Volume 38 numéro 1 | Hiver 2020 | 5,95 $

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Entretiens
Guillaume de Fontenay
Matthew Rankin

Analyse
Joker

Histoires de cinéma
Où êtes-vous donc?



Portrait de la jeune fille en feu
de Céline Sciamma

Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242



CINOCHE

FESTIVAL DU FILM INTERNATIONAL DE BAIE-COMEAU

Du 16 au 26 janvier 2020
au Ciné-Centre Baie-Comeau

festivalcinoche.ca













Ciné-Bulles

Volume 38 numéro 1 | Hiver 2020

3 Mot de la rédaction

En couverture

4 **Portrait de la jeune fille en feu** de Céline Sciamma

Entretiens

8 Matthew Rankin, réalisateur de **The Twentieth Century**
13 Commentaire critique
26 Guillaume de Fontenay, réalisateur de **Sympathie pour le diable**
33 Commentaire critique

Avant-plans

14 **Les Misérables** de Ladj Ly
34 *Too Old to Die Young* de Nicolas Winding Refn

Portrait

16 Le cinéma de Ken Loach

Analyse

22 **Joker** de Todd Phillips

Histoires de cinéma

38 **Où êtes-vous donc?** de Gilles Groulx

Critiques

45 **Alexandre le fou** de Pedro Pires
46 **Assholes – A Theory** de John Walker
47 **La Belle Époque** de Nicolas Bedos
48 **Le Daim** de Quentin Dupieux
49 **The Irishman** de Martin Scorsese
50 **L.A. Tea Time** de Sophie Bédard Marcotte
51 **The Lighthouse** de Robert Eggers
52 **Varda par Agnès** d'Agnès Varda et Didier Rouget

Livres

54 *(très) Cher cinéma français*
55 *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*
56 *Wake up mes bons amis!*

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

Comité de rédaction
Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Luc Laporte-Rainville, Catherine Lemieux Lefebvre, Éric Perron et Zoé Protat

Collaborations à ce numéro
Frédéric Bouchard, H-Paul Chevrier, Gabriel-François Damas, Orian Dorais, Nicolas Gendron, Jean-Philippe Gravel, Luc Laporte-Rainville, Catherine Lemieux Lefebvre, Marie Claude Mirandette, Charles-Henri Ramond et Ambre Sachet

Correction Martine Mauroy et Marie Claude Mirandette

Photographies originales Éric Perron

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

Conseil d'administration de l'ACPQ
Céline Forget, présidente; Richard Boivin, vice-président; Nathalie Cauwet, secrétaire; Claire Wingen, trésorière; Marie Dumoulin, Emilie Pedneault et Stéphan Pommainville, administrateurs

Graphisme sauvebranding.ca

Infographie Lise Lamarre

Publicité revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

Impression Imprimerie HLN

Distribution SODEP

Abonnement (Édition papier, 4 numéros) – cinemasparalleles.qc.ca
Individuel : 20 $ – Institutionnel : 40 $ – Étranger : 60 $
(Version numérique PDF) – sodep.qc.ca
Abonnement individuel : 14 $ – Par numéro : 3,99 $

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives Canada
ISSN 0820-8921 (imprimé) – ISSN 1923-3221 (numérique)
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2020
ISBN 978-2-924370-30-8 (imprimé) – ISBN 978-2-924370-31-5 (PDF)

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

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

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

MIXTE Papier issu de sources responsables FSC® C103435 www.fsc.org
Association des cinémas parallèles du Québec
Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts
CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec
Conseil des arts de Montréal | Montréal







BALADO Ciné-Bulles

Tous les mois sur SoundCloud, un balado cinéma concocté par la rédaction de *Ciné-Bulles*.

Animation : Zoé Protat



Disponible sur SOUNDCLOUD

ASSOCIATION DES CINÉMAS PARALLÈLES DU QUÉBEC

Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL | Montréal

Œuvres foisonnantes



Photo : Martine Doyon

Portrait de la jeune fille en feu ne prendra l'affiche que plusieurs semaines après la parution du présent numéro de *Ciné-Bulles*, soit le 14 février 2020, mais pour un grand film, il vaut toujours mieux être en avance qu'à la remorque. Frédéric Bouchard et moi avons eu le plaisir de découvrir le plus récent film de Céline Sciamma en mai dernier au Festival de Cannes, une œuvre qui nous avait séduits instantanément parmi une Sélection officielle qui ne manquait pourtant pas de titres marquants (**Parasite**, **Les Misérables**, **Sorry We Missed You**, **Douleur et Gloire**, **Roubaix, une lumière**). J'avais été par contre étonné, dans un premier temps, par le Prix du scénario accordé au film. Un « mystère » qui s'éclaircit aisément à la lecture du très beau texte que signe Frédéric où il explicite la maestria de la cinéaste à mettre en scène « les regards » que s'échangent les deux protagonistes. Adèle Haenel et Noémie Merlant sont magnifiques dans ce film qui expose un amour impossible à fin du XVIII[e] siècle. Devant une œuvre si réussie, aux échos encore contemporains, il nous semblait qu'il n'y avait pas d'autres espaces que celui de la couverture pour la présenter aux lecteurs.

Cette édition de *Ciné-Bulles* comporte deux entretiens avec des cinéastes à propos de films qui ont en commun d'être chacun un premier long métrage pour leur auteur, mais là s'arrête la similarité entre les films. Un se démarque par la singularité de sa forme, de sa mise en scène, de sa direction artistique. L'autre par un réalisme extrême, quasi documentaire. « Je voulais que l'univers du film soit totalement artificiel… », affirme Matthew Rankin, auteur de **The Twentieth Century**, dans un entretien signé Marie Claude Mirandette où il est également question du parcours de ce Winnipegois iconoclaste. Pour sa part, Guillaume de Fontenay dit avoir « absorbé énormément de photos, de documentaires, de rencontres » pour rendre avec le plus de vérité possible le siège de Sarajevo en 1992 à travers le regard de Paul Marchand dans **Sympathie pour le diable**. Un entretien de Nicolas Gendron qui raconte la longue démarche de création du réalisateur.







« **Où êtes-vous donc?** est un collage protéiforme virulent, relevant plus d'une posture jusqu'au-boutiste d'un citoyen engagé que de la volonté d'un artisan du septième art de donner au grand public ou aux programmateurs de festivals de belles et bonnes œuvres », écrit Charles-Henri Ramond vers la fin de son texte sur le film de Gilles Groulx dans la section Histoires de cinéma. Ceux qui connaissent l'œuvre cinquantenaire goûteront l'analyse minutieuse de notre collègue. Les autres profiteront de cette formidable entrée en matière pour la découvrir (disponible en accès libre sur Internet).

Pour conclure, mentionnons l'article de Jean-Philippe Gravel sur le « réactionnaire » **Joker** de Todd Phillips (même si nous ne sommes pas du tout d'accord avec lui…) et celui d'H-Paul Chevrier sur le parcours (du combattant) cinématographique de Ken Loach en attendant l'arrivée sur les écrans de **Sorry We Missed You**, annoncée pour mars 2020.

Bonne lecture!

Éric Perron
Rédacteur en chef



La transcendance des regards

FRÉDÉRIC BOUCHARD

« Prenez le temps de me regarder » : ces mots, prononcés comme une invitation, sont ceux de Marianne, peintre et professeur posant pour ses élèves. Les regards sont rivés sur elle, les visages sont attentifs aux consignes et les traits commencent à se façonner sur le papier à dessin. Puis, une des jeunes protégées remarque une toile au fond de la pièce. Cette peinture porte le titre du quatrième long métrage de Céline Sciamma, **Portrait de la jeune fille en feu**. Et voilà, il n'en faut pas plus pour être transporté plusieurs années auparavant, à la découverte des circonstances qui ont mené à la réalisation de ce tableau et qui, visiblement, hantent toujours sa créatrice.

1770. Une île bretonne. Un décor enchanteur. Près d'une falaise offrant une vue imprenable sur l'océan vivent Héloïse et sa mère. À la suite d'une tragédie, cette dernière, une comtesse italienne, sollicite Marianne pour qu'elle fasse le portrait de sa fille promise à un mystérieux Milanais. Mais comme la fiancée s'oppose au mariage, elle refuse de poser. L'artiste peintre devra alors se faire passer pour une dame de compagnie auprès d'Héloïse, pour l'observer secrètement durant la journée et la peindre le soir venu.

Après avoir abordé les premières amours (**Naissance des pieuvres**, 2007), la découverte de l'identité sexuelle (**Tomboy**, 2011) et la jeunesse de la banlieue parisienne (**Bande de filles**, 2014), Céline Sciamma offre un nouveau récit au féminin qui fait la synthèse des grands thèmes d'une carrière en apparence encore jeune, mais dont chacune des manifestations à ce jour a été remarquable. À travers l'histoire de Marianne et d'Héloïse, la réalisatrice val-d'oisienne se frotte à nouveau au conflit amoureux qui traverse sa filmographie. La tension qui s'installe entre les deux femmes évoque en effet celle entre Marie et Floriane dans **Naissance des pieuvres** ou encore l'amourette entre Laure alias Michaël et Lisa de **Tomboy**. Mais les héroïnes de **Portrait de la jeune en fille en feu**, des femmes adultes, sont confrontées à des sentiments nouveaux et interdits révélant les contraintes socioculturelles de leur époque alors qu'elles se retrouvent passionnément impliquées dans une liaison aussi dévorante que brûlante pour la toute première fois.

Plutôt qu'un nouveau film sur ces émois originels, la cinéaste s'intéresse ici à la dimension artistique de leur lien en explorant la relation entre l'artiste et son modèle. Dès leur première rencontre, la caméra établit une association des plus

classiques entre les deux protagonistes; d'un côté, la caméra, subjective, suit Héloïse de dos, alors qu'elle quitte le domicile familial pour se rendre à l'extrémité de la falaise, dévoilant au passage sa chevelure blonde, puis son visage qui se retourne vers l'objectif. De l'autre, Marianne, qui est montrée en train de la regarder, de la deviner et de la suivre tandis qu'elle court en direction du précipice. En quelques instants, grâce à un langage cinématographique simple et maîtrisé, Sciamma établit le lien unissant ces deux personnages tout en confirmant la sensation ressentie dans la scène d'ouverture : ce film en est un sur le regard.

D'abord, il y a le regard que pose l'artiste sur son sujet, qui deviendra progressivement un objet de désir, qui se définit dans la première partie du récit alors que Marianne observe et étudie les traits, les gestes et les manies d'Héloïse. La caméra construit alors un découpage classique, composé de champs-contrechamps où les deux protagonistes se répondent et sont souvent séparées dans l'espace. Elle reproduit ainsi une affiliation entre sujet et objet, entre personnages actif et passif, perpétuée depuis les débuts du cinéma et qui implique généralement un œil masculin dirigé vers un corps féminin. D'autant plus qu'ici, le tableau qu'elle peint est destiné à un homme, dont le sujet est la promise.

Puis, le film expose la subversion de ce rapport par l'éveil tranquille de cet objet de convoitise qui prend conscience de son propre statut. En découvrant le subterfuge de sa compagne et en acceptant de poser pour elle, la future épouse renverse progressivement les rôles entre les deux parties. Le rapport traditionnel est ainsi rompu et Héloïse peut enfin évoluer en tant que sujet à part entière, non plus comme simple sujet d'objectification. Dès lors, la mise en scène les fait coexister dans un même plan, dans une même scène, au fur et à mesure que naissent entre elles l'intimité et la passion.

Bien sûr, ce renversement des codes serait impossible si le cinéma de Sciamma n'était pas aussi politique. Qu'il s'agisse de mettre en scène l'amour homosexuel, l'affirmation de l'identité *queer* ou de faire appel à des actrices d'ascendance africaine, la réalisatrice offre des perspectives encore relativement exclusives au septième art. Et **Portrait de la jeune fille en feu** ne fait pas exception. Plus encore que ses trois longs métrages précédents, ce dernier affirme haut et fort la volonté et la nécessité d'un cinéma engagé, réalisé et regardé par des femmes.

Aussi, lorsque dans la deuxième partie du film, Héloïse découvre le tableau peint par Marianne et dénonce le manque de vérité de l'œuvre, l'artiste n'a d'autre choix que de se justifier en se rabattant sur des règles à respecter au profit d'une quelconque subjectivité. En quelques secondes, la cinéaste résume une position que plusieurs réalisatrices se sont sans doute fait imposer et qu'elle n'a jamais voulu occuper. En bouleversant ainsi les codes du langage filmique, ce drame devient le symbole d'une posture marginale, mais aussi une puissante leçon de cinéma où, dans un contexte précis — celui du film épique en costumes —, les normes narratives sont réinventées.

Cela n'est pourtant pas étonnant pour une réalisatrice qui émerge également comme une scénariste hors pair. Cela explique certainement pourquoi le jury de la sélection officielle du 72e Festival de Cannes a récompensé Sciamma du Prix du meilleur scénario. Celle qui a prêté sa plume à Claude Barras pour **Ma vie de Courgette**, une autre incursion dans l'univers doux-amer de l'enfance, dans le genre de l'animation cette fois, et à André Téchiné dans **Quand on a 17 ans**, une histoire de *coming out* à la campagne, privilégie ici l'épure. Autant les moments de silence partagés par les deux femmes sont émotionnellement chargés, mais pudiques, autant les brefs échanges périodiques auxquels elles se livrent donnent lieu à de savoureuses tirades.

Cette maîtrise de l'écriture scénaristique évite que le film ne soit qu'un simple



exercice théorique. Au-delà de ce basculement du jeu de regards et de cette délicate histoire d'amour, se dessine lentement l'ombre d'une œuvre sur la mémoire. Outre cette référence délibérée à Orphée et Eurydice, ces figures de la mythologie grecque ressurgi par une lecture des *Métamorphoses* d'Ovide, où Orphée, qui s'était retourné dans un escalier afin de poser un ultime regard vers son amoureuse, **Portrait de la jeune fille en feu** soulève des réflexions sur la création : est-ce que ce choix du poète, celui de s'imprégner une dernière fois de l'image de l'être aimé, serait l'impulsion de toute œuvre d'art? Cet intense souvenir de l'autre justifierait-il à lui seul la manifestation de sa version idéalisée et fantasmée? Comme le suggère Héloïse : « Et si c'était Eurydice qui lui avait demandé de se retourner? » Cette danse entre créateur et source d'inspiration ne pouvant s'exécuter qu'à deux.

Ainsi, en invitant Adèle Haenel, la Floriane de **Naissance des pieuvres**, à jouer pour elle une seconde fois, Céline Sciamma pratique-t-elle une chorégraphique similaire. C'est son regard qu'elle juxtapose à celui de Marianne, d'abord fascinée par sa prétendante, puis encline à amorcer une véritable collaboration avec celle-ci, axée sur le partage. Du premier long métrage de la réalisatrice à celui-ci, l'actrice suit précisément la trajectoire de son personnage. De la représentation romantique de l'adolescente sulfureuse, elle se glisse dans la peau de la fille d'une comtesse en rupture avec son destin, prête à s'affranchir de mœurs et de coutumes en décalage avec son envie d'émancipation. Comme Truffaut, Godard, Chabrol, Jeunet et Ozon avant elle, Sciamma sublime la mise en abîme du processus créatif s'opérant entre l'artiste et sa muse en faisant d'elles des sujets s'influençant mutuellement.

Mais plus encore, c'est tout le récit, ce retour en arrière relatant les coulisses de la réalisation de ce fameux portrait, qui traverse le thème de l'allusion. Des instants magnifiés, comme ces somptueux plans à la plage évoquant les tableaux impressionnistes, ou encore une bouleversante scène d'avortement — probablement une des plus émouvantes jamais filmées —, jusqu'aux déchirements de cette impossible romance, en passant par ces instants les plus euphoriques, tous les points d'orgue de ce huis clos expriment une poésie marquée. L'émerveillement ne se produit pas lorsque le spectateur décèle les éléments de mise en scène qui servent à appuyer ce lyrisme, comme ce pourrait être le cas des fantomatiques apparitions d'Héloïse dans sa robe de mariée. Non. L'envoûtement survient parce que Céline Sciamma rappelle la nature profonde de l'art, à savoir que la vérité provient d'une subjectivité entièrement embrassée.

Et quoi de mieux pour le cristalliser que ce dénouement qui conjure l'image en deux temps d'Héloïse? Profitant d'une narration soudaine, mais discrète, cet épilogue réconcilie la peintre avec sa posture d'amoureuse et de poétesse. Dans un premier temps, c'est un autre portrait, celui d'une épouse nouvellement mère adressant un clin d'œil complice aux traces de son idylle, qui se manifeste à la principale intéressée. Dans un second,





Adèle Haenel (Héloïse) et Noémie Merlant (Marianne) dans **Portrait de la jeune fille en feu**

c'est l'étonnement d'une apparition suprême en public de sa douce qu'elle chérit avec passion. « Elle ne m'a pas vue », conclura Marianne pendant que la caméra s'approche d'Héloïse avant de s'immobiliser sur son visage pendant plusieurs minutes. Sur l'air de l'*Été* de Vivaldi, qu'elle découvre, Héloïse se dévoile dans sa complexité émotionnelle, extériorisant stupeur, mélancolie et exaltation face à une autre expérience originale, celle d'un orchestre entendu pour la première fois. Devant la résurrection de sentiments la ramenant à un doux moment partagé avec celle qui a laissé une empreinte impérissable dans son esprit, la jeune femme doit le concéder : « Ce n'est peut-être pas joyeux, mais c'est vivant. »

Sciamma a l'habitude des grandes séquences de cinéma. Il suffit de penser à cette scène sur *Diamonds* de Rihanna dans **Bande de filles** où les quatre amies dansaient et chantaient sur un air populaire se faisant l'hymne de tous les possibles. Ou à la désarmante complicité de Laure/Michaël et de sa sœur Jeanne dans **Tomboy**, ou encore aux dernières secondes de **Naissances des pieuvres**, qui faisaient triompher une cruelle amitié adolescente. Dans **Portrait de la jeune fille en feu**, la réalisatrice parvient à mythifier un plan d'une justesse foudroyante en l'érigeant comme le point culminant d'une réflexion à la fois personnelle et cinématographique. Il est là, le véritable **Portrait de la jeune fille en feu**. Alors que Sciamma pose les yeux sur Adèle Haenel une ultime fois et que le regard de Marianne immortalise une dernière image d'Héloïse, le spectateur, lui, reste avec la plus intense des impressions : celle d'avoir été témoin d'une œuvre extraordinaire, mais aussi, et surtout, de connaître ce chavirement affectif causé par le souvenir ressurgissant d'un douloureux amour qui n'est finalement jamais totalement enfoui. Tel un baume sur le cœur ou un exutoire doux-amer, ce quatrième long métrage de Céline Sciamma, son plus abouti et celui qui la fera manifestement passer du côté des grands maîtres, demeure inoubliable. (Sortie prévue : 14 février 2020) CB



France / 2019 / 119 min

Réal. et scén. Céline Sciamma **Image** Claire Mathon **Mont.** Julien Lacheray **Prod.** Bénédicte Couvreur **Int.** Noémie Merlant, Adèle Haenel, Luàna Bajrami, Valeria Golino **Dist.** MK2 | Mile End



Matthew Rankin avec Annie St-Pierre qui interprète Joseph-Israël Tarte. — Photo : Emmanuel Hessler

Entretien Matthew Rankin, réalisateur de **The Twentieth Century**

« Je voulais que l'univers du film soit totalement artificiel et que le spectateur soit confronté à cette artificialité. »

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Les adeptes d'animation et de cinéma expérimental connaissent l'univers déjanté du Winnipegois Matthew Rankin (**Tesla – World Light**; **Mynarski – Death Plummet**; **Tabula Rasa**; **Negativipeg**). Mais le cinéma niché de ce Montréalais d'adoption était jusqu'à présent resté confidentiel. Pourtant, ses courts métrages, souvent marqués du sceau de la culture populaire (le hockey et les Jets de Winnipeg) et de l'histoire locale (l'inondation de Saint-Boniface en 1950) ne sont pas sans intérêt. Avec **The Twentieth Century**, primé au TIFF, au Calgary International Film Festival et au FNC, Rankin livre un premier long métrage dans la lignée de ses récents travaux. Il y évoque avec fantaisie et imagination un épisode de la vie de William Mackenzie King, qui fut premier ministre du Canada à trois reprises dans les années 1920 et 1930. Un film inspiré du journal intime du politicien, en particulier celui de ses jeunes années, au tournant du XX^{e} siècle. *Ciné-Bulles* l'a rencontré pour parler de ce film étonnant, mais aussi de sa filmographie au style affirmé qui ne laissera personne indifférent.

Ciné-Bulles : Matthew Rankin, vous êtes peu connu du grand public. Aussi, j'aimerais que nous débutions avec votre parcours.

Matthew Rankin : J'ai grandi à Winnipeg. J'étais un adolescent très sérieux, je m'impliquais dans le Winnipeg Film Group et je faisais des capsules animées pour *Sesame Street*. Je suis venu à Montréal où j'ai étudié la littérature et l'histoire québécoise à McGill. Puis, j'ai fait une maîtrise à l'Université Laval en histoire sur le récit, par les intellectuels et les figures publiques canadiennes-françaises, de l'histoire constitutionnelle canadienne entre 1980 et 1995. C'est à ce moment que j'ai réalisé que mon intérêt pour l'histoire portait d'abord et avant tout sur sa dimension narrative et artistique.

Ce qui rejoint la notion de « vérité artistique » de la discipline historique dont parle Werner Herzog, en opposition à ce qu'il nomme la « vérité de comptable ».

Oui. Je me suis rendu compte que je devais être artiste et que l'opération des historiens, lorsqu'ils « écrivent » l'histoire, en est une artistique. Parce que lorsqu'on raconte une histoire, avec un début, un milieu et une fin, on est déjà dans l'interprétation et non dans la simple évocation d'une chronologie d'événements. Pendant mes études, j'ai continué à faire des films et j'ai été très inspiré par le cinéma québécois et son rapport à l'histoire. Aussi, après la maîtrise, j'ai fréquenté l'INIS. Tout ce temps, je pensais à Winnipeg et je voulais aborder le sujet winnipegois dans cet esprit que j'admirais tant chez les cinéastes québécois.

À la manière de Jutra, de Groulx?

Plus Falardeau (rires). Si le Québec est une des grandes « civilisations cinématographiques » au monde, c'est parce que les cinéastes québécois ont eu le courage de traiter les sujets locaux de façon radicale.

En même temps, c'est à travers des récits locaux que l'on touche les grandes questions de l'humanité…

Exactement. Et c'est ça, pour moi, la réussite du cinéma québécois.

Winnipeg a une vie culturelle particulière, avec des voix très fortes comme Guy Maddin, John Paizs ou Deco Dawson. Une ville où vous êtes retourné après l'INIS pour fonder l'Atelier national du Manitoba.

Oui, avec Walter Forsberg et Mike Maryniuk. La genèse de ce projet en est une « archivistique » et la première de nos actions fut une rétrospective du cinéma communautaire winnipegois et des publicités locales produites entre 1970 et 1990. De nombreuses archives avaient été détruites, aussi a-t-on dû courir les copies VHS. Alors que l'on travaillait à ce projet, quelqu'un d'une chaîne de télé locale en faillite, rachetée par CTV, m'a téléphoné pour me dire : « Si ça te tente de ramasser nos archives, viens maintenant. » On a trouvé là des milliers de cassettes, dont plusieurs matches des Jets de Winnipeg qui, à cette époque, n'existaient plus. C'était juste après leur disparition, qui a été un schisme existentiel manitobain…


Mackenzie King (Dan Beirne)

La grande noirceur, quoi! Quelque chose comme les Nordiques du Manitoba! Ou les Expos. Mais le baseball n'a pas la même aura que le hockey au Canada…

Le hockey ne m'intéresse pas vraiment.

C'est plus qu'un sport, ça fait partie de l'ADN canadien, quelque chose de l'ordre du religieux.

Et ça, ça m'intéresse! Alors, on est passé à travers ce matériel et l'on a élaboré un genre d'« operatic found footage film » satirique intitulé **Death by**

Popcorn (2006), qui a été un *blockbuster* local! Mais, quelqu'un de CTV a cherché à récupérer « leurs » archives. On nous a d'abord interdit de présenter le film, puis on a tenté de nous forcer à détruire les cassettes, ce qui a fait grand bruit. Quelqu'un a fini par comprendre que l'on ne voulait pas faire de l'argent avec ça et l'on a accepté la diffusion.

Est-ce à cette époque que vous avez développé un goût pour le collage et pour le caractère « artisanal » du montage, qui semble inhérent à votre approche du found footage *et de sa dimension d'archive?*

Pour moi, les films de *found footage* sont des projets d'histoire permettant de créer une nouvelle signification à partir d'images préexistantes. Ça s'inscrit dans la tradition winnipegoise de travailler avec peu de ressources, mais beaucoup de créativité et d'imagination, dans une perspective « maximaliste ». L'idée étant d'assumer pleinement l'artificialité du geste cinématographique et de la matérialité de l'image. C'est une manière d'arriver à faire des films épiques avec un budget de Dollarama.

Dès que l'on parle de vous, on fait référence à Guy Maddin — à qui vous avez par ailleurs consacré un film —, souvent le seul cinéaste manitobain connu ici. Ça vous dérange?

Non, parce que c'est un grand cinéaste, et un réalisateur qui travaille dans cet esprit de démesure maximaliste malgré de petits budgets. C'est un de mes mentors et je pense que tous les cinéastes winnipegois ont une dette envers lui. Son approche est largement redevable de John Paizs, avec l'idée, entre autres, d'évoquer des formes dépassées du cinéma, de retravailler des vocabulaires surannés. Sol Nagler, qui mélange les vocabulaires du cinéma expérimental et du cinéma narratif, m'a aussi beaucoup influencé. C'est ce que j'essaie de faire dans mes films.

Un cinéma narratif, certes, mais avec une esthétique personnelle onirique, éloignée du réalisme ambiant.

Tout en intégrant un formalisme affirmé. J'aime les formalistes. Il y a là un vocabulaire qui peut se prêter à un cinéma narratif. Dans mes courts métrages, j'ai beaucoup exploré le mariage animation abstraite et narration en revisitant à ma manière le vocabulaire de l'animation avant-gardiste, du formalisme expérimental à la Brakhage ou McLaren. C'est dans cette optique que je me sens proche de Maddin, même si Guy a son langage et son vocabulaire propres, très influencés par les mélodrames des années 1930 et 1940. Chacun s'approprie les codes d'une époque et d'un langage pour en faire autre chose. Une sorte de recyclage en forme de réappropriation, et non un simple pastiche.

Il y a dans votre filmographie des récurrences, notamment la question des utopies du XX^e^ siècle et de leur échec.

C'est aussi un constat de ce que n'est pas notre époque. Le XX^e^ siècle a commencé avec un espoir, une conviction même, à savoir que l'on était capable de surmonter nos problèmes…

Une foi dans l'homme, le progrès et l'industrie cheminant main dans la main vers le bonheur en quelque sorte.

Oui et l'on avait tout pour que ça marche! Mais toutes les utopies de cette époque se sont transformées en échec, avant de devenir nos pires cauchemars.

C'est comme si vos films permettaient de « réparer » ces échecs, de donner vie à ces rêves brisés. Votre long métrage s'intitule ***The Twentieth Century*** *et non William Mackenzie King. Cela trahit-il votre intérêt pour l'histoire du monde moderne et de ses utopies?*

C'est un thème important qui m'a mené à étudier l'esperanto! Si l'on est parvenu à survivre au XX^e^ siècle, c'est grâce à notre capacité d'endurer ces échecs. Mais cela a créé un état de malaise généralisé dont je ne vois pas la porte de sortie.

Pourquoi avoir abordé le XX^e^ siècle à travers la figure de King?

Pour plusieurs raisons. D'abord, j'ai lu son journal intime, avec un intérêt particulier pour ses jeunes années, de 23 à 26 ans, et ça m'a fait penser à moi. Je tiens un journal intime depuis longtemps; c'est toujours intéressant de relire des choses que l'on a écrites il y a longtemps et de constater ce que l'on croyait à l'époque. C'est comme une conscience parallèle de soi-même. J'aimais ce qu'il racontait



Quelques personnages du film de Matthew Rankin : Ruby Elliot (Catherine St-Laurent) avec Bert Harper (Mikhaïl Ahooja), Mother (Louis Negin), Dr Milton Wakefield (Kee Chan) et Nurse Lapointe (Sarianne Cormier)

là-dedans. Il y a eu un premier niveau d'intérêt très personnel. Puis, je percevais en lui un prisme fabuleux à travers lequel je pouvais faire une satire du Canada. Je le vois en fait comme un personnage très actuel, une sorte d'incarnation d'un centre radical qui protège son bénéfice politique à force de compromis et de non-convictions. Il a vécu à une époque de fanatismes exacerbés, mais n'a jamais rien fait de mal, sans jamais faire le bien. Et chaque fois qu'il a dû choisir entre ses convictions et ce qui allait protéger son parti et son pouvoir, toujours il a choisi le pouvoir. C'est quelque chose que l'on observe aujourd'hui chez de nombreux politiciens et qui explique en partie le désabusement populaire actuel.

Comme quelques cinéastes, vous pratiquez le biopic fictif. Pourquoi cette envie de raconter une histoire ancrée dans la réalité par le biais d'une fiction subjective? Qu'est-ce que le biopic fictif permet que ni la fiction ni le documentaire ne permettent?

C'est une bonne question! D'abord, je me suis dit que j'allais moins enrager mes profs d'histoire si j'étais très franc sur la nature fictive de ce film (rires). Personne ne va le regarder en pensant qu'il est « historique ». Mais on va se poser des questions sur ce qui est faux ou vrai et j'aime ce genre de tension assumée. Si l'on prend un film comme **Lincoln** de Spielberg, par exemple, ce sera pour plusieurs spectateurs leur seul point de contact avec l'histoire de cette période; ce film est totalement crédible comme récit historique et se présente comme la vérité.

« La » vérité, et non une vérité!

Et c'est là où les historiens ont un profond malaise avec le cinéma. Parce qu'il présente l'histoire de manière tellement crédible, à cause du réalisme de l'image et de la prétention à la vérité historique! Il y des artificialités et des faussetés partout dans le cinéma qui exaspèrent les historiens. Pour moi, le biopic fictif permet d'assumer ce genre d'absurdité et de présenter une vision totalement subjective, qui n'a aucune prétention à l'historicité ni à l'autorité.

*Quelles ont été vos sources et comment avez-vous développé l'esthétique visuelle et sonore de **The Twentieth Century**.*



Une scène du film **The Twentieth Century** qui illustre l'inventivité de la direction artistique.

Quelques peintres canadiens-anglais m'ont inspiré, dont Lawren Harris du Groupe des Sept et son approche architecturale radicale du paysage. Aussi York Wilson, qui avait un style un peu plus burlesque. Je voulais que l'univers du film soit totalement artificiel et que le spectateur soit confronté à cette artificialité. Aussi, Lotte Reiniger a été une source importante pour l'animation, notamment les silhouettes, de même que Robert Wilson comme « diapason visuel ».

Refusez-vous toujours de travailler en numérique? Ou vous a-t-il fallu succomber pour rendre possible ce long métrage?

Il y a eu des sacrifices budgétaires et j'ai dû, entre autres, renoncer à l'essentiel de mon cachet pour payer la pellicule. Parce que filmer sur autre chose n'était même pas une possibilité. J'ai fait l'expérience du travail en numérique sur **Mynarski – Death Plummet** et c'était une erreur. Il y a trop de détails visibles dans la résolution numérique et ça ne fonctionne pas avec les effets spéciaux primitifs et les décors artificiels que je privilégie. Il y a une dissonance entre ce que permet le numérique et mon esthétique. Le 16 mm est ce qui convient le mieux, même le 35 mm aurait été trop « clean » pour ce que je voulais. On a aussi travaillé avec de la pellicule 8 mm 500-T, qui est la plus granuleuse, pour que la matérialité de l'image fasse partie intégrante de la proposition. On peut tenter de recréer, en numérique, une esthétique de film 8 mm en noir et blanc. Mais il me faut atteindre une cohérence totale entre les décors, les effets spéciaux et le support. Autrement, l'expérience est dissonante. Et en numérique, je ne parviendrai jamais à créer ces textures, ce qui ne signifie pas que je sois contre le numérique!

Vous portez une grande attention à la matière sonore, qui est autant sinon plus travaillée que le visuel. Je me souviens, entre autres, de l'univers sonore de ***Tesla…****, signé Sacha Ratcliffe, qui collabore à nouveau à ce film.*

Par moments, on a voulu opérer une espèce de dichotomie entre le caractère artificiel du visuel et celui, plus naturel, du son. Par exemple, l'oiseau dans le film est très « cardboard », mais quand il marche sur la neige, le bruit de ses pas est tout à fait naturaliste. Cet écart entre le son et l'image force le spectateur à se questionner sur la nature du film puisque les informations qu'on lui donne sont contradictoires. Il y a aussi d'autres moments où le son est quasiment métaphorique.

The Twentieth Century *a été présenté au TIFF, qui est plus « hollywoodien » que les festivals auxquels vous êtes habitué, avec ses* stars *et ses films grand public. Comment s'est passée cette expérience?*

Le film est une proposition, et si on l'accepte — on sait en 10 minutes si l'on va aimer ou non —, on peut avoir beaucoup de plaisir. Il a été présenté dans le cadre d'une soirée Midnight Madness, ce qui était parfait parce que les spectateurs de ce genre d'événements s'attendent à quelque chose de bizarre. Ils sont là pour ça. Et c'était fantastique!

À quelques jours du FNC, avez-vous hâte de voir la réaction des Montréalais ?

J'ai confiance. Parce que le film est drôle, se moque du Canada, ce qui est toujours *winner* au Québec (rires). Et je trouve que le film est très québécois, même s'il est surtout en anglais. Le regard sur le Canada est québécois, je crois.

Depuis le temps que vous vivez à Montréal, vous percevez-vous comme Québécois? Manitobain? Canadien?

Oui, Québécois. Et un peu Winnipegois, plus que Manitobain. C'est sûr que Winnipeg est un fardeau existentiel que je vais toujours porter (rires), mais mon existence est très québécoise depuis presque 20 ans.

The Twentieth Century de Matthew Rankin

Ô Canada

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Toronto, 1899. Le jeune William Lyon Mackenzie King (Dan Beirne) se retrouve dans un hôpital pour enfant. Sensible à la petite Charlotte, une fillette malade, le politicien lui fait la promesse que lorsqu'il deviendra premier ministre du Canada, il changera les choses. Mais voilà, son ascension vers le pouvoir ne se fera pas sans embûches alors qu'il devra composer avec une mère hargneuse et exigeante, mais également avec les demandes insolites d'un gouverneur général agressif tout en gardant secrets ses quelques coquins fétiches.

Librement inspiré des jeunes années de celui qui sera l'homme politique ayant siégé le plus longtemps au poste de premier ministre dans l'histoire du Commonwealth, Matthew Rankin poursuit une démarche amorcée dans ses courts métrages. Comme dans **Mynarski – Death Plummet** et **Tesla – World Light**, il se réapproprie le genre du récit biographique à partir d'un éclatement formel et visuel où il emprunte, cette fois, au travail de son compatriote winnipegois Guy Maddin. Les décors en carton-pâte, les reconstitutions minimalistes et évocatrices de la Ville Reine, de la capitale manitobaine et de la vieille capitale, où s'éveille l'idéalisme de Joseph-Israël Tarte, ainsi que la direction de la photographie signée par Vincent Biron, qui éblouit les visages des comédiens, renvoient à une conception de l'art cinématographique d'un autre temps. Mais bien plus qu'un valeureux hommage aux premiers films de l'histoire du cinéma, le long métrage de Rankin, filmé en 16 mm, souligne l'absurde spectacle de la politique en favorisant l'artificialité et la théâtralité de sa mise en scène.

Il suffit de voir, au cœur de cette épopée scindée en 10 chapitres, la manière dont le cinéaste s'amuse avec les règles, les rebondissements et, surtout, le genre. De Louis Negin en impitoyable mère castratrice jusqu'à Annie St-Pierre qui incarne Tarte comme un doux visionnaire, sans oublier Emmanuel Schwartz se glissant dans la peau de la mystérieuse Lady Violet, les conventions rompues entre l'acteur ou l'actrice et l'identité sexuelle du personnage accentuent le grinçant commentaire du film sur la masculinité. Car bien avant le portrait du politicien, c'est celui de l'homme que trace Matthew Rankin. Dans une savoureuse scène où Mackenzie King, afin d'asseoir sa virilité auprès des autres prétendants, dont le charismatique Bert Herper (Mikhaïl Ahooja), s'adonne à une série d'épreuves grotesques basées sur de vulgaires clichés canadiens, le réalisateur ridiculise l'affiliation déraisonnable entre autorité masculine et patriotisme. En effet, celui qui se démarque dans des compétitions aussi improbables que la coupe du ruban, l'endurance au chatouillement et la chasse aux bébés phoques devient ainsi le candidat idéal pour symboliser une nation forte et puissante.

Or, le protagoniste dépeint dans **The Twentieth Century** est un être naïf et sensible, dont la véritable quête se déploie à travers cette recherche d'assurance. C'est avec cette même délicatesse que le cinéaste choisit de favoriser l'intimité tout en nuances d'un personnage déchiré entre deux prétendantes courageuses et dévouées, mais aussi humilié par des pratiques sexuelles impliquant… une chaussure. Tout pour insuffler un doux parfum de scandale planant sur la carrière de l'aspirant premier ministre qui n'est certainement pas sans rappeler le contexte dans lequel baignent certains politiciens du monde contemporain. Voilà donc la forte résonnance actuelle de la satire que fait Rankin du milieu politique avec ce premier long métrage : montrer la comédie burlesque à laquelle se livrent ces hommes de pouvoir, prêts à sacrifier quelques moments paisibles en coulisse afin d'atteindre les plus hauts sommets, seuls.

Dans cette revisitation historique douce-amère, le créateur se révèle d'une infinie tendresse envers son héros. Par l'expression de son audace et de son inventivité à travers une proposition cinématographique aussi moderne que nostalgique, Matthew Rankin se retrouve, à l'image de son Mackenzie King qui, en fin de parcours, s'élève vers sa destinée, promis à un futur des plus rayonnants. (Sortie prévue : 20 décembre 2019) CB



Canada / 2019 / 90 min

Réal., scén. et mont. Matthew Rankin **Image** Vincent Biron **Son** Lynne Trépanier **Mus.** Christophe Lamarche-Ledoux et Peter Venne **Prod.** Gabrielle Tougas-Fréchette et Ménaïc Raoul **Int.** Dan Beirne, Mikhaïl Ahooja, Catherine St-Laurent, Sarianne Cormier **Dist.** Maison 4:3



Que le chaos vienne

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Dans les rues, Paris célèbre la victoire de la France à la dernière coupe du monde. Les gens entonnent *La Marseillaise*, le sourire aux lèvres. Le sentiment de fierté est à son comble lorsque le jeune Issa se joint aux autres, arborant le drapeau français. Puis, une foule euphorique devant l'Arc de Triomphe s'enthousiasme alors qu'apparaît le titre du film emprunté directement à Victor Hugo. Adaptation contemporaine ou transposition plus personnelle? Un peu des deux. Avec ce premier long métrage, Ladj Ly propose un film coup de poing qui partage avec le romancier un même cadre urbain.

Ce quartier, c'est celui de Montfermeil, dans le 93, où Chris et Gwanda, deux membres de la brigade anticriminalité, patrouillent auprès des petits et plus grands malfaiteurs. Stéphane, tout juste arrivé de Cherbourg pour se rapprocher de son ex-femme et de son fils, se joint à l'équipe et ressent rapidement les tensions entre les différents gangs du secteur. Ses collègues abusent manifestement de leur autorité, les caïds tentent de faire la loi tandis que d'autres aspirent à une certaine forme de tranquillité. Au milieu de cela surgit le petit Issa, qui a dérobé le lionceau appartenant à un groupe de gitans en colère. L'escouade doit vite retrouver l'enfant et l'animal avant que la situation ne dégénère.

Avec cette prémisse, le cinéaste met en place un récit simple à l'enjeu brûlant et explosif : les violences policières. Ayant lui-même grandi dans cette commune de la banlieue parisienne, il adopte une approche de proximité où la caméra, souvent à l'épaule, est au plus près des personnages et au cœur de l'action, qu'il s'agisse d'une discussion en voiture entre collègues ou d'un affrontement agité entre différents clans de la cité. Il est attentif à la complexité des rapports entre tous ces individus en ne sacrifiant jamais la limpidité d'un langage cinématographique immersif où l'utilisation de plans de drone devient un puissant moteur narratif.

Vif, nerveux et frénétique, le style mis de l'avant par Ladj Ly permet d'éprouver le rude quotidien de ces trois patrouilleurs aux tempéraments aussi différents que complémentaires. À l'impulsivité de Gwada et à l'arrogance de Chris se superpose le caractère plus empathique de Stéphane, version moderne de Jean Valjean. Or, la force du long métrage est d'avoir réussi à nuancer ces portraits d'hommes. Pas d'ultimes ordures — alors que ce pourrait presque être le cas pour Chris qui franchit constamment la ligne morale







et légale — ni de héros, même du côté des brigands où Salah, un ex-détenu, s'est repenti en se convertissant à l'Islam et garde l'œil bien ouvert sur les magouilles qui se trament autour du petit restaurant qu'il gère. D'ailleurs, le réalisateur révèle les préjugés à l'égard de cet individu et de sa communauté dans une habile séquence où Stéphane — et avec lui le spectateur — se retrouve confronté à un sentiment d'insécurité entièrement construit face à un homme qui est finalement un gardien de la paix.

Ces idées préconçues hantent tout le film. Dans le traitement méprisant de la brigade vis-à-vis de ceux et celles qui fréquentent ces rues, mais aussi dans les réflexes presque maladifs des autorités à réagir avec la force, ce qui mènera inévitablement au drame. Là-dessus, Ladj Ly est intraitable. S'il expose sans équivoque cette violence perpétrée sous une impulsion qui n'est jamais excusée, il rejette toute forme de discours moral. Les arguments des personnages évoquant de tristes justifications et un absurde désir de « sauver l'équipe » dévoilent certes le privilège certain de ces policiers, mais la caméra s'attarde autant à leurs visages accablés par la tragédie qu'à ceux des gamins condamnés, chaque jour, à un quotidien obscur où la colère et les cris grondent.

Et plutôt que de dépeindre cette jeunesse sous l'angle du misérabilisme, le film leur offre cet instant : un dénouement déchaîné et effroyable, d'une intensité insoutenable où ces garçons et ces adolescents, blessés, humiliés, torturés, maltraités et terrorisés, s'unissent et hurlent leur rage à travers une révolte aussi inespérée que regrettable. Ils s'élèvent ainsi contre une emprise discriminatoire portant en eux une passion galvanisée par de nombreuses années de tyrannie et d'indignation.

Dans cette séquence culminante, d'une virtuosité et d'une tension à couper le souffle, où la caméra alterne les points de vue, passant de celui de l'escouade à celui d'Issa, qui s'érige tel un Gavroche furieux et vengeur, et s'arrêtant sur le regard d'un autre gamin épiant derrière une porte, **Les Misérables** brouille les subjectivités. Pour renforcer la position vertigineuse d'observateur que tient le cinéaste français, mais également dans l'esprit de mieux mener vers ce dénouement apocalyptique, où le récit est laissé en suspens et n'apporte aucune réponse, si ce n'est que la redoutable certitude que le sort de ces enfants, ceux qui sont les victimes d'un système favorisant toujours l'écart entre les riches et les pauvres, est confiné à un milieu duquel ils n'ont aucune échappatoire.

Au bout du compte, elle se révèle là, cette révision du roman du dramaturge français. Au-delà de la percutante citation que le film affiche au moment du générique de fin, et qui ramène le spectateur à un désolant constat d'actualité, le long métrage parvient à mettre en lumière avec un réalisme foudroyant le quotidien de ces âmes oubliées évoluant dans un climat social instable. Les policiers sont sur le point de craquer. La révolution de la jeunesse est imminente. Mais pour le cinéaste, l'issue de leur dernière confrontation entre l'un et l'autre se trouve autant dans l'espoir que dans la noirceur. En fait, s'il s'en remet ultimement au spectateur avec ce puissant électrochoc cinématographique, couronné du Prix du jury lors la 72e édition du Festival de Cannes, c'est que Ladj Ly veut happer et réveiller les consciences. Et peut-être, enfin, briser ce pernicieux et cruel cercle vicieux. (Sortie prévue : 10 janvier 2020) CB



France / 2019 / 102 min

Réal. Ladj Ly **Scén.** Giordano Gederlini, Ladj Ly et Alexis Manenti **Image** Julien Poupard **Mont.** Flora Volpelière **Prod.** Toufik Ayadi et Christophe Barral **Int.** Damien Bonnard, Alexis Manenti, Djebril Zonga **Dist.** TVA Films



Portrait Le cinéma de Ken Loach

Un cinéma engagé, ça peut encore servir

H-PAUL CHEVRIER

Ken Loach durant le tournage de **Sorry We Missed You** — Photo : Joss Barratt

« Je m'appelle Daniel Blake. Je suis un homme, pas un chien. En tant que tel, j'exige le respect de mes droits. J'exige que vous me traitiez avec respect. Moi, Daniel, je suis un citoyen. Rien de plus, mais rien de moins non plus. »

À la fin des années 1950, le *Free Cinema* britannique explore le *Struggle for Life* de la classe ouvrière. Au milieu des années 1960, les cinéastes Lindsay Anderson, Tony Richardson et Karel Reisz abandonnent le cinéma social et s'exilent à Hollywood. D'autres réalisateurs, dont Ken Loach, Stephen Frears et Mike Leigh, prennent alors la relève, mais à la télévision. En effet, la BBC produit des séries sur le quotidien des classes laborieuses. Ken Loach y fait son apprentissage avec des dramatiques tournés dans la rue, en 16 mm, avec une esthétique entre la fiction et le documentaire.

Quand Loach passe au cinéma, il continue de travailler avec une équipe réduite, en lumière naturelle et avec une caméra portée. Choisis sur les lieux de tournage, les acteurs sont des non-professionnels et le tournage est chronologique pour qu'ils suivent le parcours émotionnel de leurs personnages. Il n'y a pas de découpage technique, la caméra reste toujours un peu à l'extérieur de l'action, en position d'observation, les interprètes sont libres de se promener à leur guise. Le cinéaste filme avec une longue focale (téléobjectif), détachant les personnages du décor et amplifiant leurs émotions dans les plans rapprochés. Cela crée l'impression d'un tournage improvisé, bien que le dialogue soit écrit dans ses moindres détails. Son style, proche du reportage, doit beaucoup aux films de Milos Forman avec, comme modèle déclaré, la scène du bal des **Amours d'une blonde** (1965).

Dans le film **Kes** (1969), Billy Casper est un enfant de 12 ans, plutôt dégourdi, mais que l'on ne prend pas la peine d'écouter. Quand il capture un faucon crécerelle blessé, il se passionne pour son élevage. Lorsqu'un professeur attentif lui demande de montrer à la classe l'art de dresser un faucon, Billy réussit à intéresser tous ses camarades. Le temps d'un exposé, il existe aux yeux des autres, parce qu'il est devenu une histoire. Loach traite avec beaucoup de froideur et d'intelligence ce drame sur l'enfance négligée.

Family Life (1971) raconte les difficultés d'une adolescente traitée d'irresponsable par ses parents parce qu'elle quitte continuellement ses emplois abrutissants. Son père est un ouvrier récompensé pour son assiduité et sa mère est d'une respectabilité exemplaire. Janice refuse ces modèles de comportement et, dans sa révolte, revendique le droit d'être mère célibataire. Ses parents la forcent à se faire avorter avant de la livrer aux psychiatres. Le film ressemble à un documentaire, particulièrement sa première heure, constituée de rencontres entre le docteur Donaldson et les parents de Janice. Ces entrevues servent à étayer les antécédents et les causes du problème. L'antipsychiatre laisse parler Janice et semble l'aider à retrouver une certaine autonomie. La deuxième heure élimine Mike Donaldson pour confier Janice à la psychiatrie officielle et à la police. Le docteur Carswell répond à la place de l'adolescente, la traite par la chimiothérapie et les électrochocs. Traumatisée par ce système encore plus répressif, Janice tombe dans la déviance, avant d'être définitivement enfermée. On en fait une schizophrène de laboratoire. Reprenant les théories de David Cooper et R.D. Laing, fondateurs de l'antipsychiatrie, le film avance que les psychoses ne sont pas des maladies, mais des refoulements imposés par la société.

Pendant le montage de **Family Life**, Ken Loach et sa femme Lesley sont gravement blessés dans un accident de la route dans lequel son fils de cinq ans et sa belle-mère sont tués. Cela éloignera Loach des lieux de tournage pendant quelques années. Durant les années 1980, il ne réalise que deux films de fiction. Il a de la difficulté à trouver un producteur. Il dira : « J'ai passé au moins autant de temps à défendre mes films qu'à les faire. » Il réalise six documentaires sur les luttes ouvrières et la violence policière, la trahison des syndicats, les chansons et les poèmes des mineurs en grève. Mais quatre d'entre eux seront interdits et la sortie des deux autres sera retardée jusqu'à leur faire perdre leur pertinence. Loach survit en tournant des publicités, notamment pour McDonald (raconté dans le film **Versus – The Life and Films of Ken Loach**, 2016).

« Je veux exprimer le point de vue de la classe ouvrière. »

Défendu, dans les années 1980, par Margaret Thatcher en Grande-Bretagne, Ronald Reagan aux États-Unis et Augusto Pinochet au Chili, le néolibéralisme économique vise à réduire la taille et le rôle de l'État en dénationalisant les services pu-









Quelques films de la prolifique carrière de Ken Loach : **Raining Stones**, **Bread and Roses**, **Looking for Eric** et **The Wind that Shakes the Barley**

blics, en combattant les syndicats pour faire baisser les salaires et en dérèglementant les marchés pour donner les pleins pouvoirs à la haute finance. Margaret Thatcher a bradé le bien commun en privatisant 65 sociétés d'État (comme British Airways, British Gaz, British Telecom). De 1980 à 1985, le chômage a triplé en Grande-Bretagne, avec 2 millions d'emplois supprimés, et le nombre de pauvres est passé de 6 à 11 millions. La Dame de fer a surtout sacrifié la protection sociale des citoyens au profit des actionnaires[1].

En 1990, Ken Loach réalise **Hidden Agenda**, sur les tortures et les assassinats par les Services secrets britanniques en Irlande du Nord. Le film remporte le Prix du jury au Festival de Cannes. Loach se trouve une productrice et décroche alors du financement en Europe pour ses films à venir. Convaincu que les pauvres ne sont pas les seuls responsables de leur misère, Loach devient l'ennemi déclaré du démantèlement de l'État-providence, ses films se consacrent à dénoncer les inégalités sociales.

Riff-Raff (1991) raconte le quotidien d'un Écossais, Stevie, qui travaille au noir sur un chantier de construction, à Londres, en compagnie d'Anglais, d'Irlandais et d'Africains. À cause de la dérèglementation, les clandestins sont privés de cotisation sociale et de couverture médicale, ils travaillent sous un nom d'emprunt, ils n'ont pas de compte bancaire et risquent continuellement leur vie. Ils transforment un hôpital public en condos de luxe, comme une métaphore des politiques de privatisa-

1. À la mort de l'ex-première ministre conservatrice Margaret Thatcher, en 2013, Loach demanda la privatisation de ses obsèques, par fidélité à ses politiques antisociales.

tion. Capables de tourner leur misère en dérision, ces exclus sont solidaires. Le scénariste Bill Jesse apprend au cinéaste non pas à mettre des idées en histoire, mais à faire porter ces idées par ses personnages. Le film accumule les scènes un peu au hasard, au gré des aléas du chantier, à l'image de ces travailleurs précaires qui ne savent jamais ce qui les attend. Loach a recours à des acteurs non professionnels, proches par leur expérience de vie des personnages qu'ils interprètent; c'est le cas ici de Ricky Tomlinson, qui a été plâtrier, et de Robert Carlyle, qui a été peintre en bâtiment avant de connaître une carrière internationale comme acteur.

Raining Stones (1993) propose une tranche de vie d'une famille catholique d'un quartier populaire de Manchester. En chômage, le père tente par tous les moyens de trouver l'argent pour acheter la robe de première communion de sa fille. Il vole un mouton, nettoie les égouts, dérobe du gazon, etc. Dépenser autant d'argent pour une fête aussi courte peut paraître absurde, mais il ferait n'importe quoi pour ne pas avoir honte de sa pauvreté. Il se met ainsi à la merci d'un usurier avant de s'en confesser au prêtre de la paroisse. Néanmoins la situation économique est difficile, on ne peut compter sur les organisations syndicales ou politiques, aussi il ne reste plus que la solidarité de proximité. Les usuriers dépouillent les mères de famille de leurs prestations sociales et les requins de la misère rachètent leurs dettes. Bob refuse de se décourager, même quand on lui vole son camion, mais il doit renier ses principes moraux pour survivre. La scène finale, lors de la communion solennelle de Coleen, apporte des nouvelles du voleur et un peu d'espoir.

My Name Is Joe (1998), qui se déroule à Glasgow, dresse le portrait d'un ex-alcoolique au chômage qui brise son isolement et canalise son agressivité en entraînant bénévolement une équipe de football constituée d'assistés sociaux. Et voilà qu'il devient amoureux d'une assistante sociale avec laquelle il est un peu en concurrence sur le plan du sacerdoce auprès des exclus de la société. Quand Joe essaie de venir en aide à un couple de *junkies* endettés, il se retrouve à la merci de la mafia locale. Le film, mélodramatique, est marqué par une mise en scène qui a l'intelligence de se faire oublier. La force dramatique du film repose sur la vitalité de Joe, qui vaudra à Peter Mullan le Prix d'interprétation masculine au Festival de Cannes.

Les films **Raining Stones** et **My Name Is Joe** participent à la vague des comédies sociales anglaises des années 1990. Des films comme ceux de Stephen Frears — **The Snapper** (1993) et **The Van** (1996) — et de Mike Leigh — **Secrets and Lies** (1996) et **All or Nothing** (2002) — ou encore ceux sur les fermetures d'usines, comme **Brassed Off** de Mark Herman (1996) et **The Full Monty** de Peter Cattaneo (1997), témoignent de la dignité des laissés-pour-compte et de leur solidarité. Les critiques en profitent pour inventer la catégorie « chronique sociale à la Loach ».

« Défier le récit des puissants. »

Loach se distingue par sa méthode de tournage. Il ne fournit pas de scénario aux acteurs, seulement deux pages, soit une journée à la fois. Ceux-ci ne connaissent que la trame générale de l'histoire, ils n'ont pas de dialogues à respecter scrupuleusement et ignorent souvent ce qui va arriver à leur personnage à la scène suivante. Il s'agit de prendre des risques pour permettre plus de spontanéité, plus d'authenticité. Et Loach se distingue aussi par ses œuvres historiques, ouvertement politiques. Il s'intéresse surtout aux périodes de l'histoire marquées par l'espoir d'un nouvel ordre social.

Land and Freedom (1995) raconte la guerre civile d'Espagne durant les années 1930. Une partie du récit, celle consacrée à David Carr, le communiste de Liverpool qui partit rejoindre la POUM, brigade anarchiste, s'inspire de l'expérience de George Orwell, telle qu'il l'a évoquée dans *Hommage à la Catalogne*. Surtout issus de la classe ouvrière, ces miliciens des Brigades internationales étaient venus de partout pour se battre contre le fascisme de Franco, qui était appuyé par Hitler et Mussolini. David raconte un épisode, celui de la gauche républicaine tellement divisée que deux volontaires britanniques en sont rendus à se tirer dessus. Sans compter les combattants trotskystes qui seront trahis par leurs camarades staliniens. David est plus un témoin qu'un héros puisque la mise en scène, surtout des scènes d'action, l'efface au profit du groupe. Les individus ont tous la même importance et les acteurs ne savaient pas quand ils vont mourir, comme de vrais guerriers[2].

2. Sur le tournage de **Land and Freedom**, la cinéaste Iciar Bollain, qui jouait une milicienne espagnole, et le scénariste Paul Laverty, qui interprétait un milicien écossais, sont tombés en amour. Le couple réalisera, entre autres films, **Même la pluie** (2010).

De la même façon qu'il s'est servi de la guerre d'Espagne pour expliquer le stalinisme, Loach utilise la guerre d'Irlande pour illustrer le colonialisme. **The Wind that Shakes the Barley** (2006) évoque la guerre d'indépendance de l'Irlande (1918-1922), s'attardant plus particulièrement à 1920, l'année de la terreur, lorsque l'Angleterre envoya 10 000 soldats en Irlande. Puis, le film raconte la guerre civile de 1921, quand l'Angleterre signa



I, Daniel Blake

un traité qui donnait à l'Irlande le statut de membre du Commonwealth. Loach entremêle l'histoire nationale et les destinées des frères O'Donovan : ce traité fut perçu comme une trahison par les radicaux (Damien), tandis que l'Angleterre a fourni des armes à ceux qui l'acceptaient (Teddy). Le cinéaste cherche à expliquer les rapports de forces par la dramatisation des débats d'idées entre les frères. Il aborde l'histoire avec respect, filmant à distance les scènes de violence crue et de plus près la réaction des témoins. Réaction qui est d'autant spontanée que les acteurs ne savaient pas, encore une fois, ce qui les attendait.

Loach a souvent recours à l'histoire. Dans son épisode du film collectif **11'09"01 – September 11** (2002), il entremêle les attentats de New York, le 11 septembre 2001, avec le coup d'État des Américains au Chili le 11 septembre 1973. Il en fait une leçon de cinéma. Par ailleurs, dans le documentaire **The Spirit of '45** (2013), Loach explique comment le Labour Party a battu Winston Churchill pour mettre en œuvre des réformes comme la nationalisation des mines et des chemins de fer, la création d'un service de santé universel et l'extension de l'éducation publique. Bref, il fait la démonstration que le socialisme a déjà existé en Angleterre.

« Un autre monde est possible, et nécessaire. »

Loach a réalisé des films dans une dizaine de pays, il a même tourné à Hollywood. En 2000, **Bread and Roses** raconte l'exploitation des immigrants clandestins à travers les tentatives de syndicalisation des ouvriers d'entretien d'immeubles à Los Angeles. Dans une scène, Maya accuse sa sœur d'être une briseuse de grève. Au moment du tournage, Pila Padilla ignorait les horreurs que Rosa répondrait; et sa réaction de rapprochement s'est révélée tellement inattendue qu'elle a forcé le cinéaste à modifier la fin du film.

Depuis 1996, Loach travaille avec le scénariste Paul Laverty, qui lui a appris à raconter des histoires qui reposent sur des relations affectives occupant une place de plus en plus centrale dans ses films. Ainsi, l'amour est peu à peu parvenu à faire passer le récit avant le discours sans pour autant diluer la capacité de révolte et de dénonciation du cinéaste. Ils ont beau être marginalisés par la pauvreté, ses personnages ne se lamentent jamais, se battent continuellement et ont de l'humour. Par exemple, **Looking for Eric** (2009) rend hommage aux *fans* de football. Le facteur Eric Bishop, maniaque d'Eric Cantona (qui joue ici son propre rôle), trouve normal que la star lui apparaisse et lui parle quand il fume un joint. Lorsque son fils est menacé par la pègre, le postier demande conseil à son ami imaginaire qui lui explique qu'une passe peut être plus belle qu'un but. Il en saisit le message de solidarité et demande l'aide de ses collèges de travail et des partisans du club Manchester United. Et en profite pour regagner le cœur de sa femme.

Pour sa part, **The Angels' Share** (2012) rend hommage aux buveurs de whisky. Très violent, Robbie est enfermé dans la spirale du chômage et de la délinquance. On veut le séparer de sa femme et de son fils parce qu'il n'a pas d'emploi. Le responsable du programme de réinsertion qu'il suit lui propose la rédemption par l'alcool. Avec la collaboration de ses amis, il se déguise en Écossais, vole du whisky et se permet de réclamer un emploi comme monnaie d'échange. Et reformer sa cellule familiale.

À 83 ans, Loach s'indigne de plus en plus. Surtout contre les préjugés du genre : la pauvreté, c'est soit la faute du système, soit celle de gens. Et comme



Sorry We Missed You

personne ne veut changer le système, cela signifie que les gens sont responsables de cet état des choses. Comment alors faire prendre conscience aux citoyens que la solution se trouve dans une répartition des richesses? Loach en est venu à déclarer : « Je cherche à faire surgir la colère. » Ce qu'il tente de faire avec **I, Daniel Blake** (2016). À la suite de problèmes cardiaques, un menuisier de 59 ans est obligé, pour la première fois de sa vie, de faire appel à l'aide sociale, dont la gestion a été confiée à l'entreprise privée. La bêtise bureaucratique force Daniel à devoir sans cesse prouver qu'il cherche bien un travail, alors que son médecin lui interdit de travailler. Devant l'absurdité de la situation, il conserve assez de courage et de générosité pour prendre soin d'une mère monoparentale et de ses deux enfants.

Le nouvel ordre économique est moins une affaire de chômage que d'appauvrissement de la classe ouvrière. On a remplacé le salariat par la sous-traitance et on « l'ubérise » avec des contrats « zéro heure » : l'employé doit être disponible en permanence alors que l'employeur ne garantit ni salaire minimum ni nombre d'heures. Les grandes entreprises réduisent les coûts de production, donc la rémunération de leurs employés, augmentant *de facto* l'exploitation de ces derniers. **Sorry We Missed You** (2019) raconte l'histoire d'une famille de New Castle dévorée par le système. Rick Turner s'achète une camionnette pour devenir livreur indépendant au service d'une plateforme de ventes en ligne. Il est à la merci d'un commanditaire associé qui l'exploite à raison de 14 heures par jour, 6 jours par semaine, et le rançonne en lui chargeant les frais et les charges de son travail. Sans compter qu'il est continuellement surveillé par un lecteur de code-barres qui l'empêche même d'aller pisser! Bref, l'ouvrier s'exploite lui-même.

L'épouse de Rick, Abby, est aide-soignante auprès des gens en perte d'autonomie. Aussi victime de la servitude du contrat zéro heure (ils sont deux millions en Grande-Bretagne dans cette situation), elle est exploitée jusque dans sa vie privée. Il faut voir comment ce nouvel esclavage affecte la vie familiale, il faut partager le désarroi de leur fils adolescent, Seb, pour comprendre l'urgence de la situation. Une situation intolérable pour laquelle Loach ne propose pas de solution, parce qu'il n'y en a pas, à moins de changer le système!

En 50 ans de carrière, Loach a réalisé 28 longs métrages de fiction et 12 documentaires. En 1994, le Festival de Venise lui remettait un Lion d'or d'honneur; en 2003, celui de Locarno lui a décerné un Léopard d'honneur; et en 2014, celui de Berlin lui a décerné l'Ours d'or pour l'ensemble de sa carrière. Privilégié du Festival de Cannes, Loach s'est mérité huit récompenses dont quatre Prix du jury et deux Palme d'or, pour **The Wind that Shakes the Barley** et **I, Daniel Blake**. Mais ce dont Ken Loach peut être le plus fier, c'est de n'avoir jamais obtenu d'Oscar!

Danse avec le chaos

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Rien ne va jamais bien à Gotham City. Sans quoi elle ne serait pas cette « Goddamn » de ville, si fichue qu'il lui faut un justicier mythique (mais non moins vrai) pour y combattre des crises déclenchées par les monstres criminels qu'elle engendre à même ses égouts, ses épandages d'acide et sa corruption; les Penguin, Bane et Joker de ce monde-là pour qui Gotham (leur ville mère) est le farwest (urbain) parfait où lâcher la bride de leurs ambitions criminelles démesurées. Un certain Bruce Wayne, déguisé en chauve-souris et disposant d'un « batéquipement » de pointe (signe des super pouvoirs que peut conférer à cet individu une richesse illimitée), est ce sombre défenseur de l'ordre. La série a exploré à fond les correspondances et l'ambiguïté poreuse provenant de cette évidence que dans « Batman », qu'ils soient bons ou méchants, les principaux protagonistes sont toujours mutants ou travestis — **Batman Returns** de Tim Burton étant sans doute celui des films où, face au Penguin (Danny De Vito) et troublé par la mystérieuse Catwoman (Michelle Pfeiffer), Bruce Wayne était repoussé au plus loin dans la psychanalyse de sa peur qu'un monstre se tapisse aussi en lui.

« Ces films ne sont pas des films, mais des parcs d'attractions », déclarait Martin Scorsese début octobre, pointant du doigt l'actuelle pandémie de films de superhéros Marvel, **Avengers**, etc., sur les écrans, au moment où **Joker** s'apprêtait à sortir dans la crainte que son propos incendiaire ne provoque des attentats dans certaines salles, façon Aurora. Or, **Joker** et les **Batman** ne dérivent pas de l'univers Marvel, mais celui de DC Comics; pas la même chose. Scorsese aurait pu, pour sa peine, s'en prendre au fait que les trois quarts de la production hollywoodienne se composent de *remakes* sous une forme ou une autre, dont les produits de ces franchises multimilliardaires font obstacle aux propositions plus créatives et audacieuses, aussi plus risquées à produire. Les plus malins s'en tireront en réinterprétant certaines figures emblématiques pour qu'ils présentent une certaine pertinence aux problématiques actuelles. Si ce sont des parcs d'attractions, on y trouvera, en cherchant bien, un ou deux manèges à thème féministe ou écologiste, par exemple. Et même quelques cabinets de psychanalyse, comme c'est le cas avec ce **Joker** qui, en explorant la genèse de l'ennemi le plus juré de Batman (en l'étendant sur le divan donc), Todd Phillips (**The Hangover 1**, **2** et **3**) et son scénariste Scott Silver (**8 Mile**) tiennent un sujet dont la volonté d'être pris au sérieux mérite que l'on s'y penche.

Le film *a priori* affiche une distance quasi uchronique avec les autres univers cinématographiques des **Batman**, comme s'il faisait un pas de côté en direction d'une apparence de réalisme d'époque. Avec ses cinémas pornos, ses intérieurs miteux et ses rues infestées de rats (les éboueurs sont en grève), la ville de Gotham rappelle le cinéma urbain violent et glauque des années 1970, où surtout New York est la capitale du crime impuni et de la dépravation ainsi que de la solitude et de l'aliénation : un amalgame qui aurait retenu le danger de **Taxi Driver**, **Death Wish** ou **Cruising** en atténuant sensiblement son côté dépravé. À ce cadre rétro (magnétoscopes VHS, téléviseurs analogiques et téléphones filaires) se greffe un climat de crise sociale en ébullition chargé à bloc de problématiques (« topics ») courantes qui lorgnent autant du côté du mouvement Occupy et des gilets jaunes que des printemps insurrectionnels et de cette colère de fond débouchant sur ce que certains appellent aujourd'hui la « mondialisation de la révolte ». En somme, le film a à peine établi sa toile de fond qu'il révèle déjà un appétit pour les problématiques sociales d'une voracité proprement omnivore.



Arthur Fleck (Joaquin Phoenix) lors d'une visite chez sa psychiatre

Arrive « l'individu problématique », Arthur Fleck (Joaquin Phoenix), futur Joker, pour l'heure simple clown qui fait la réclame pour des magasins miteux ou tâche d'égayer des enfants hospitalisés. Portrait du mésadapté en victime amaigrie, ses troubles mentaux le persécutent et lui attirent aussi la persécution d'autrui quand un stress déclenche chez lui une de ces crises de fou rire dément dans les situations les plus inappropriées. La vie n'a rien de drôle pour ce dépressif incapable de se fondre dans le décor, pas loin d'attendrir quand il soigne sa vieille mère en rêvant d'une improbable carrière d'humoriste qui percera un jour à l'émission de son idole, l'animateur Murray Franklin (Robert De Niro). Même la psychiatre bienveillante à qui il confie ses pensées les plus sombres (« Est-ce que c'est moi, ou est-ce le monde qui devient de plus en plus fou? » est la première réplique du film) semble plutôt y voir un innocent.

Suivant un schéma proche des films de justiciers d'une autre espèce que les justiciers masqués (pensons à **Death Wish**), le premier acte du film voit Arthur subir une agression, une injustice et une déconvenue. Des voyous le tabassent sans ménagement dès les premières minutes. Son patron lui réclame ensuite le montant de la pancarte publicitaire qu'ils lui ont fracassé sur la tête. Dans un autobus, les facéties d'Arthur pour faire rire un enfant lui attirent l'hostilité de la mère. Et ainsi de suite. Pendant ce temps, la télévision débite les promesses électorales bidon des élites fortunées déconnectées de la réalité, dont celles du riche Thomas Wayne, pendant que les soins de santé et les services sociaux dont Arthur et sa mère dépendent se font sabrer. Quand la psychiatre d'Arthur lui annonce que leurs entretiens (et ses traitements) cessent dès à présent, elle ajoute : « Ces gens [les politiciens] se fichent éperdument des personnes comme vous… et des gens comme moi. » L'évidence, en somme.

On ne voudrait pas voir un revolver tomber entre les mains d'un « innocent » qui confie à son journal intime « espérer que sa mort aura plus de sens que sa vie ». Un collègue louche lui en donne pourtant un afin, soi-disant, qu'il se protège contre de nouveaux agresseurs. Ou peut-être qu'il se tire une balle dans la tête. C'est la première option qui l'emporte lorsque Arthur décharge son arme sur un trio de *yuppies* belliqueux, voyous en complet-cravate que son déguisement et son fou rire ont attirés vers lui dans une rame de métro. La journée a été rude : Arthur vient d'être congédié pour avoir transporté un pistolet dans un hôpital pour enfants. Victime de l'humour involontaire avec lequel le sort se joue de lui (un motif qui cause dans **Joker** quelques instants de malaise comique inspirés), l'arme était tombée de sa poche en plein numéro. Ce moment décisif de l'histoire marque aussi un sommet de manipulation dans le film : l'humiliation subie par un Arthur au bout du rouleau insiste si longtemps sur le plaisir sadique des



*« **Joker** raconte l'improbable ascension d'un "dérangé" solitaire dans un climat social en déliquescence, au bord de l'insurrection, dont il devient, presque à son corps défendant, l'inspirateur et le symbole. »*

agresseurs à intimider leur proie et à la préparer à s'en prendre une bonne que l'on ne se peut plus d'attendre qu'ils se fassent tirer dessus.

Et la population qui forme le « 99 % » de Gotham d'approuver et de réclamer plus de sang, de crier mort aux riches, aux *yuppies* et aux dirigeants qui font fortune sur le dos des opprimés qu'ils méprisent. Les médias, porte-voix des puissants, l'auront cherché en s'indignant du lâche assassinat de trois honorables citoyens (entendons riches) par un tueur qui n'ose même pas montrer son vrai visage. Ils accouchent et propagent la légende d'un clown tueur alors qu'Arthur Fleck commence à peine de naître en Joker et donnent ironiquement un coup d'accélérateur à sa métamorphose. Dans une époque d'avant l'Internet avec ses épidémiques engouements et ses passions mobilisatrices massives et instantanées, le clown assassin et futur Joker est déjà un phénomène viral.

Fleck n'est toutefois pas au bout de ses peines, pas encore prêt à incarner la légende qui le précède. Le second acte de trois traite de son obscur roman familial, la quête de ses origines et sa recherche d'un père lorsque Arthur apprend de sa mère qu'il serait le fils de Thomas Wayne, où elle a servi comme domestique. Et le *fan* fin connaisseur de la mythologie du super vilain des DC Comics de frémir. Joker et Batman/Bruce Wayne frères de sang : oseront-ils y ajouter cette couche? Tout de même pas, quoique entretemps le père du futur Batman aura passé pour un beau salaud et Fleck pris quelques tuiles en plus, ainsi qu'un coup de poing au visage au terme de son enquête. Le bilan? Divulgâcheurs devant : son père n'est pas Thomas Wayne, sa mère n'est pas sa mère non plus, Fleck a été adopté et (ça s'embrouille) sa mère (laquelle des deux?) l'aurait laissé, enfant, être abusé par son vrai père. Remarquez, cette escalade de révélations tant sur ses origines que sur les causes de sa maladie mentale ne réveille aucun souvenir ni n'active quoi que ce soit chez Arthur Fleck qui le rattache à son enfance et, d'un point de vue scénaristique, c'est un problème. Le film feint de creuser le passé et la psyché du personnage pendant 40 minutes avant de reculer au dernier moment. Tout ça ne sert qu'à ajouter à la liste, déjà longue, d'abandons et de trahisons qui s'acharnent sur lui.

En fin de liste, l'effondrement de tout ce en quoi Arthur a pu tenir passe aussi dans le tordeur ses ambitions d'humoriste et son admiration pour l'animateur Murray Franklin. Plus tôt dans l'histoire, Arthur s'est produit si lamentablement dans un micro ouvert d'humoristes solo que l'émission de Franklin en a diffusé un extrait pour se moquer de celui que l'animateur, sardonique, appellera pour la première fois « Joker ». Au troisième et dernier acte, la production invite contre toute attente Arthur à faire une apparition dans le *talk-show* de Franklin. Bien que talonné par deux détectives, il va leur échapper et s'y rendre, à la faveur de l'insurrection qui croît dans le métro et les rues de Gotham, où tout le monde est dé-

guisé en clown. Costumé et maquillé à l'image du clown maléfique que nous connaissons, Fleck s'apprête à faire, et fera, son *coming out* en direct. Oui, il a assassiné les trois *yuppies* et c'est bien fait pour eux : Gotham compte maintenant trois salauds en moins. « Les médias s'en sont alarmés parce que les victimes étaient riches, mais si quelqu'un comme moi s'était fait assassiner, vous vous en seriez complètement fichu. » Ainsi se poursuit cinq minutes durant l'exposé incendiaire de la philosophie de Joker, ex-Arthur Fleck, porte-parole (semble-t-il) de la colère de tous les laissés-pour-compte; Joker parachevant le tout en tirant en direct sur son ancienne idole.

Puis, il prend le temps de savourer sa victoire, de dominer du regard et de respirer l'air frais du chaos que répandent les émeutiers masqués dans la ville avant d'être arrêté par la police. Pendant ce temps, le jeune Bruce Wayne assiste au meurtre de ses parents dans une allée obscure. Ainsi, **Joker** remplit honorablement le cahier de charges de l'antépisode qu'il se propose d'être en égratignant le mythe de Bruce Wayne au passage, car quel genre de paix sociale défendra-t-il au juste sinon celle qui favorise les privilégiés? À sa sortie, **Joker** a fait redouter qu'il ne provoque des incidents, par l'épaisseur de son nihilisme combinée à l'idée insistante que le jour approche où le mépris des élites possédantes envers les « sans-dents » se retournera contre elle.

Dans cette version de la genèse de Joker, celui-ci ne domine ni ne dirige ce désordre. Il est celui qui tout au plus en allume la mèche, en s'en prenant à des victimes de la classe supérieure. La télé et les journaux relaient ensuite le meurtre, l'amplifient; le film insiste sur leur implication tant dans le déclenchement de cette guerre civile que dans la transformation d'Arthur Fleck, au départ un célibataire anonyme et perdant, en ce personnage de Joker-clown tueur qui lui a été pratiquement taillé par les journaux et la télé, jusqu'à lui donner son nom. Pas étonnant alors que la couverture critique de **Joker** fasse également se côtoyer le nom de James Eagan Holmes, auteur solitaire de la tuerie d'Aurora, avec celui de Donald Trump, créature notoirement ennemie des médias, mais qui n'aurait jamais existé dans sa forme actuelle sans leur concours actif. **Joker** rassemble ces deux extrêmes en un même être, qu'il fait passer du premier état au second : le petit cousin de Travis Bickle et de Rupert Pupkin (antihéros tous deux joués par Robert De Niro dans **Taxi Driver** et **The King of Comedy** de Scorsese) qui se hisse et est hissé à ce statut d'agitateur de masse, d'anarchiste boutefeu émeutier et célèbre où il réalisera sa destinée de personnage de bédé. Et si tout cela paraît manquer d'un évident sens des proportions, c'est peut-être aussi qu'à bien des égards, nous avons perdu le nôtre en chemin depuis longtemps.

Joker raconte l'improbable ascension d'un « dérangé » solitaire dans un climat social en déliquescence, au bord de l'insurrection, dont il devient, presque à son corps défendant, l'inspirateur et le symbole. Joker, étant Joker, ne peut que se régaler du résultat, qui équivaut dans le film à la plus complète et violente anarchie. Comme si soudain le chaos déchaîné s'était déraciné des souffrances (des problématiques) d'où il vient. Nous ne pouvons accorder ne serait-ce qu'une seule once de pertinence ou de valeur à cette vision caricaturale de la mondialisation de la révolte en cours dont les causes ne dérivent ni des meurtres d'un mésadapté poussé à bout ni du délire médiatique qui en aurait découlé, ou autres genres de scénarios. Cet amalgame en trop est ce pour quoi **Joker** n'aide aucunement à y voir plus clair en ces temps troublés, chargés d'insurrections en marche ou à venir, et aussi ce pour quoi même toute l'intensité du talent de Joaquin Phoenix ne peut empêcher ce film aux sympathies soi-disant de gauche d'être fondamentalement réactionnaire.



Le Joker dans la loge de l'émission de Murray Franklin (Robert De Niro)



États-Unis–Canada / 2019 / 122 min

Réal. Todd Phillips **Scén.** Todd Phillips et Scott Silver **Image** Lawrence Sher **Mus.** Hildur Guònadottir **Mont.** Jeff Groth **Prod.** Bradley Cooper, Todd Phillips et Emma Tillinger Koskoff **Int.** Joaquin Phoenix, Robert De Niro, Zazie Beetz, Frances Conroy, Brett Cullen **Dist.** Warner Bros.



Photo : Shayne Laverdière

Entretien Guillaume de Fontenay, réalisateur de **Sympathie pour le diable**

« Les journalistes sont nos yeux, nos oreilles, ils sont là où l'on ne peut être, là où l'on n'a pas le courage d'aller. »

NICOLAS GENDRON

Issu du milieu théâtral, Guillaume de Fontenay apprend son métier de réalisateur sur les plateaux de publicité. Assistant de production pour des pubs signées Jean-Claude Lauzon, plus tard directeur artistique pour celles d'un dénommé Jean-Marc Vallée — qui l'encouragea vite à passer derrière la caméra tellement il avait d'opinions! —, il rêve depuis longtemps de cinéma. Le voilà qui fait enfin le saut avec **Sympathie pour le diable**, coproduction franco-québécoise déjà chaudement accueillie et récompensée dans plusieurs événements, entre autres aux Prix Bayeux Calvados-Normandie, la plus grande rencontre de journalistes de guerre, là même où le correspondant Paul Marchand avait remporté les faveurs du jury 25 ans plus tôt, en 1994, pour ses écrits sur la guerre de Bosnie. Coscénarisé avec les écrivains Jean Barbe et Guillaume Vigneault à partir du récit homonyme de Marchand publié en 1997, ce long métrage saisissant brosse le portrait sans fard du célèbre reporter français, en prenant bien soin de ne pas l'ériger en héros, mais plutôt en éveilleur de conscience. Niels Schneider en endosse sa carapace désinhibée avec brio, pendant que se recrée sous nos yeux le siège de Sarajevo.

Ciné-Bulles : Est-ce un projet que vous chérissiez depuis longtemps?

Guillaume de Fontenay : Depuis 14 ans. J'ai vu Paul pour la première fois à la télé de Radio-Canada. Je me souvenais de sa couverture à Sarajevo et de ses fins de phrase, dont la fameuse « tout ça sous le regard impassible de la communauté internationale ». Mais en 1997, quand j'ai lu son livre, j'ai failli le refermer, parce qu'il m'énervait. Je le trouvais grande-gueule et prétentieux. Et au bout de 50 pages, je me suis rendu compte que derrière ce masque-là, il y avait en réalité un homme blessé. Probablement parce qu'il n'a jamais cadré dans aucun moule.

C'est l'homme qui vous a accroché, avant même le sujet historique?

Ah, l'histoire aussi. Cette guerre-là m'a beaucoup touché en 1992. J'avais un chum à Sarajevo, avec l'ONU. On a tendance à l'oublier, mais le premier commandement de l'ONU en Bosnie était dirigé par le général canadien MacKenzie, avec un important contingent québécois. Des armes non conventionnelles ont été utilisées à l'époque, par exemple des obus au phosphore, qui sont cancérigènes… Mon ami a vu des trucs horribles, des femmes enceintes éventrées. Plusieurs sont encore traumatisés par cette guerre sale, particulièrement par le siège de Sarajevo, complètement insensé. Qu'on laisse l'autodétermination des peuples, jusqu'à une certaine limite, d'accord. Mais que l'on tolère ce qui s'est passé à Sarajevo? C'est intolérable. Et encore aujourd'hui, partout dans le monde…

Pour vous, l'histoire se répète?

C'est pour cette raison que j'ai voulu réaliser ce film-là. Quand j'étais ti-cul, ces images m'ont bouleversé. Et je ne sais toujours pas comment vivre avec ça. J'ai deux filles, une belle vie, je ne me suis pas sacrifié pour une cause. Je pensais travailler moins longtemps en publicité, mais le projet a été extrêmement difficile à financer; ce n'est pas une comédie, il n'y a pas de grosses vedettes et, pourtant, c'est mon genre de cinéma. Quand Jean Barbe écrivait *Comment devenir un monstre*, il m'avait dit : « Je suis en train d'écrire un livre que j'ai envie de lire. » Et moi, j'ai réalisé un film que j'ai envie de voir. Je ne me suis pas enrôlé dans l'armée ni comme journaliste de guerre, mais ça fait 14 ans que je me bats pour ce film, un vrai parcours du combattant.

Au-delà des sous, quelles furent les plus grandes résistances à ce projet?

C'est un drôle de projet, parce que… Paul en voulait aux institutions. Déjà, ce n'est pas la meilleure posture. Ensuite, c'est plutôt un antihéros, il n'est pas très sympathique *a priori*. Mais à la fin du film, j'espère, on réalise qu'il y a un humain derrière… Ce n'est pas seulement un fanfaron, sinon il ne se serait pas suicidé, il aurait continué à astiquer ses Gucci, et ce n'est pas du tout le cas… Paul, c'est tout l'inverse, je pense qu'il était suicidaire depuis très longtemps. Et cela a été un choc, parce qu'on a écrit ce film-là ensemble.

J'ai vu Paul pour la première fois à la télé de Radio-Canada. Je me souvenais de sa couverture à Sarajevo et de ses fins de phrase, dont la fameuse « tout ça sous le regard impassible de la communauté internationale ». Mais en 1997, quand j'ai lu son livre, j'ai failli le fermer, parce qu'il m'énervait. Je le trouvais grande-gueule et prétentieux. Et au bout de 50 pages, je me suis rendu compte que derrière ce masque-là, il y avait en réalité un homme blessé. Probablement parce qu'il n'a jamais cadré dans aucun moule.

Racontez-nous cette collaboration unique.

En 1997, je suis tombé sur le cul en lisant son bouquin. J'ai voulu en faire un spectacle, parce que j'avais encore un pied dans le théâtre. Et j'imaginais un *show* avec Paul en solo : des téléviseurs derrière lui qui diffusent des nouvelles internationales, une carcasse flambée, une poupée trépanée, un vélo oublié, des restes de guerre au sol, et Paul assis sur une petite chaise d'écolier, la plus rudimentaire possible. C'était un grand orateur; il était bègue dans la vie, mais quand il commençait ses tirades, il était incroyable. Je voulais le rencontrer, pour que l'on condense son texte. Reprendre *Sympathie pour le diable*, de façon très littéraire, le restructurer en une phrase d'une heure sur la guerre.

Comment a-t-il accueilli l'idée?

Je ne suis jamais allé le voir. J'ai laissé tomber, j'ai été bête. Mais bon, peut-être que le film n'existerait

pas… C'est en 2005 que j'ai proposé à la productrice Nicole Robert d'en faire un film et elle a accepté. Avant de m'embarquer là-dedans, je voulais rencontrer Paul et là j'avais les couilles de le faire. En 2006, on a passé une nuit à discuter et cela a tout de suite cliqué entre nous. En août, les contrats étaient signés. Guillaume Vigneault venait de scénariser **Tout est parfait**, avec Nicole, qui me l'a vivement recommandé. On a donc peaufiné le scène à scène pour se rendre compte, un an plus tard, que l'on n'arrivait pas à avancer dans l'écriture parce qu'on ignorait comment dialoguer une scène avec un gars de l'ONU, une autre entre journalistes, ce qui se passe à un *checkpoint*… On n'allait pas inventer tout ça.

La première version dialoguée, on l'a finie en mars 2009, quelques mois avant que Paul ne se suicide. À ce moment-là, il venait d'entrer à l'hôpital psychiatrique et comme c'est un bon parleur, il a réussi à en sortir. Jean-Paul Mari, un grand reporter au *Nouvel Obs* qui a écrit un livre sur les chocs post-traumatiques, me disait que Paul aurait dû être traité au militaire pour bénéficier de l'expertise des psychiatres habitués à ce type de blessures.

On mentionne d'ailleurs d'entrée de jeu qu'il faut « connaître l'histoire avant de la raconter ». Ce travail de recherche a-t-il été vertigineux?

Oh, oui! J'ai absorbé énormément de photos, de documentaires, de rencontres... Et j'ai dit à Nicole, on a besoin de Paul. Alors, il est venu à Montréal et en un mois, on est passés de notre scène à scène à 149 pages de scénario. Parce que Paul est un grand orateur, il dictait et Guillaume prenait des notes. La première version dialoguée, on l'a finie en mars 2009, quelques mois avant que Paul ne se suicide. À ce moment-là, il venait d'entrer à l'hôpital psychiatrique et comme c'est un bon parleur, il a réussi à en sortir. Jean-Paul Mari, un grand reporter au *Nouvel Obs* qui a écrit un livre sur les chocs post-traumatiques, me disait que Paul aurait dû être traité au militaire pour bénéficier de l'expertise des psychiatres habitués à ce type de blessures. Paul, c'est à travers son métier qu'il a foulé toutes ces morts. Ensuite, le projet a piétiné. On ne réussissait pas à monter la coproduction avec la France. Jean-Marc Vallée tournait **Café de Flore**, à Montréal, et m'a lancé un jour : « Ma gang de producteurs français est là, rencontrez-les! » C'est là que tout a débloqué.

Lorsqu'on adapte à la fois un récit autobiographique et des événements historiques, quelle est la part de liberté du créateur? C'est un double devoir de mémoire?

C'est une question difficile. J'ai abordé le film en me documentant le mieux possible, je suis allé à Sarajevo à quatre ou cinq reprises. J'étais là en 2012 quand Rémy Ourdan et Patrick Chauvel tournaient leur documentaire **Le Siège**; ils m'ont permis d'assister aux interviews, j'ai donc rencontré plusieurs journalistes qui ont connu Paul. Et Paul reste mon fil d'Ariane. C'est une façon pour moi d'amener le spectateur à entrer dans Sarajevo. Il me fallait être très prudent. Mon rapport à la violence n'est pas graphique. J'ai essayé d'être un témoin et la caméra suit beaucoup Paul, pour ne pas tomber dans un cinéma classique champ-contrechamp. Ce n'est pas une biographie, c'est inspiré de ses récits. En 1 h 40, il faut être humble, je ne peux pas dire grand-chose. Tout ce que je peux faire, c'est éveiller un esprit, une curiosité. Si je rappelle par ce film que le journalisme de guerre est important, avec des gens comme Paul ou Louise Baker, tant mieux. En 2018, un journaliste saoudien a été tué dans son ambassade, en Turquie, apparemment dans l'acide, et tout cela sans aucune accusation tangible envers les responsables. Au Mexique, le nombre de meurtres de journalistes est hallucinant. En Russie, en Chine, en Corée du Nord… la liste est longue. La presse est mise au ban partout et il y a très peu de gens pour la défendre. Les journalistes sont nos yeux, nos oreilles, ils sont là où l'on ne peut être, là où l'on n'a pas le courage d'aller. Si on ne leur donne pas une voix, qu'est-ce que l'on fait? Comment a-t-on pu tolérer pendant quasiment quatre ans que Sarajevo soit privée d'eau, d'électricité et de nourriture? Comment a-t-on pu tolérer que sur une période de 1 200 jours de siège dans une cité d'à peu près 400 000 habitants, 12 000 personnes, soit en moyenne 10 personnes par jour, se fassent tuer? Imaginons une ville comme Québec où dix personnes par jour se font tirer! Et plus de 50 000 blessés. On ne compte toujours pas les viols ni les chocs post-traumatiques. Cela fait minimum 60 000 personnes sur une population d'environ 400 000, donc une sur 7; ce qui veut dire que pas une seule famille n'a été épargnée. Dans une ville où il y avait plusieurs nationalités et confessions, donc des synagogues, des églises, des mosquées, il y avait une réelle cohabitation. On montre dans le film un couple bosno-serbe, c'est la réalité de Sara-

jevo. Quand Boba dit : « 100 000 Serbes se font tirer dessus pendant que l'on mange de la pizza… », c'est la réalité. Quand le général Divjak, un Serbe qui était un haut gradé dans l'armée yougoslave, refuse de combattre auprès des Serbes, mais défend Sarajevo contre les Serbes, ça montre la complexité du conflit. Je n'ai pas voulu filmer en 16:9, pour ne pas magnifier la mort. J'avais l'impression qu'en utilisant le 4:3, le format télé de l'époque, et en filmant caméra à l'épaule, ce serait plus nerveux, claustrophobe; je voulais que ce film-là soit le plus sensoriel et immersif possible.

Pour ne pas nous garder à distance?

Pour nous rentrer dans notre siège. Et en même temps, pour que le film soit radical, pour qu'il soit aussi humain. Que cette humanité vienne compenser un peu la violence, car si Paul avait une « sympathie » pour l'enfer, c'est qu'en temps de guerre, on va tout de suite savoir si l'on s'aime ou pas, si l'on se fait confiance ou pas. Tous les codes sociaux disparaissent. Et Paul aimait ça. Tout d'un coup, comme il le dit dans le documentaire de Marcel Ophüls, **Veillées d'armes…** : « Ce qui est très excitant dans la guerre, c'est que tu ne sais pas si, au moment de dormir, tu seras dans ton lit, à la morgue, à l'hôpital; tu ne sais rien. » Et Paul a vécu cette adrénaline-là, d'abord à Beyrouth, puis à Sarajevo.

Vous avez réalisé des centaines de pubs, dont plusieurs primées à l'international. On pourrait dire que vous partagez en quelque sorte l'esprit de synthèse de Marchand, qui encapsulait en quelques minutes ce qui se passait sur le terrain. Vous reconnaissiez-vous en lui?

Oui, assurément. Au Québec, je suis Français. En France, je suis Québécois. J'ai étudié dans des écoles de riches, mais j'étais habillé à l'Armée du Salut. À 16 ans, j'avais une maîtresse de 25. À 17, une blonde de 34. J'étais plus ou moins conventionnel, j'ai toujours été *outsider*. Les gangs, je trouve ça plate. Je trouve que l'on a toujours des discussions plus profondes en petit nombre… J'ai quitté l'école en première année de cégep. J'ai dit à mes parents que ma vie, c'était le théâtre, et que le



L'horreur de la guerre est présente dès les premières minutes de **Sympathie pour le diable.** — Photo : Shayne Laverdière



Neils Schneider incarne Paul Marchand. — Photo : Shayne Laverdière

théâtre, c'était la vie. Et que ce n'est pas sur les bancs d'école que ça s'apprenait. Donc, j'ai beaucoup en commun avec Paul. Et c'est peut-être aussi pour ça qu'il m'énervait au départ, et qu'il m'a touché ensuite. Il y a plusieurs choses qui résonnent profondément chez moi, d'homme à homme.

Ces dernières années, le talent de Niels Schneider s'est surtout développé outre-Atlantique. Lui confier le rôle de Marchand allait-il de soi?

J'ai vu plusieurs comédiens en audition et Niels s'est imposé immédiatement. Jouer le côté grande-gueule, dandy, c'est facile. Mais avoir cette fêlure et la porter tout au long du film, c'est plus compliqué. Niels a vécu un drame majeur dans sa vie, la perte de son grand frère. Chez lui, il y a cette fêlure émouvante, qui était aussi présente chez Paul. Il fallait être bête pour s'arrêter à son côté fumeur de cigares, parce que c'était évident que le cigare était un masque. C'est un masque d'odeur. Ça t'empêche de sentir l'odeur putride de la mort, puisqu'il se le mettait sous le nez à la morgue. Ça réchauffe les mains, puisque c'est un tison. Ça coupe la faim. Et je pense aussi que c'était une marque de statut, puisqu'il devait en fumer pour environ 300 $ par jour, à Sarajevo... C'était un *bum*, à la fois très classique dans ses lectures — il avait lu Nietzsche — et prêt à briser les carcans. J'ai demandé à Niels de travailler des gestes de Paul, et surtout sa voix, parce qu'à travers elle, il serait obligé d'être sur le qui-vive. Rajoutez la gestuelle à l'adrénaline, et le cigare qu'il fumait tout le temps, et voilà Paul.

Et le reste de la distribution?

Cela a été des coups de cœur. Vincent Rottiers, pour la fibre très animale dans son regard et sa gestuelle. Paul Lowe, un grand photographe de guerre qui habite Sarajevo, l'a *coaché*... Je voulais être rigoureux, on a eu un consultant local pour toutes les scènes difficiles. *Idem* pour le maniement de la caméra, des appareils photo. C'était important pour moi de montrer que ce métier-là est complexe. Quand Vincent est avec une femme qui appelle à l'aide et qu'il la photographie, c'est insoutenable. Tu te dis, lâche ton appareil, aide-la. Mais il ne travaille pas pour la Croix-Rouge. Il faut qu'il témoigne, c'est *photo first*! Après, tu aides. Il y a un beau documentaire sur ce dilemme moral, **Rapporteurs de guerre** de Patrick Chauvel et Antoine Novat. Pour en revenir aux acteurs, Vincent a été super, tout comme Arieh Worthalter et Elisa Lasowski. Et Ella Rumpf, hallucinante. J'ai cherché une Boba Serbe ou Bosniaque, en vain. Parce qu'elle porte surtout le film en français, c'est ce qu'il fallait que je privilégie. Comme c'est une déracinée, Ella est à la fois Française, Suisse-Allemande, Berlinoise et a une facilité pour les langues. Elle est arrivée trois mois avant le début du tournage, pour apprendre le serbo-croate, et s'est liée d'amitié avec la vraie Boba, qui nous a suivis tout le long. Quant à la figuration, les responsables n'en revenaient pas : le réalisateur est fou, il veut voir les 1 300 figurants! Mais c'est comme une peinture, si ta toile de fond est laide, rien ne va tenir devant. Il y a des visages inscrits dans le temps et des énergies, comme avec l'employé de la morgue. Quand tu vois les 1 300, tu te dis : « C'est lui! » Il y a une humanité folle qui se dégage de cet homme-là.

J'ai vu plusieurs comédiens en audition et Niels s'est imposé immédiatement. Jouer le côté grande gueule, dandy, c'est facile. Mais avoir cette fêlure et la porter tout au long du film, c'est plus compliqué. Niels a vécu un drame majeur dans sa vie, la perte de son grand frère. Chez lui, il y a cette fêlure émouvante, qui était aussi présente chez Paul.

Lors du siège de Sarajevo, la couverture internationale était en plein essor, alors qu'elle se réduit aujourd'hui comme une peau de chagrin. Comment percevez-vous la crise des médias?

Hormis l'incursion irakienne de 1990-1991, c'était la première fois que l'on avait un rapport direct à l'information, c'était une nouvelle ère informatique, et ce qui nous semble désuet dans le film était en réalité à la fine pointe de la technologie. La situation actuelle est sans doute reliée aux formats, beaucoup plus courts, que la plupart des gens regardent sur leur téléphone. À l'époque, on s'arrêtait pour regarder le Téléjournal. Aujourd'hui, on attrape le clip qui circule et la majorité des gens ne croisent pas l'information; des *fake news* se répandent et ce ne sont pas celles que Trump pointe du doigt! Le film est en quelque sorte un plaidoyer. Comment se fait-il que l'on ait un rapport du GIEC catastrophique sur l'environnement et que personne ne réagisse? Les élections en Israël, le Brexit, les événements au Yémen, ce qui se passe en Chine, à Hong Kong, au Brésil... D'ailleurs, on va à la Mostra de São Paulo, et j'en suis bien content, parce qu'il faut politiser les gens. C'est un moment



Vincent Rottiers (Vincent, le photographe), Ella Rumpf (Boba, l'interprète serbe) et Niels Schneider (Paul Marchand).
Photo : Shayne Laverdière

crucial pour l'humanité, et si l'on ne politise pas les générations actuelles, on va rater le bateau. Il faudrait qu'il y ait plus de films politiques. J'espère qu'il y aura des projections de **Sympathie pour le diable** dans les cégeps. Ou **Le Fils de Saul**, ou **Bloody Sunday**, ou **Hunger**, ou **Gomorra**…

Avec ce souhait ultime d'un « rêve de monde meilleur, même si le rêve est obscène et turbulent », est-ce à dire que la lucidité de Paul Marchand n'était pas dénuée d'espoir?

Il ne s'est pas pendu pour rien. On ne se pend pas parce qu'on est triste, on se pend parce qu'on a une blessure trop profonde, parce que ça fait trop mal de vivre. J'ai perdu quelques amis comme ça, j'y ai moi-même pensé… Si l'on n'avait plus l'espoir d'un monde meilleur, on n'aurait pas la blessure du monde que l'on a. Tous ces problèmes sont tellement grands que c'est difficile d'avoir une prise sur eux. Tu fais quoi? Tu fais un film? Tu manifestes? T'écris un livre? Tu vas te battre? Peu importe l'action choisie, tu ne seras jamais assez un superhéros pour changer le monde radicalement. Alors, comment faire aujourd'hui? On est huit milliards, il y a tous les réseaux sociaux, mais je comprends qu'il y ait des gens qui ne sachent plus à qui se raccrocher. Paul était un homme blessé. À l'automne 2008, il m'avait confié : « Je ne suis plus apte à vivre. »

« Je suis vieux de plusieurs morts », écrivait-il.

Dès la vingtaine, il était vieux de plusieurs morts. Je pense que Paul aurait voulu changer quelque chose. S'il avait pu avoir le porte-voix plus longtemps, s'il avait pu…

Vous lui en offrez un, pourtant.

Oui. C'est vrai.

Sympathie pour le diable de Guillaume de Fontenay

Tromper la mort

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

D'abord il y a ce son, en amorce hâtive, qui place le spectateur comme en apnée. Des tirs d'armes à feu, un bruit d'eau qui coule et un souffle humain. Après plusieurs secondes apparaît le torse d'un homme nu se lavant à la va-vite, puis une vue d'ensemble d'une ville logée au fond d'une cuvette montagneuse. Mêmes sons de tirs sur un paysage figé par le froid, où l'on peine à distinguer, ici et là, une colonne de fumée. Puis, un titre : **Sympathie pour le diable**. Nouveau changement, gros plan cette fois sur une main qui frappe un volant. Dans l'habitacle, le même homme conduit frénétiquement, cigare au bec. Et un second, muni d'un appareil photo. La voiture file à toute vitesse en ligne droite, alors que le photographe (Vincent Rottiers) mitraille le paysage de son objectif. Sur la voiture blanche, cette phrase, tel un gonfalon à l'attention des *snipers* : « Don't waste your bullets; I am invincible. »

Sans mise en contexte aucune, le spectateur est ainsi parachuté dans une zone de guerre dont il ignore tout. Et la sensation de souffle coupé qui le happe alors ne le lâchera plus. Car dans sa quête de vérité, Guillaume de Fontenay, dont c'est le premier long métrage, ne lui épargnera rien. Au fil des discussions et des extraits de reportages du correspondant de guerre Paul Marchand (Niels Schneider), le cadre se précise. On est à Sarajevo, en novembre 1992, dans une ex-Yougoslavie à feu et à sang. Et à l'instar des journalistes, photographes et caméramans qui se succèdent à l'écran, on n'aura jamais « the big picture ».

Avec ses images granuleuses, son oppressant format 4:3 et sa caméra nerveuse, le film parvient non seulement à incarner la tension du conflit, mais à mettre en images les mots de Marchand, son souffle panaché, son style redoutable comme un uppercut. C'est à ce point saisissant que tout le travail technique s'efface au profit de la vérité du moment, comme si l'on regardait des images en direct de la guerre. Cela est particulièrement éloquent lors de la séquence d'attaque à Otes, un quartier au nord-ouest de Sarajevo. Le montage nerveux de ces images captées en caméra libre — comme celles que tourne le caméraman accompagnant Marchand au cœur du combat — fait ressentir l'angoisse de cet interminable assaut. On en ressort choqués et lorsque le correspondant enregistre son topo du jour pour le JT (« Sarajevo n'aime plus ses enfants, elle les sacrifie par dizaines à l'autel politique… »), on ne peut qu'acquiescer. Vraiment, une sale guerre.

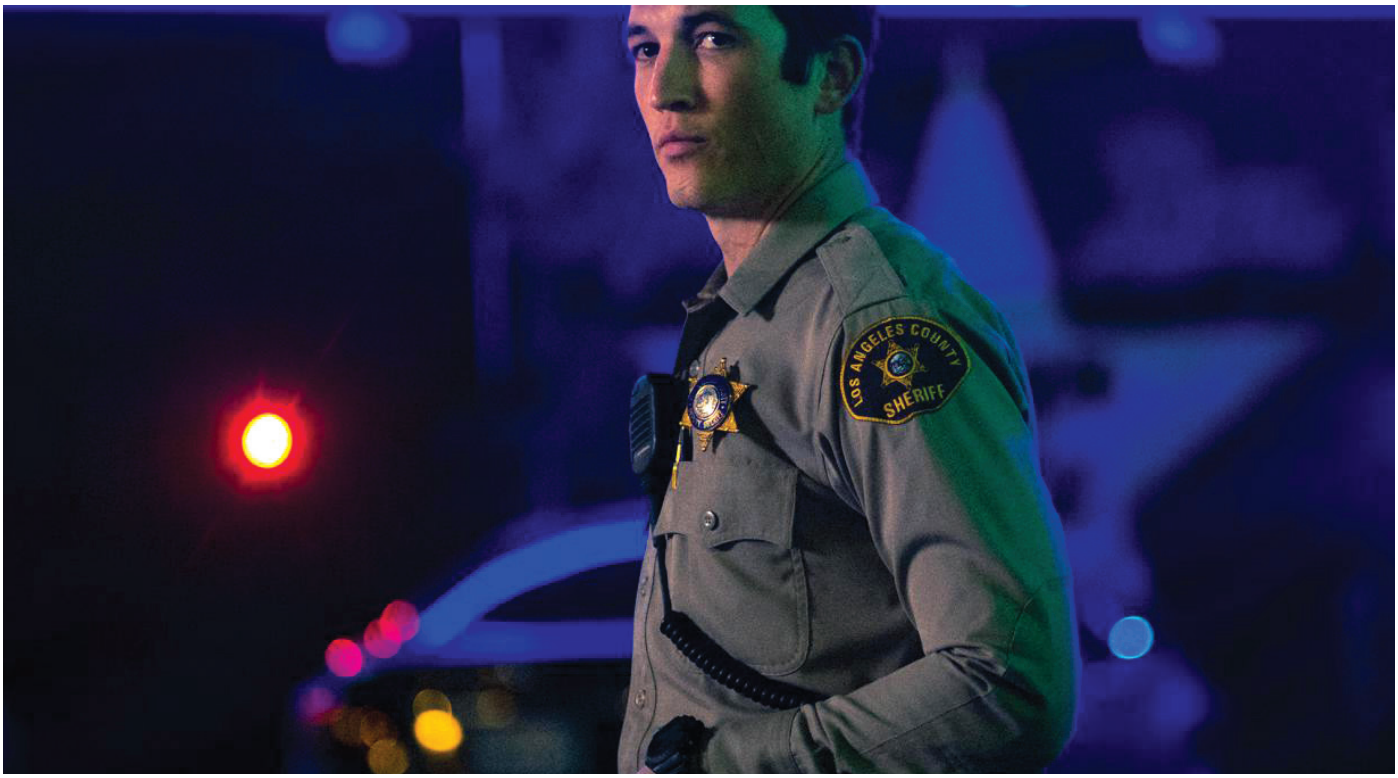
Il se dégage de ces scènes intenables une honnêteté qui parvient à éviter toute sensiblerie. Et toute forme d'hagiographie vis-à-vis de son antipathique protagoniste dont Schneider laisse néanmoins percevoir quelques parcelles d'humanité. Car par-delà la façade que le grand reporter français s'est construite à coup de provocations et de forfanteries, il y a celui qui dérobe des restes de table pour les refiler à un clébard errant qu'il gratifie de ses rares pulsions affectives.

Ce film qui n'apporte que des questions, jamais de réponses, n'esthétise ni la violence ni la mort, qui hantent pourtant chacun de ses plans. Même ceux de sexe et de détente — une foule dansant sur Billy Idol dans une discothèque, une partie de poker entre journalistes rompus, une pizza dans un casse-croûte enfumé. Car la mort est une maîtresse que l'on ne trompe pas et qui finit toujours par vous rattraper. Ce qui fut le cas de Marchand, qui mit fin à ses jours, à peine âgé de 47 ans, mais déjà « vieux de plusieurs morts », comme il l'écrivait dans le récit qui a inspiré ce film. À l'inhumain, nul n'est tenu de survivre. Pas même les sympathisants du diable. CB



France–Québec / 2019 / 102 min

Réal. Guillaume de Fontenay **Scén.** Guillaume de Fontenay, Guillaume Vigneault et Jean Barbe, d'après le livre de Paul Marchand **Image** Pierre Aïm **Son** Dominique Lacour, Sylvain Bellemare et Bernard Gariépy Strobl **Mont.** Mathilde Van de Moortel **Prod.** Marc Stanimirovic, Jean-Yves Robin, Nicole Robert et Pascal Bascaron **Int.** Niels Schneider, Vincent Rottiers, Ella Rumpf, Arieh Worthalter, Elisa Lasowski **Dist.** Les Films Séville



Entre réalité et hallucination

GABRIEL-FRANÇOIS DAMAS

Pour la première fois en 72 éditions, le Festival de Cannes a diffusé, au printemps dernier, deux épisodes d'une nouvelle série télévisée, celle de l'un des réalisateurs les plus polémiques du cinéma contemporain : Nicolas Winding Refn. Récipiendaire en 2011 du Prix de la mise en scène pour **Drive** à ce même festival, il présentait cette fois-ci sa nouvelle création — une production d'Amazon —, *Too Old to Die Young*. Constituée de 10 épisodes dépareillés totalisant 13 heures, la série est une odyssée violente qui mène les spectateurs aux frontières de la réalité et de l'hallucination; elle a été filmée en anglais et en espagnol, et a nécessité plus de 10 mois de tournage. Le cinéaste la considère comme un (très) long film racontant l'histoire de Martin Jones (l'excellent Miles Teller), un flic corrompu de Los Angeles, qui assiste au meurtre de son partenaire Larry. Il est alors entraîné dans un tourbillon chaotique d'exécutions, de souffrance et de prostitution, et navigue entre un cartel mexicain, un gang de rue jamaïcain et une police plus que fascisante. Avec *Too Old to Die Young*, Nicolas Winding Refn livre une télésérie unique, probablement sa création la plus libre et la plus complexe à ce jour. Mais aussi une œuvre qui divise et reste assez difficile d'accès.

Les 10 épisodes de *Too Old to Die Young*, qui portent chacun un sous-titre faisant référence au tarot de Marseille[1], ne fonctionnent pas de façon habituelle. On ne suit pas un récit ficelé, truffé de rebondissements et reposant sur une structure narrative solide et efficace. Dans *Too Old to Die Young*, c'est à peine si l'on donne au spectateur quelques éléments d'intrigue. La structure s'articule plutôt comme une grande partie de hasard, où les rencontres se déroulent selon la chance (ou la malchance) des personnages. C'est probablement ce qui crée un malaise chez le spectateur lambda, habitué à un ordre préétabli et à ne jamais rien voir d'inutile à l'avancement de l'intrigue. Ce qui n'est pas le cas chez Winding Refn. Ce n'est pas qu'il ne se passe rien dans *Too Old to Die Young*, ni que les actions ne servent pas un objectif précis, mais à l'évidence le cinéaste s'amuse à parsemer le récit d'indices laissant présager les événements. Aussi, une attention aux détails, aux conversations et aux décors permet d'anticiper les ressorts dramatiques des différentes actions des prochains épisodes. Cette idée de

1. Le Diable, les Amoureux, l'Hermite, la Tour, le Fou, la Grande Prêtresse, la Magicienne, le Pendu, l'Impératrice et le Monde.

prémonition renvoie directement au tarot de Marseille, jeu auquel on fait régulièrement référence tout au long de la série. Ainsi, la structure narrative du récit reproduit un brassage de dés qui impose un sort convenu!

La capacité du spectateur à anticiper les circonvolutions narratives du récit confère à la série une autre particularité, à savoir qu'il n'y a aucune échappatoire possible. Ultimement, on comprendra que peu importe le personnage, il ne pourra se soustraire à la fatalité de son destin. Cette caractéristique procure au récit une touche sombre, pessimiste et l'on ne peut que regarder les personnages agir, sans pouvoir y changer quoi que ce soit. On se distancie des personnages, on les regarde évoluer, comme si l'on regardait un cheval de course dont on sait déjà qu'il va perdre. Et cette distanciation des personnages est facilitée par une direction d'acteur privilégiant le « non-jeu ». À l'instar du personnage que Ryan Gosling a porté deux fois à l'écran pour le cinéaste (**Drive**, **Only God Forgives**), tous les interprètes affichent ici un jeu quasi bressonien : absence d'expression faciale, débit monotone… C'est dans leur relation à l'immobilisme que les acteurs s'accomplissent pour Winding Refn. Pas même le personnage principal ne possède son dialogue propre ou ses expressions. On arrive à le comprendre par les décisions qu'il prend autant que par celles qu'il ne prend pas. Martin Jones et les autres restent toujours opaques et hermétiques, véritables personnages observateurs d'un monde en chute libre, et l'on en vient à se dire que dans leurs démarches lentes et précises, il y a quelque chose de l'équilibriste marchant sur la fine ligne entre la vie et la mort. Ils font penser à de petits animaux dans le désert, qui évitent de bouger ou de réagir pour ne pas se fatiguer, prolongeant ainsi leur existence. Winding Refn évacue complètement l'aspect psychologique de ses protagonistes, au profit d'une philosophie et d'une réflexion par moments quasi métaphysique.

Au sommet de sa forme, le réalisateur n'hésite pas à multiplier les entorses à ses propres règles, notamment lorsqu'il laisse les acteurs franchir les frontières du grotesque. C'est le cas du beau-père de Martin, interprété avec brio par William Baldwin, un milliardaire fantaisiste et ridicule, à la limite de la parodie. On ne peut s'empêcher d'y voir des similarités avec l'actuel président des États-Unis. Qui plus est, le frère de William Baldwin, Alec, est lui-même reconnu pour son imitation de Donald Trump. Une autre des forces de la série réside dans l'habileté de Winding Refn à camper son récit à notre époque, à l'inscrire dans le contexte mondial et américain actuel. Le personnage du beau-père, qui entretient une relation ambiguë avec sa fille Jenny, va jusqu'à reprendre les paroles du président américain lorsqu'il parle de sa fille Ivanka : « If she wasn't my daughter…[2] » *Too Old to Die Young* est, à l'image des États-Unis d'aujourd'hui, déchirée par les tensions raciales. Dans le Los Angeles de Nicolas Winding Refn s'affrontent sauvagement les Noirs, les Arabes, les Juifs, la police, etc. Le cartel mexicain qui entre en territoire américain n'incarne-t-il pas une des plus grandes peurs de certains Américains? Dans sa télésérie, le cinéaste annonce la chute de l'empire américain, avec un retour à l'ignorance comme idéal. Dans une scène complètement hallucinée, le réalisateur fait exploser toutes les facettes de cette société prédatrice : argent, religion, sexe, fêtes chrétiennes, mariage, patriotisme, innocence…

Dans ce contexte de dégénérescence sociale, il n'est pas étonnant que le cinéaste ait décidé de construire son histoire autour des codes narratifs et esthétiques d'un des genres les plus paranoïaques et pessimistes de l'histoire du cinéma américain : le film noir. Comme à son habitude, Winding Refn choisit un genre et en extirpe volontairement l'un des aspects fondamentaux; ainsi en allait-il de sa comédie sans humour **Bronson** (2008), de son film de science-fiction sans science **Valhalla Rising** (2010), de son film de superhéros sans pouvoir **Drive**, du western en Orient **Only God Forgives** (2013) et de l'horreur sans son esthétisme de **The Neon Demon** (2016). *Too Old to Die Young* n'échappe pas à la règle. En situant son histoire à Los Angeles comme nombre de films noirs, en y mélangeant les archétypes du détective et du tueur à gages, et en créant une panoplie d'antihéros, de personnages solitaires, aliénés et cyniques, Winding Refn puise sans compter dans le parangon ultracodé du film noir. Cependant, il utilise ce genre comme point d'ancrage pour travailler d'autres notions, différentes du film noir. Comme d'autres cinéastes avant lui (Kubrick, Kurosawa, etc.), c'est par le film de genre que Winding Refn trouve sa vision d'auteur. Il met volontairement de côté certains poncifs du film noir, le dépouillant, par exemple, de sa voix *off*, de ses dialogues rapides et grinçants, et de son recours au psychologisme. Il s'intéresse davantage à deux caractéristiques fondamentales du film noir : la violence en chacun et la féminité comme fatalité.

En conférence de presse au Festival de Cannes, le cinéaste confiait avoir eu l'idée d'explorer la religion dans la série, et ce, dès l'élaboration du projet. Il est difficile de ne pas remarquer les différentes incursions, connotations et citations se référant à l'univers religieux — quel qu'il soit, mais surtout chrétien — tant les symboles, dans *Too Old to Die Young*, sont nombreux. C'est un véritable festival de références religieuses, que ce soit par le choix des prénoms de certains personnages (Jésus, Magdalena) ou les énormes dessins de serpents ou encore les tableaux de femmes, directement inspirées de l'art médiéval. Mais Winding Refn ne s'arrête pas là. Il est reconnu pour son utilisation d'une violence extrêmement stylisée — on n'a qu'à penser à **Bronson** et ses scènes de combat écarlates ou à la scène du motel de

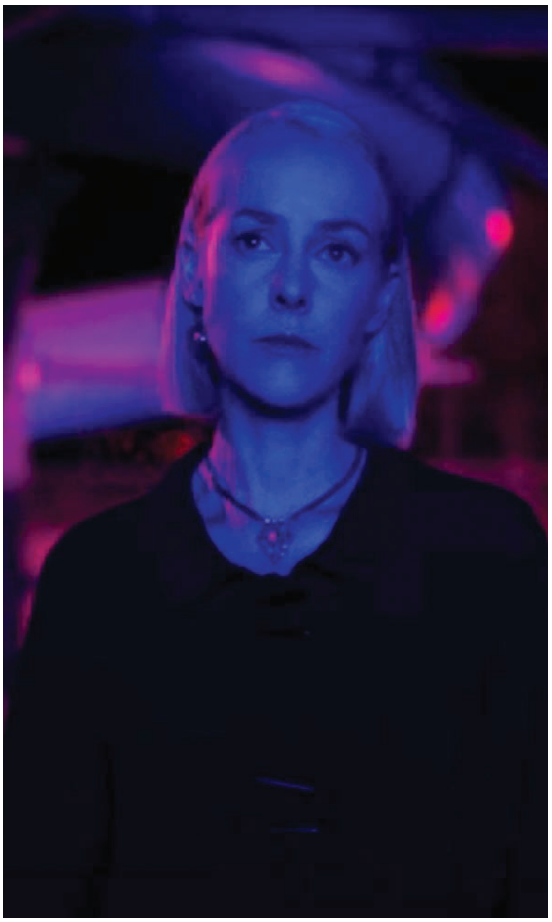
2. « Si elle n'était pas ma fille… »

Drive — à laquelle *Too Old to Die Young* n'échappe pas. Mais cette fois, il repousse les limites de cette violence, tapissant les 10 épisodes de moments épouvantables, jusqu'à élever cette violence au niveau du culte religieux. C'est l'éloge de la violence comme religion, dans tout ce qu'elle a de dévastateur. est à l'image de Dieu et que l'homme est habité par la violence, pourquoi punir ses actes sanglants puisque c'est là la volonté de Dieu?

À certains moments dans *Too Old to Die Young*, on se surprend à envisager la violence comme une invitation à la sexualité. On ne parle plus ici de violence stylisée, mais de violence érotisée. Assez habilement, le cinéaste réinvente le rôle de la femme fatale du film noir des années 1940. Originalement, la femme fatale était belle, séductrice et dangereuse; un cadeau empoisonné, une forme de mensonge ambulant. Dans sa série, Winding Refn confère à ses personnages une féminité qui ne se contente pas du charme, de la manipulation et du corps pour parvenir à leurs fins; leur féminité laisse place à une extrême brutalité et à une agressivité décontractée, à une capacité à la cruauté qui n'a d'égale que celle des hommes. Les femmes sont tortionnaires, chefs d'entreprises criminelles (un évident clin d'œil à **Only God Forgives**) ou gourous de la violence; elles se jouent de leurs objectivations comme d'un bouclier, elles sont des plantes carnivores en plein désert attendant patiemment la mouche trop confiante. Le policier Larry Johnson (Lance Gross) qualifiera même les femmes de mal incarné dès le début du premier épisode. Malgré leur capacité à se défendre et à tuer, les femmes sont en constant combat pour leur survie et pour éviter leur asservissement complet aux hommes. Car dans *Too Old to Die Young*, les hommes sont vicieux, sexuellement



Cristina Rodlo



Jena Malone



John Hawkes

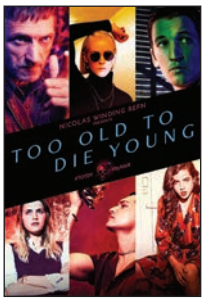
C'est comme si Winding Refn posait les jalons d'un questionnement fondamental sur la nature de ceux qui, se réclamant d'un pouvoir quasi divin, s'arrogent le droit de vie ou de mort sur autrui. À travers ses personnages, le cinéaste met au monde ses apôtres de la violence, ses martyrs et ses dieux. Le cartel mexicain n'est-il pas une forme de panthéon? Le réalisateur danois pose à nouveau une question, comme une clé pour comprendre la série : si l'homme

dépravés et certains transforment les bars, les stationnements et les recoins miteux en véritables terrains de chasse propices aux agressions. Cette approche de la féminité, ou plutôt cette opposition homme/femme, devient franchement intéressante lorsqu'on s'attarde au cas de Jesus (Augusto Aguilera), un personnage central fort, muni d'une double identité sexuelle. Winding Refn pousse ce personnage, chef de la division américaine du cartel mexicain, à se révéler en pleine quête d'épanouissement sexuelle alors qu'il s'empare peu à peu d'un nouveau territoire et qu'il pratique châtiments et actions scandaleuses sur tout un chacun. Au fil de la série, Jesus se féminise allant jusqu'à se décrire ainsi : « Je suis le roi des rois. Je suis le père et la mère. » En prenant en considération la relation psychosexuelle incestueuse entre Jesus et sa mère, et en considérant l'absence de tous les autres personnages maternels de la série, on en vient à se demander si, pour accéder au pouvoir, les hommes ne doivent pas devenir leur propre mère.

Too Old to Die Young est une œuvre complexe, thématiquement riche et stylistiquement très libre. C'est une série au rythme lent, très lent même, qui accorde une place de choix aux décors et à l'environnement des personnages. Déserts, ruelles sombres, bars louches, gigantesques maisons, intérieurs de véhicule, Winding Refn crée une réalité dont il impose l'observation parfois de longues secondes durant, jusqu'à provoquer un état de contemplation. Le réalisateur dilate le temps à sa guise. Parfois en toute retenue, parfois excessive, la mise en scène de *Too Old to Die Young* affiche une beauté toujours contrôlée. Ainsi, le cinéaste parvient-il à précipiter le spectateur dans un état méditatif en mélangeant plan-séquence, action minimaliste et musique électronique. Il arrive à plonger ce dernier dans un état de transe qui rappelle les univers de Tarkovsky ou de Malick. D'une main assurée, il guide le spectateur dans le labyrinthe de l'intemporalité jusqu'à lui faire perdre le fil. Son vieux complice, le compositeur Cliff Martinez, s'amuse entre sonorités électroniques des années 1980, clins d'œil à la musique de science-fiction et à celle de Carpenter. Il parvient, à l'aide de ses phrases musicales, à donner une vie intérieure aux personnages, qui en sont pourtant dépourvus. La musique de Martinez répond au mystère de la série. C'est en alternant les scènes où la musique englobe tout, jusqu'à taire le monde ambiant (détachant l'action de son contexte), et les moments de silence que le réalisateur parvient à créer une véritable tension, à la manière d'un Scorsese. Le cinéaste parodie d'ailleurs l'idée scorsesienne d'opposition entre le bruit et le silence lors d'une poursuite de voiture déjà culte, où l'une des deux voitures est électrique et complètement silencieuse.

La direction photo de Darius Khondji dans *Too Old to Die Young* est une forme de parodie tant elle est intense et exagérée. Presque chaque plan en intérieur est illuminé par un néon rouge, bleu, vert ou mauve, et ces quatre couleurs sont régulièrement traitées en opposition; une couleur pour l'arrière-plan, une autre pour le sujet. Lorsqu'on observe le visage des protagonistes illuminés aussi violemment, on ne peut s'empêcher de voir les peintures de Matisse et d'autres artistes fauves. La série regorge de clairs-obscurs et de contrastes forts, renvoyant au cinéma expressionniste allemand qui a largement inspiré le film noir. Winding Refn et son directeur photo inventent leur propre code de couleur souvent utilisé *a contrario* de la tradition : par exemple le bleu, fréquemment employé dans des scènes montrant un personnage en quête de pouvoir, ou le rouge, pour illustrer une certaine faiblesse. Le personnage de Yaritza (Cristina Rodlo) est souvent vêtu de rouge, couleur associée à la passion et la sensualité, alors qu'elle est l'un des personnages les plus dangereux de la série. Finalement, le contre-jour est d'une importance capitale, comme s'il était annonciateur d'une fin imminente, dessinant des silhouettes sur fond coloré, des ombres déjà destinées à disparaître.

Foncièrement libre, Nicolas Winding Refn enchaîne dans sa mise en scène des moments surréalistes, d'autres plus expérimentaux (il s'amuse avec la mise au point, ne prenant parfois même pas la peine de la faire), des plans où l'image est à ce point lisse et léchée que l'on croirait une publicité, et des moments de grâce. Il se permet des transgressions, des regards à la caméra et des faux raccords parfaitement réussis. On pense à Tarkovsky, au transcendantalisme de Bresson, à la palette de Gaspard Noé. *Too Old to Die Young* est une série télévisée originale d'une grande maîtrise, qui flirte parfois avec le kitsch, ce que l'on pardonne aisément, parce que c'est une œuvre comme il s'en fait trop rarement. CB



États-Unis / 2019 / Série télévisée de 10 épisodes

Réal. Nicolas Winding Refn **Scén.** Nicolas Winding Refn et Ed Brubaker **Image** Darius Khondji **Mus.** Cliff Martinez **Mont.** Matthew Newman **Prod.** Joe Lewis, Jeffrey Stott, Ed Brubaker et Nicolas Winding Refn **Int.** Miles Teller, Augusto Aguilera, Cristina Rodlo, Nell Tiger Free, Jena Malone, John Hawkes **Dist.** Amazon Prime



Histoires de cinéma **Où êtes-vous donc?** de Gilles Groulx

Question à répondre

CHARLES-HENRI RAMOND

Claudine Monfette (Mouffe) dans **Où êtes-vous donc?** — Photo : ONF

C'est en Suisse, au Festival international du film de Locarno, qu'a lieu la première mondiale d'**Où êtes-vous donc?** de Gilles Groulx, le 2 octobre 1969. Hormis un très bref avis plutôt froid émis par Jean-Claude Buhrer dans les colonnes du journal français *Le Monde*, la projection ne laisse aucune trace significative de réception critique ou publique. Difficile de savoir si les spectateurs de la paisible confédération trilingue se sont sentis concernés par le lapidaire « Où êtes-vous donc… bande de câlisses? » lancé à la toute fin du film, face à la caméra, par un Georges Dor en beau « joual vert ». Aurait-on perçu le cri du cœur d'un cousin éloigné, isolé dans une société où tout se vend et tout s'achète? Aurait-on reçu un vibrant signal d'alarme d'un francophone se débattant seul dans les vents contraires d'un océan tout anglophone? Un appel à l'aide? Un aveu d'impuissance? Autant de questions qui resteront probablement à jamais sans réponse.

Tourné au printemps 1967 sur la Côte-Nord, à Montréal et à Saint-Hyacinthe, ce collage hirsute fièrement révolutionnaire naît après une gestation pour le moins complexe qui ne trouvera son accomplissement que deux ans et demi plus tard. Prétextant divers défis techniques, l'Office national du film traîne la patte pour libérer les copies, perdant au passage l'accord de la Columbia Pictures, distributeur pressenti à l'origine[1]. Le tout nouvellement créé Conseil québécois pour la diffusion du cinéma[2] est alors appelé à la rescousse pour assurer la projection du film. Ce qu'il fera à compter du 15 janvier 1970, dans une quinzaine de villes de la province[3].

Dire que la vénérable institution du chemin de la Côte-de-Liesse n'a pas su quoi faire avec ce film est un euphémisme. De fait, lorsque le cinéaste apporte la touche finale au montage, à l'automne 1968, son film n'a plus grand-chose à voir avec le cahier des charges original. À l'instar du **Chat dans le sac** (1964), qui avait été initié sous la forme d'un court métrage montrant les rigueurs hivernales, **Où êtes-vous donc?** a pris lui aussi l'échappatoire. Démarré sous le titre « Chants premiers »[4], le film devait illustrer de manière documentaire trois courants de la musique populaire canadienne-française, à savoir : les ritournelles à la mode avec leurs textes insipides, le yé-yé et son cortège d'imitations de groupes américains, et enfin un portrait du chansonnier québécois typique, citoyen impliqué dans son art autant que dans la bonne marche de son « pays »[5]. Les protagonistes étaient incarnés par des vedettes bien connues du public. Claudine Monfette (Mouffe) symbolisait l'innocente interprète de succès sans ambition ni profondeur; Christian Bernard, bassiste des Hou-Lops, représentait le jeune dans le vent qui n'aspire qu'à ressembler à ses idoles étatsuniennes; tandis que Georges Dor, auteur de la célèbre chanson *La Manic*, personnifiait l'intellectuel indépendantiste.

De fait, lorsque le cinéaste apporte la touche finale au montage, à l'automne 1968, son film n'a plus grand-chose à voir avec le cahier des charges original. À l'instar du **Chat dans le sac** (1964), qui avait été initié sous la forme d'un court métrage montrant les rigueurs hivernales, **Où êtes-vous donc?** a pris lui aussi l'échappatoire. Démarré sous le titre « Chants premiers », le film devait illustrer de manière documentaire trois courants de la musique populaire canadienne-française, à savoir : les ritournelles à la mode avec leurs textes insipides, le yé-yé et son cortège d'imitations de groupes américains, et enfin un portrait du chansonnier québécois typique, citoyen impliqué dans son art autant que dans la bonne marche de son « pays ».

Certes, dans sa version finale, le scénario est encore centré sur l'illustration de ces trois formes musicales. Chacune d'elle est matérialisée dans les aspirations de trois Québécois blancs francophones, dont les chemins vont se croiser un bref moment. Georges quitte sa verte campagne dans le but de trouver des alliés dans sa cause nationaliste. Malgré son appartenance au terroir, il sait que c'est en ville qu'il a le plus de chance de réussir. Il rencontre Christian, un musicien qui veut « vivre, avoir de l'argent, être connu », quitte à être très vite dépassé

1. Selon Jean-Pierre Tadros, dans *Le Devoir* du 16 janvier 1970, p. 19.

2. Organisme indépendant, créé en 1969 par un groupe de réalisateurs proches de l'Association professionnelle des cinéastes pour assurer une meilleure diffusion du cinéma québécois, au Québec et à l'étranger. Une très modeste subvention du ministère des Affaires culturelles avait permis au CQDC de démarrer ses activités.

3. Rencontré lors de la préparation de cet article, Robert Daudelin se remémore que pour attirer le public, le film était présenté en programme double avec une grosse production américaine. Sa carrière en salle prit fin au terme de cette tournée des régions.

4. Ou « Chant premier ».

5. D'après les détails fournis par Groulx en avril 1978 à Léo Bonneville dans la revue *Séquences*.

par d'autres comme lui. Arrivés à Montréal, ils découvrent alors un « Canada Permanent »[6] consumériste et insouciant. Par hasard, ils tombent sur Mouffe, une jeune et jolie « prolétaire de l'amour » qui vient de laisser un petit ami violent et se retrouve seule au monde. Cependant, celle qui s'est libérée des « tutelles étrangères » finira par succomber aux attraits du vedettariat. On le voit, le cinéaste a largement débordé du cadre prévu à l'origine. Désireux de donner à sa vision du réel les allures d'un pamphlet, Groulx fait de ses protagonistes des représentants d'une cause plus grande qu'eux. Non content de livrer une puissante critique du matérialisme et de l'acculturation de ses congénères, il fait montre d'une audace formelle inédite et déstabilisante. Aux accents de cinéma direct les plus purs — Groulx a été l'un de ses artisans de la première heure — se mêlent plusieurs expérimentations audiovisuelles poussées à leur paroxysme. L'image, tantôt en noir et blanc, tantôt en couleurs, est sans cesse embrouillée, perturbée même, par l'ajout de citations, d'interjections ou de maximes, insérées à l'écran sur des cartons colorés, des surimpressions et des sous-titres. À travers eux, Groulx s'interroge sur les diverses formes de propos écrits et sonores, et n'hésite pas à comparer l'omniprésence des mots et des messages qui nous entourent à une manipulation intellectuelle opérée par les classes dirigeantes pour écraser, ou à tout le moins contrôler, les velléités de libération du peuple canadien-français. Présent tout au long du déroulement de l'intrigue, le verbe est ainsi le parfait complément de l'image. Il est diégétique lorsqu'il se substitue à des portions de dialogues rendues (volontairement?) inaudibles, ou totalement déconnectées de l'action quand il sert à renforcer des éléments importants du discours politique[7]. Malgré ses apparences ludiques, ce procédé n'est pas un artifice, encore moins une facétie. Car chez Groulx, les mots, autant que leur détournement, ont valeur d'arme de persuasion. Les pancartes, les messages publicitaires, les paroles des chansons et les tournures les plus connues de la langue usuelle sont aussi puissants que des cris de ralliement. Utilisés à des fins idéologiques, les mots sont une propagande; celle des puissants ou des résistants.

Présent tout au long du déroulement de l'intrigue, le verbe est ainsi le parfait complément de l'image. Il est diégétique lorsqu'il se substitue à des portions de dialogues rendues (volontairement?) inaudibles, ou totalement déconnectées de l'action quand il sert à renforcer des éléments importants du discours politique. Malgré ses apparences ludiques, ce procédé n'est pas un artifice, encore moins une facétie. Car chez Groulx, les mots, autant que leur détournement, ont valeur d'arme de persuasion. Les pancartes, les messages publicitaires, les paroles des chansons et les tournures les plus connues de la langue usuelle sont aussi puissants que des cris de ralliement. Utilisés à des fins idéologiques, les mots sont une propagande; celle des puissants ou des résistants.

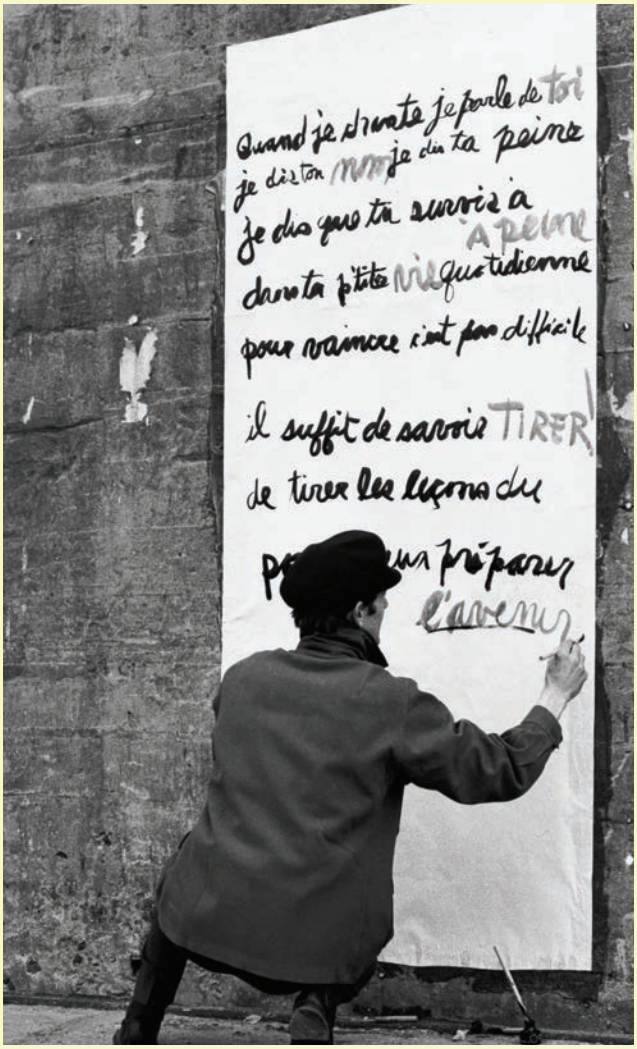
En se libérant des contraintes du cinéma canadien étatisé, Groulx invente sa propre esthétique et réforme la dialectique cinématographique. Une telle révolution des codes ne s'est pas vue souvent dans le corpus de la Belle Province, en dehors de **Jusqu'au cœur** de Jean Pierre Lefebvre (1969), qui s'en rapproche à plusieurs égards. Et si le couple Claude-Barbara du **Chat dans le sac** pouvait se voir comme les dignes héritiers de la Nouvelle Vague, le trio de ce second opus s'en détache assez nettement, en dépit de références évidentes à l'univers godardien, telles que le col Mao de Georges ou l'utilisation de la publicité comme outil d'avilissement. Mais l'importance que revêt le film, encore aujourd'hui, n'est pas tant son emploi habile et varié de la langue française. Il est en effet surtout question d'éducation du public par la mise au jour d'un sens caché du message qui, par indifférence ou par ignorance, nous échappe de prime abord. Placés comme jalons de la quête identitaire des protagonistes, les « Je veille au grain », « La voie de son maître » ou « Je me souviens » acquièrent une valeur tout autre que celle qu'on leur attribue généralement. Apportant à l'action une profondeur inédite, cette remise en cause du langage vernaculaire bouscule nos habitudes. D'abord et avant tout parce qu'elle interroge une convention sociale largement acceptée, servant de point d'ancrage aux relations humaines. Ainsi remis à nu, les mots deviennent un moyen de forger l'esprit critique de l'auditoire et de l'avertir sur les dangers des discours pris au premier degré. Une posture humble en ce qu'elle accorde toute la liberté

6. Groulx s'amuse ici avec le nom « Canada Permanent Trust Company », ancienne appellation de la Toronto-Dominion Bank.

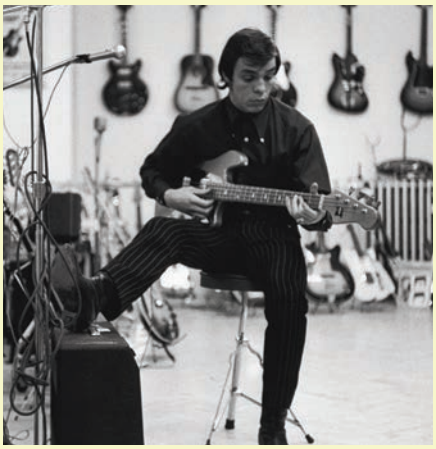
7. À noter qu'une technique similaire est employée à quelques reprises dans **Jeune Juliette** d'Anne Émond (2019).


CANADIAN NATIONAL




Quand je chante je parle de toi
je dis ton nom je dis ta peine
Je dis que tu survis à
dans ta p'tite vie quotidienne
pour vraiment c'est pas difficile
il suffit de savoir TIRER
de tirer les leçons du
pour préparer
l'avenir









Photos: ONF

d'interprétation au public. Groulx ne s'impose pas. Ses images sont à prendre avec des pincettes. Comme il l'a souvent rappelé en entrevue, ce qui se voit à l'écran n'est que le fruit de la subjectivité du cinéaste. Il en donne un probant exemple ici en s'adressant en voix hors champ au spectateur pour lui dire qu'« avec le cinéma, l'important n'est pas d'expliquer, mais que quelque chose soit compris de quelqu'un ». La distance est fausse, le point de vue est dissimulé... finalement, ce que capte la caméra n'est pas la réalité. Loin de proposer des réponses, Groulx s'interroge autant sur son art et sur sa réception par ses contemporains, lui qui n'aspire qu'à faire « ... un cinéma qui rapporte, commente et juge une société, des événements, un cinéma qui est agréable pour soi et qui est utile pour les autres »[8].

À la pertinence des mots et des images, le cinéaste ajoute la puissance des sons. À ce chapitre, la trame sonore d'**Où êtes-vous donc?** est rien de moins qu'un modèle du genre. Ouvert à toute forme d'expression, Groulx convoque tout ce qu'il a en sa possession et qui peut servir ses idées. Spots publicitaires radiophoniques, invocations chantées par de douces voix d'anges, commentaires explicatifs ou interrogatifs lus en voix hors champ forment un véritable enchevêtrement de surimpressions. S'accordant parfaitement avec la frénésie de la métropole montréalaise, théâtre des opérations utilisé en toile de fond, **Où êtes-vous donc?** est une courtepointe stridente obligeant le spectateur à garder tous ses sens sur le pied d'alerte. Ainsi, Groulx révèle avec éloquence l'importance du montage dans le processus créatif d'un cinéaste. Monteur d'actualités pour le service de nouvelles de la télévision de Radio-Canada pendant plusieurs années, Groulx est rompu à l'emploi de matériels audiovisuels de formats, de styles et de rythmes différents. Avec une rare dextérité, il manie ces supports en apparence discordants pour insuffler dynamisme et légèreté à son film.

Pour autant, les protagonistes de Groulx transcendent leur attribut de personnage de cinéma. Ils sont plutôt les incarnations d'une croisée des chemins, d'une confrontation de choix offerts à tous les Canadiens français. Les rebondissements auxquels sont soumis les personnages pendant les quelques jours que dure leur rencontre tiennent plus de l'anecdote et du moment volé que d'une réelle volonté de développer une intrigue classique avec son arc, ses retournements de situation et ses performances d'acteurs. Délestée de toute prétention

8. Gilles Groulx à *Objectif 64*.



Gilles Groulx en compagnie de Mouffe, Christian Bernard et Georges Dor — Photo : ONF



Tournage d'une scène d'**Où êtes-vous donc?** — Photo : ONF

artistique, leur évolution dramatique sert avant tout un discours politique, une prise de parole. Georges n'aspire qu'à se séparer du Canada pour enfin vivre dans un pays qui n'est pas celui des multinationales ou des politiciens d'Ottawa; Christian entend faire sa petite place au soleil en oubliant les enjeux qui se trament autour de lui; et Mouffe, hésitante, accepte finalement de se fondre dans le système sans mot dire. Là encore, Groulx — fils d'une modeste famille d'ouvriers du quartier Saint-Henri — n'y va pas par quatre chemins. Garder le Québec au sein de la Confédération canadienne n'est pas une issue envisageable. « Il faut que ça finisse pour que ça commence », dit simplement Georges à Christian pour justifier sa posture. Pourtant, en dépit de son parti pris assumé, Groulx ne prône pas la confrontation. Son personnage de chansonnier est un type sympathique, certes peu instruit (comprenez peu servile), mais il est altruiste. Il veut le rapprochement, la collégialité.

Le questionnement du titre peut alors se présenter comme une interrogation lancée au spectateur. Dans quel camp êtes-vous? Quelle voie choisirez-vous? Cependant, au fur et à mesure que les idées de Georges, Christian et Mouffe se font plus claires, la question initiale se transforme. Entre le carton introductif et l'invective finale, un chemin a été parcouru, une prise de conscience est née. Un constat aussi. Abandonné par ses deux comparses, notre indépendantiste a perdu la partie. Dans la dernière séquence, on le voit esseulé, tournant en rond dans une carrière désaffectée, avec sa casquette de marin et sa chemisette jaune tachée de sang. Droit devant la caméra, son « bande de câlisses » résonne avec l'écho du désespoir. Et même si l'on entend distinctement les notes de l'Internationale sonner l'appel de la révolte, un ressort semble s'être cassé, à tout le moins temporairement, comme l'indique le laconique « À suivre… » incrusté sur la dernière image du film.

En grosses lettres sur l'écran : « Réveillez-vous. *Awake.* » Le cinéaste exhorte-t-il le Québécois à se soulever? Réclame-t-il un peu plus d'audace et d'ouverture d'esprit de son public? Cinquante ans plus tard, même si le contexte économique et politique du Québec a grandement évolué, ce sermon interpelle toujours. En plus d'avoir conservé tout son pouvoir évocateur et sa grande capacité de persuasion, **Où êtes-vous donc?** offre une expérience vivifiante, synonyme de remise à zéro du regard. Outre le côté jubilatoire de son formalisme iconoclaste, le film s'avère riche d'enseignements sur une époque charnière de la société québécoise. Aux plus légers d'entre eux (comme le milieu musical, l'émergence de la pop culture) se mêlent l'illustration d'un ras-le-bol naissant qui augure de la montée en puissance des forces nationalistes du Québec, elles-mêmes préfigurant les actions violentes du FLQ qui ont secoué la province à la fin des années 1960.

Mais Groulx n'est pas un moralisateur ni un donneur de leçon, il fait preuve d'humour et d'autodérision pour dédramatiser les tensions. Les jeux de mots sont aussi drôles que primesautiers, la trame sonore réserve quelques jolies trouvailles et le cynisme prend parfois des envolées saugrenues. À l'instar de la capricieuse Jaguar bariolée servant de refuge à nos joyeux lurons et à l'insertion de délicates « images pieuses » coupant le déroulement du récit à quelques reprises. Ces natures mortes que l'imaginaire a par tradition accolées au terroir québécois sont aux yeux de Groulx des ornières desquelles le Québec en marche doit sortir. Elles sont peut-être également un trait d'ironie par rapport aux belles vues produites par le système onéfien dans lequel il évolue.

Pour le spectateur de l'époque, ce film en dehors des modes a pu paraître complexe à déchiffrer. Unique en son genre, si l'on exclut **Entre tu et vous** (voir encadré), **Où êtes-vous donc?** est en effet doté d'un traitement déroutant, situé au carrefour du drame et de la satire, et d'un genre à géométrie variable, tenant du pamphlet politique, de la chronique sociale, et du *road movie*. Bien que favorablement accueilli par la critique, cet objet inclassable n'a jamais percé à l'international ni gagné la respectabilité — Groulx ne l'a du reste jamais revendiquée — acquise par **Le Chat dans le sac**, plus accessible et socialement plus acceptable. **Où êtes-vous donc?** est un collage protéiforme virulent, relevant plus d'une posture jusqu'auboutiste d'un citoyen engagé que de la volonté d'un artisan du septième art de donner au grand public ou aux programmateurs de festivals de belles et bonnes œuvres. C'est avec ce second de ses six longs métrages que le cinéaste endosse définitivement le costume d'enfant terrible. Alors que défilent à l'écran des images de paysans mexicains en lutte contre le système[9], il précise : « La littérature et l'art doivent être au service de la guérilla et de l'éveil des consciences. » Une réflexion qui résume à elle seule la droiture d'un créateur intransigeant et acharné que Pierre Falardeau a souvent cité comme l'un de ses maîtres à penser. Cinquante ans après sa sortie, **Où êtes-vous donc?** garde sans aucun doute son statut d'œuvre phare dans la carrière de l'une des personnalités les plus intéressantes du cinéma québécois. Et l'une de ses voix les plus fortes et les plus audacieuses.

9. En 1977, Groulx revient sur ce thème en réalisant **Première Question sur le bonheur**.

Tétralogie de l'aliénation

Après **Le Chat dans le sac** et **Où êtes-vous donc?**, Gilles Groulx poursuivra sa lente descente vers les abysses insondables du questionnement identitaire québécois dans deux autres films marquants : **Entre tu et vous** (1969), film-essai vilipendé, qui ne connut qu'une très courte présence au grand écran au printemps 1970, et **24 Heures ou plus**, documentaire narré sous forme de journal intime tourné en 1971, mais sorti en 1978. Produits en l'espace d'à peine plus de six ans, ces quatre films forment les pans d'une tétralogie de l'aliénation du Québécois. À l'image de leurs personnages, empêtrés dans des destins étriqués, exempts d'amour et de sérénité, ces films reposent inlassablement le leitmotiv sous-tendant à lui seul pratiquement tout l'œuvre de l'auteur : qu'adviendra-t-il de nous? De film en film, alors que le ton semble prendre une tangente plus radicale — à preuve, le double sens porté par le titre du troisième volet —, la réponse se fait de plus en plus insaisissable. Tandis que Claude cherchait une voie et tentait de sortir la tête du sac et que Georges faisait l'amer constat de sa solitude face au combat à mener, les protagonistes d'**Entre tu et vous** vivent nus, dépossédés de tout, y compris de leur prénom. « Elle » et « Lui » subissent une existence heurtée, dénuée de charme, dans laquelle la télévision remplit son rôle d'outil d'aliénation des masses. Visionnaire à bien des égards, la critique des médias est doublée d'une perception empreinte d'un profond désarroi sur les conditions de vie parfois sordides du Québécois. Lucide, Groulx souligne l'enfermement individuel et collectif, duquel il ne sait comment se libérer, dont il montrera quelques exemples flagrants dans les 120 minutes que dure **24 Heures ou plus**, rapport cinglant sur le monde ouvrier. Le cynisme ambiant rebuta l'ONF qui, à l'instar d'**On est au coton** d'Arcand (1976) ou de **Cap d'espoir** de Jacques Leduc (1969), mit le film au rancart pendant plus de cinq ans. Ainsi, à peine évacués les événements d'Octobre, Groulx documentait déjà le confort et l'indifférence qui guettaient la société québécoise. Il a été l'un des rares à les dénoncer avec ferveur jusqu'à ce que la mort l'emporte le 24 août 1994, dans l'apathie généralisée. Pour notre plus grand bonheur, son œuvre, disponible gratuitement sur le site de l'ONF, lui survivra encore longtemps. (Charles-Henri Ramond)



Alexandre le fou

de Pedro Pires

L'émancipation

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Il y a 15 ans, alors qu'il travaillait sur un navire marchand au cœur de la mer de Chine méridionale, Alexandre subit les attaques d'un démon nommé psychose. Depuis, ce schizophrène, chevelure rebelle et pipe au bec, cherche à retrouver l'alacrité de son existence antérieure. Légèrement apaisé par ses visites chez le psychiatre, l'ancien marin a désormais un objectif en tête : trouver une femme qui saura l'aimer tel qu'il est. Un désir légitime que partage sa grand-maman, elle qui souhaiterait tant que son petit-fils soit heureux.

À lire ces lignes, on pourrait croire qu'**Alexandre le fou**, dernier film du plasticien Pedro Pires (**Danse macabre**, 2009), est une fiction mariée aux envolées poétiques d'une odyssée : les aventures en mer, la vésanie, le retour à la maison, l'amour, etc. Or, il s'agit d'un documentaire, mais d'un documentaire hautement narratif qui n'hésite pas à plonger dans les fantasmes, lorsque cela est nécessaire. Ainsi, au-delà des passages convenus et didactiques, il y a dans ce film plusieurs moments surréels illustrant la perception subjective qu'Alexandre a du réel. C'est le cas de ce segment où le protagoniste, en proie à quelques hallucinations, voit de l'eau se répandre dans le couloir d'un immeuble. Cet instant, étincelle poétique des plus saisissantes, offre la chance à Pires de faire ressentir au spectateur une distorsion de la réalité de l'univers mental d'Alexandre. Or, une approche rigoureusement documentaire n'aurait pas permis un tel délire visuel; aussi, c'est avec témérité que le cinéaste recourt à l'imaginaire pour se rapprocher de l'état schizophrénique.

Ce parti pris s'inscrit dans une certaine tendance de l'histoire du cinéma au Québec. Rappelons que les fictions québécoises des années 1960 ont souvent pigé à même les caractéristiques du documentaire (comprendre : le cinéma direct) afin de proposer des univers authentiques. Cette rencontre de deux esthétiques distinctes, que Gilles Marsolais nomme « pollinisation », a donné naissance à plusieurs joyaux de notre cinématographie; par exemple, **Entre la mer et l'eau douce** de Michel Brault (1967). Cependant, Pires, en formaliste astucieux, bouleverse la tendance instaurée, suggérant l'équivalent cinématographique de l'anastrophe. Ce n'est plus la fiction qui s'inspire des caractéristiques du documentaire, mais l'inverse. Une permutation qui, néanmoins, conserve le même objectif, soit un souci prégnant de véracité.

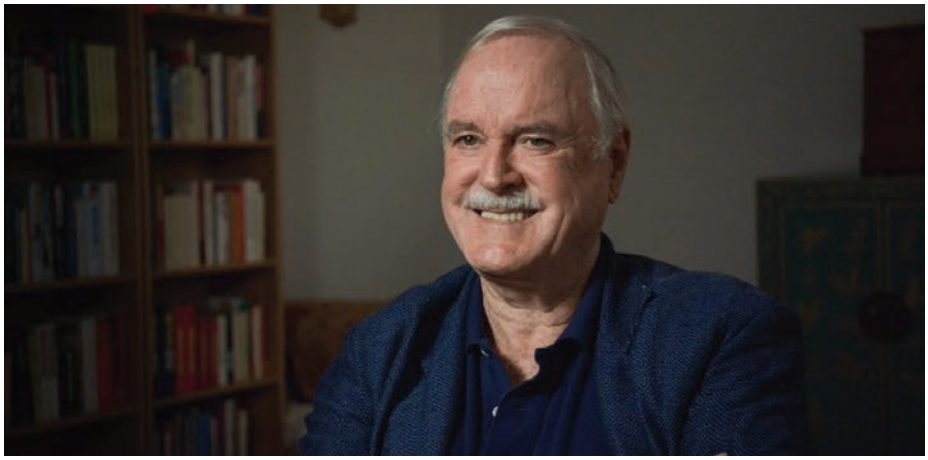
Cette liberté que s'octroie le cinéaste s'harmonise au désir d'émancipation d'Alexandre. Car **Alexandre le fou** est une célébration de sa quête libératrice vis-à-vis d'une maladie qui l'emprisonne en lui-même. Et l'affranchissement souhaité passe par un retour à une vie sociale plus équilibrée. Parce que bien avant que la schizophrénie n'ait causé ses ravages, Alexandre était un homme sociable, marié et père d'un garçon. Aujourd'hui, tout ceci a été avalé par un immense gouffre qui, affamé, l'engloutit toujours davantage. Mais l'ancien marin n'a pas dit son dernier mot : il veut trouver une amoureuse, reprendre contact avec son fils, jouir d'une vie plus épanouissante à l'aide de son thérapeute. En découle une soif de « normalité » qui rappelle étrangement les réflexions formulées par Hubert Aquin dans son roman *Prochain Épisode* (1965) : « La psychiatrie est la science du déséquilibre individuel encadré dans une société impeccable. Elle valorise celui qui s'intègre et non celui qui refuse […]. » Mais alors que l'écrivain voyait dans le conformisme un frein au bonheur individuel, Alexandre, lui, y voit un possible retour à la sérénité, un apaisement.

Certes, tout n'est pas rose dans le cheminement de cet homme et ce sont justement les différents obstacles rencontrés qui rendent le film si poignant. Et à l'instar d'un paysage hiémal, le film n'a de cesse, après son visionnement, de nous hanter par sa beauté saturnienne. De quoi alimenter les discussions dans les chaumières pendant un moment. CB



Québec / 2019 / 65 min

Réal., image et prod. Pedro Pires **Scén.** Pedro Pires et Josiane Lapointe **Son** Benoît Leduc **Mus.** Paul Bisson **Mont.** Pedro Pires, Sylvia De Angelis et Sophie Leblond **Dist.** Maison 4:3



Assholes – A Theory

de John Walker

De l'abjection

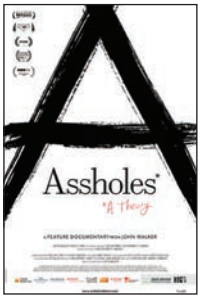
LUC LAPORTE-RAINVILLE

Ils font un avec l'engeance et réussissent toujours à nous faire sortir de nos gonds. Qui ça? Les trous de cul, pardi! On ne pensait jamais que ces prurits sur deux pattes auraient droit un jour à leur documentaire. C'est maintenant chose faite avec **Assholes – A Theory**, un film qui focalise entièrement sur ce type de personne. Le film, réalisé par John Walker (**Québec My Country mon pays**, 2016), ne propose pas un regard apologétique sur ces salopards. Cependant, il n'en suggère pas un qui soit complètement dépréciatif — même si certaines personnalités se font esquinter, et ce, au plus grand plaisir des spectateurs. Alors, que cherche au juste le cinéaste? Simplement à transformer le trou de cul en objet d'étude, afin d'en saisir les principales caractéristiques. Une approche audacieuse et pertinente que le réalisateur relève avec savoir-faire.

Il est vrai que Walker avait une base solide sur laquelle travailler : avant d'être un long métrage, **Assholes – A Theory** est un essai que le philosophe Aaron James a publié en 2012. Et l'auteur, bon prince, a accepté de participer au projet cinématographique à titre d'intervenant principal. Dès les premières minutes du film, il apparaît à l'écran, déjà prêt à défendre sa thèse. Selon lui, un trou de cul est un individu qui s'accorde sans cesse des privilèges, car il pense que tout lui est dû. Cette attitude, loin d'être passagère, est un trait permanent à un point tel qu'il n'a pas l'impression de faire le mal. En somme, le trou de cul est un narcissique pour qui l'allocentrisme n'existe pas. Cela rappelle une idéologie propre à la société moderne : celle de l'épanouissement de soi. Selon Charles Taylor, elle « implique un repliement sur soi et une exclusion, une inconscience même des problèmes ou préoccupations qui transcendent le moi […] » (*Grandeur et Misère de la modernité*, 1992).

Un tel problème d'infatuation, un tel amour narcissique, frappe autant les hommes que les femmes. Mais le trou de cul, si l'on prête attention aux autres témoignages présentés dans le film, est davantage un produit de la gent masculine. Pourquoi? Parce que l'une de ses victimes préférées est l'image corporelle de la femme. Et à cet égard, la psychothérapeute Suji Gelerman est on ne peut plus claire : le corps féminin est un terrain de jeu pour quiconque se complaît dans la méchanceté. Ainsi, une vieille dame est rejetée, car ses rides ont gâché sa beauté; et une femme plus ronde est dénigrée, car elle ne correspond pas à un certain idéal esthétique (comprendre : la fameuse poupée hollywoodienne), etc. Évidemment, cette chosification se poursuit lorsque la femme est considérée comme attirante. Dans un tel cas, elle se transforme en objet de consommation, et ce, au détriment de tout respect. Harcèlement, viol et autres actes ignobles deviennent alors les armes privilégiées par le trou de cul, dont les bassesses morales sont infinies. Bref, rien d'étonnant à ce que le film mentionne, au passage, Harvey Weinstein. Son absence totale de remords, son sentiment de supériorité, tout chez lui évoque la définition même du trou de cul.

Certes, il ne s'agit que d'un exemple parmi tant d'autres, puisque les célébrités immondes sont nombreuses dans la société. On pense ici au politicien Silvio Berlusconi qui, pendant des années, a régné en satrape sur l'Italie. Comme le mentionne le journaliste Bill Emmott, cet histrion a toujours gouverné en fonction de ses propres besoins, cherchant à se maintenir au pouvoir. Preuve que ces êtres abjects s'immiscent dans toutes les sphères sociales. Serait-ce là le signe d'une maladie contagieuse? Si oui, devra-t-on s'appuyer sur une forme d'étiologie pour en comprendre l'origine? Peut-être bien… CB



Canada / 2019 / 81 min

Réal. John Walker **Scén.** John Walker et Robert Sandler **Image** Paul McCurdy **Son** Jim Rillie **Mus.** Sandy Moore **Mont.** Jeff Warren **Prod.** Ann Bernier, Annette Clarke et John Walker **Dist.** Office national du film



La Belle Époque
de Nicolas Bedos

Se souvenir des belles choses

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Victor et Marianne, sexagénaires, sont mariés depuis la nuit des temps. Lors d'un souper, leur fils Maxime évoque Les Voyageurs du temps, boîte de reconstitution historique de l'ami Antoine permettant aux nostalgiques friqués de plonger dans une période de l'histoire, au gré de leur fantaisie. Tout de go, il demande à Victor (Daniel Auteuil) : « Toi, si tu devais choisir une époque… » Lui de répondre : « La préhistoire, parce que je baisais encore avec ma femme! » D'entrée de jeu, le ton est lancé pour une comédie romantique dans l'esprit de la *screwball* américaine, certes, mais émaillée de ces répliques assassines dont Nicolas Bedos a le secret.

On le sait dans l'instant, ce couple aura tôt fait de se déliter. Victor, anciens bédéiste et caricaturiste au chômage depuis longtemps en panne d'inspiration, maugrée contre ce monde où l'on texte à table au lieu de se parler et où il n'y a plus de gauche ni de droite. Un soir, Marianne (Fanny Ardant), qui s'évertue à être de son temps, lui désigne la chambre d'ami où il dormira désormais, parce que « j'ai l'impression de vieillir plus vite quand je m'endors à côté de toi »! Elle ne tardera pas à mettre son angoissé du carnet vierge à la porte. On nage en plein vaudeville quand Victor se réfugie chez son meilleur ami (Denis Podalydès), amant de sa femme, qui lui refile généreusement sa gentilhommière pour se glisser en bonne conscience dans le lit de Marianne. Au bord du gouffre existentiel, Victor acceptera d'explorer le concept d'Antoine. Et choisira une date précise : le 16 mai 1974, jour de sa rencontre avec celle qui fut la femme de sa vie. Plus cucul la praline, tu meurs! Et pourtant…

Cette improbable histoire de couple en déliquescence est une réussite totale. Balayant la nostalgie qui hantait son univers en plongeant tête première dans son passé, c'est le présent que Victor va retrouver, et avec lui sa créativité, sa liberté et son envie d'aimer, *hic et nunc*. Dès lors, le récit naviguera avec une fluidité sans faille entre hier et aujourd'hui non pas par de classiques *flashbacks*, mais des reconstitutions 100 % factices, mises en scène par Antoine (Guillaume Canet), véritable *control freak* foldingo de sa muse et actrice fétiche, Margot (Doria Tillier). Qui, naturellement, incarnera Marianne jeune, dont Victor (re)tombe éperdument amoureux. De réflexion romantico-nostalgique sur l'usure du couple, le long métrage se métamorphose, tel un bombyx mori en papillon, dans sa structure, son ton et son style. Tantôt émouvant, tantôt sarcastique, Bedos expose les blessures du temps qui passe, avant de transformer son film en vibrant plaidoyer sur la capacité de se réinventer *ad infinitum* grâce à la créativité.

Multipliant les glissements et les renversements, ce récit à tiroirs, dont la construction en chausse-trape alterne passé et présent, vrai et faux jusqu'au vertige, s'avère un magnifique champ d'investigation cinématographique télescopant à qui mieux mieux les mystifications narratives et spatiotemporelles. Jouant à fond la carte de la mise en abyme de l'art facétieux de la représentation, Bedos livre ici une éloquente déclaration d'amour au théâtre et au cinéma. Mais surtout aux acteurs. Et donne à Daniel Auteuil l'un de ses plus beaux rôles, lui qui semble embellir à chaque plan jusqu'à redevenir le fabuleux comédien qu'il fut chez Sautet et Techiné.

Avec ses dialogues ciselés, parfois tendres, souvent mordants, mais toujours inventifs; son montage nerveux, sa caméra au plus proche des acteurs et ses éclairages habillant d'une lumière mordorée des images d'un passé évoquant autant la jeunesse de Victor que celle d'un certain cinéma français dit d'auteur, **La Belle Époque** est à n'en pas douter le film d'un authentique artiste, d'un vrai cinéaste. CB



France / 2019 / 110 min

Réal. et scén. Nicolas Bedos **Image** Nicolas Bolduc **Mont.** Anny Danché **Prod.** François Kraus et Denis Pineau-Valencienne **Int.** Daniel Auteuil, Fanny Ardant, Doria Tillier, Guillaume Canet, Pierre Arditi, Denis Podalydès **Dist.** MK2 | Mile End



Le Daim

de Quentin Dupieux

Peau neuve

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

L'ennui, parfois, avec la fiction et le récit, c'est qu'ils doivent au minimum raconter quelque chose. Voilà un problème épineux pour le créateur ou le public pour qui la frénésie de raconter précède et dépasse celle du « quoi » pourvu que ça marche. Des méthodes existent pourtant pour surmonter ce problème. Ouvrez votre dictionnaire et choisissez deux mots au hasard: « Pneu » et « télékinésie »? Mélangez-les jusqu'à obtenir une prémisse narrative, assaisonnez au goût de quelques tropes de genre ou autres (comme le désir de dominer le monde chez les vilains). Un exemple? **Rubber** de Quentin Dupieux montre un pneu télékinésique et irascible qui détruit tout ce qui se met sur son chemin jusqu'à ce qu'on l'arrête ou le monde tel qu'on le connaît pourrait disparaître.

Quentin Dupieux est un maître dans cet art où le plaisir de raconter est si grand que n'importe quel prétexte sert sa passion de conduire et endiable ses propositions narratives jusqu'à ses ultimes conséquences. Au début du **Daim**, Georges (Jean Dujardin) se procure une veste de cuir à un prix si exorbitant qu'en prime il obtient une caméra. Le personnage, qui a quitté sa femme avec qui il avait un compte bancaire conjoint (c'est tout ce que nous avons besoin de savoir de son passé), trouve dans son blouson à franges la réponse absolue à son désir de faire peau neuve. Avec sa veste, il se sait quelqu'un; la caméra en fera un cinéaste bien qu'il ignore ce qu'est un scénario ou un montage. Et cette histoire n'est pas n'importe quoi.

Le film est tourné en Aquitaine, dans la vallée d'Aspes, qui compterait peu d'habitants — l'endroit parfait où se refaire ou enterrer un cadavre ou deux. Tout à son rapport fusionnel avec son blouson, Georges l'entend un jour qui lui confie rêver d'être le seul blouson au monde. Pourquoi pas? Voilà Georges lancé dans un génocide des blousons, qu'importe qu'ils soient de fibre synthétique ou non, quitte à s'attaquer à ceux et à celles qui renâclent à renoncer de porter le leur devant sa caméra (ce serait compliqué à expliquer). Il filme tout, car il a rencontré une barmaid et aspirante monteuse (Adèle Haenel) prête à produire sa grande œuvre.

Dans **Le Daim**, le dépiautant Dupieux répond à sa façon à cet « être ou ne pas être » dont Hamlet se tourmentait, car comment existe-t-on, comment se sent-on et se fait-on exister au regard d'autrui? Et comment peut-on s'assurer d'être unique? D'aucuns, dont Hamlet, diront que c'est par nos vertus et nos vices intrinsèques. D'autres (si nombreux qu'ils sont une vraie plaie pour le futur de l'humanité) diront que l'on est ce que l'on a, point barre! Ainsi, si une couronne et un sceptre font un roi, une veste de daim et une caméra peuvent faire de Georges quelqu'un de spécial, et (en prime) un cinéaste. Et puisque posséder un blouson ou une caméra est un attribut partagé par plusieurs, s'imposer comme un être unique par ces deux seuls objets risque de demander pas mal d'ouvrage. Notre « héros » prenant pour ennemis même ceux qui portent des blousons en fibre synthétique. Vous me suivez?

À une prémisse saugrenue, Quentin Dupieux fournit assez de logique pour affleurer la fable. On assiste dans **Le Daim** à ce petit miracle où une imagination part de n'importe quoi pour parvenir à dire quelque chose à force de rigueur dans le délire, ce qui semble le pari de chacun des films qu'il bricole. On imagine le romancier Éric Chevillard (*L'Auteur et moi*, *Le Caoutchouc décidément*, etc.) reconnaître en lui un frère. Parce que dans les œuvres de l'un comme de l'autre, ça marche, et l'on s'en fait raconter des bonnes. CB



France / 2019 / 77 min

Réal., scén., image et mont. Quentin Dupieux **Prod.** Mathieu et Thomas Verhaeghe **Int.** Jean Dujardin, Adèle Haenel, Albert Delpy, Coralie Russier, Laurent Nicolas, Marie Bunel **Dist.** A-Z Films



The Irishman

de Martin Scorsese

Un dernier pour la route!

ORIAN DORAIS

Depuis plus de 45 ans, presque chaque film de Martin Scorsese promet d'être un moment marquant du cinéma américain. Le cinéaste du Nouvel Hollywood et auteur des classiques **Taxi Driver**, **Raging Bull**, **After Hours**, **The Age of Innocence** et **Shutter Island** se démarque par la constance de la qualité dans son travail. Sa plus récente production prend des airs d'épilogue, alors qu'elle rassemble certains acteurs légendaires depuis longtemps associés au cinéaste et boucle la boucle d'une série de films sur le crime organisé italo-irlandais (commencée avec **Mean Streets**, puis poursuivie avec **Goodfellas**, **Casino**, etc.).

En Pennsylvanie, Frank « Irishman » Sheeran, un mafieux vieillissant, se remémore sa carrière au sein de la pègre sicilienne de Philadelphie. Ses souvenirs se concentrent surtout sur un certain voyage à Detroit lié au sort de Jimmy Hoffa, célèbre syndicaliste américain porté disparu en 1975.

The Irishman est d'abord un film de gangsters classique, respectant la structure de l'ascension du petit truand vers les hautes sphères du crime organisé, puis sa déchéance qui le coupe de sa famille et le fait trahir ses amis, le tout mâtiné de scènes de meurtre sanglantes et de références à la trilogie du **Parrain** de Coppola. Chose certaine, Scorsese n'a pas perdu la main quand vient le temps de mettre en scène ces intrigues de manière dynamique. Les péripéties s'enchaînent avec fluidité, rythmées par les plans-séquences et les airs de musique pop américaine chers au réalisateur. Il se permet cependant une certaine autodérision sur ces codes qu'il a instaurés. Ainsi, certaines scènes sont allégées par des éléments parodiques, par exemple les sous-titres qui informent le spectateur du destin des personnages secondaires (« tué de 6 balles », « poignardé dans une ruelle », etc.), ainsi que des discussions absurdes et désopilantes sur des thèmes aussi variés que la différence entre 10 et 15 minutes de retard ou les inconvénients de transporter du poisson dans sa voiture. Une bonne part de l'humour du scénario est relative à la personnalité flamboyante de Jimmy Hoffa, campé par un Al Pacino décapant, dans la lignée de **Scarface** de Brian de Palma.

Justement, l'un des aspects les plus intéressants du long métrage est sans doute sa dimension historique en partie redevable à la présence d'Hoffa. Comme dans ses précédents films de mafieux, Scorsese s'attache à montrer que le crime organisé est omniprésent dans la société américaine, toutes époques confondues. **The Irishman** fouille les relations entre la pègre et les milieux syndical et politique. Les séquences abordant les liens entre la mafia et l'élection de John F. Kennedy à la présidentielle de 1960 sont parmi les plus captivantes. Elles illustrent la vision pessimiste qu'entretient Scorsese à l'égard du rêve américain et de l'intégration des immigrants (les Kennedy sont d'origine irlandaise), qui ne semblent pas fonctionner sans l'apport des gangs criminalisés. Bien entendu, les autres thèmes habituels de l'auteur sont présents, que ce soit l'ambiguïté morale, la rédemption ou encore la foi catholique.

C'est par cette dernière que Scorsese exprime des préoccupations déjà présentes dans son précédent film, **Silence**. Les dernières séquences du film montrent un Sheeran épuisé et aigri par sa vie de malfrat, qui cherche un peu de réconfort dans la prière. Le rythme du film ralentit et n'épargne rien au spectateur de la solitude et de la misère qui frappent le vieux caïd déchu alors qu'il réalise que ses compagnons sont tous morts et oubliés depuis longtemps. L'absence de salut ne fait qu'ajouter à l'angoisse d'une situation précaire. Cette vision de la vieillesse et la peur de l'après-vie ne pouvaient mieux trouver sa place que dans ce film sur une légende qui réunit les amis du réalisateur pour ce qui pourrait être un dernier tour de piste.



États-Unis / 2019 / 209 min

Réal. Martin Scorsese **Scén.** Steven Zaillian, d'après le livre de Charles Brandt **Image** Rodrigo Prieto **Mus.** Robbie Robertson **Mont.** Thelma Schoonmaker **Prod.** Martin Scorsese, Robert De Niro, Jane Rosenthal, Emma Tillinger Koskoff et Gastón Pavlovich **Int.** Robert De Niro, Al Pacino, Jo Pesci, Harvey Keitel, Anna Paquin, Stephanie Kurtzuba **Dist.** Equinoxe Films



L.A. Tea Time

de Sophie Bédard Marcotte

« T'sais comme dans les vrais documentaires… »

ORIAN DORAIS

Le film s'amorce sur le démontage de l'exposition de photographies *Plan sur plan*, qui a été conçue en 2017 par Sophie Bédard Marcotte et sa collègue Isabelle Stachtchenko. Les deux femmes partagent des anecdotes croustillantes où les noms sont censurés par des solos de jazz. S'ensuivent des images de la réalisatrice tentant d'enregistrer, dans divers lieux et sans grand succès, une vidéo destinée à la cinéaste Miranda July qu'elle veut rencontrer à Los Angeles pour prendre le thé.

Les images de *Plan sur plan* sembleront familières au spectateur. Car c'est autour de la création de cette exposition que s'articulait le premier long métrage de Sophie Bédard Marcotte : **Claire l'hiver**, sorti début 2018. **L.A. Tea Time** est d'abord une suite de **Claire l'hiver** ; mais ici, la réalisatrice et protagoniste laisse tomber son pseudo de Claire pour reprendre son patronyme. À l'image de **Claire l'hiver**, ce second opus est un essai ludique *feel good*, quelque part à mi-chemin entre le réalisme du documentaire et la fiction, dans la lignée des explorations de Robert Morin et de Denis Côté. Plus joyeuse que ces derniers, Bédard Marcotte démontre qu'elle est déjà une cinéaste au style affirmé, avec des thèmes récurrents (le doute existentiel, en l'occurrence), un comique pince-sans-rire et une mise en scène qui privilégie l'expérimentation cinématographique.

Le film se dessine au gré des rencontres de la cinéaste avec différents personnages singuliers. Un manifestant socialiste et japonophile, un jovial *redneck* prétendant posséder le premier panneau indiquant « Highway 66 » et des fermiers tout droit sortis d'un western sont autant d'excentriques qui vont croiser sa route. Comme dans un *travelogue*, Bédard Marcotte se fait exploratrice, candide et curieuse, et dévoile les particularités d'un pays étranger. Une grande attention est portée aux paysages mythiques américains, des champs du Midwest aux déserts de la Death Valley. Le film prend ainsi des allures de redécouverte émerveillée de lieux qui, par l'omniprésence du cinéma hollywoodien, semblent devenus presque banals. Le récit est entrecoupé des scènes hypnotiques de « méditation » de la protagoniste, dans lesquelles elle tente de se rassurer à propos de l'absence de réponse de Miranda July et sur le sens de sa vie. Ces scènes, aussi tordantes que bien filmées, forment la suite des questionnements existentiels de **Claire l'hiver**. La réalisatrice vit toujours la remise en question d'une artiste qui peine à vivre de son art.

Bien que **L.A. Tea Time** se présente comme un documentaire, il comporte néanmoins plusieurs éléments de fiction. Pensons aux scènes d'animation, aux effets surréels de lumière, aux discussions abracadabrantes (dont une conversation savoureuse sur une troisième guerre mondiale) et, cerise sur le gâteau, à la « conversation » de la cinéaste avec Chantal Akerman, parlant en direct du paradis. L'humour de Bédard Marcotte repose en grande partie sur ces petites touches fantasques et sur l'usage du plan fixe, par lequel elle peut mieux révéler l'absurdité des situations qu'elle met en scène. Avec Stéphane Lafleur, la réalisatrice est peut-être l'une des créatrices québécoises qui maîtrise le mieux la comédie en plans fixes. Le charme malicieux de **L.A. Tea Time** repose aussi beaucoup sur le plaisir de la cinéaste à souligner l'artificialité du cinéma. En coupant le son d'une scène qui comporte une chanson dont elle n'a pas les droits ou en ouvrant son film sur des images IMAX tournées dans l'Arctique, dont on apprendra qu'elles apparaissent sur un téléviseur de l'exposition *Plan sur plan*, Bédard Marcotte s'amuse à faire « décrocher » le spectateur à coup de gags métafilmiques bien sentis.

Les derniers plans, qui montrent la rencontre des voyageuses avec un petit chien californien, résument peut-être l'essentiel du film, réalisé par une cinéaste attentive aux détails, à l'humour chaleureux et qui accorde plus d'importance au plaisir du voyage qu'à la destination. (Sortie prévue : 17 janvier 2020) CB



Québec / 2019 / 84 min

Réal. et scén. Sophie Bédard Marcotte **Image** Isabelle Stachtchenko **Mont.** Joël Morin-Ben Abdallah **Prod.** Caroline Galipeau **Int.** Sophie Bédard Marcotte, Isabelle Stachtchenko **Dist.** La Distributrice de films



The Lighthouse

de Robert Eggers

C'était au large, par une nuit sans lune…

ORIAN DORAIS

Ephraim Winslow, un ancien bûcheron taciturne, se retrouve sous la férule tyrannique du sinistre Thomas Wake, alors que tous deux sont responsables de l'entretien d'un phare en ruine, sur une île rocailleuse située quelque part au cœur d'un océan déchaîné. Au fil de journées répétitives dans ce climat rude, les deux hommes vont céder à la folie et à la terreur à mesure que les mystères du phare se révèlent.

Après **The Witch** (2016), qui avait impressionné par l'érudition de son scénario et la maturité de sa mise en scène, et remporté un prix au Festival du film de Sundance, le deuxième film de Robert Eggers, **The Lighthouse**, a connu un passage cannois fructueux (Prix FIPRESCI). Eggers a la particularité d'être autant un folkloriste qu'un cinéaste. Dans ses films, les mythes et les croyances sont traités comme des phénomènes réels. Autant **The Witch** était une adaptation fidèle et bien documentée de vieilles légendes rurales sur la figure de la sorcière, autant **The Lighthouse** fouille le bestiaire marin, montrant spectres, sirènes et même une incarnation de Neptune. La fin du film, d'ailleurs, confirme les sources mythologiques grecques du cinéaste, alors que le mythe de Prométhée est habilement évoqué. Dans ces deux films, l'angoisse repose sur la superstition des personnages qu'Eggers a l'habileté de transmettre au spectateur, créant chez celui-ci un sentiment de terreur qui irradie l'univers de son cinéma.

Loin des *screamers* et autres clichés, le réalisateur bâtit une ambiance oppressante au moyen d'images de cauchemars et d'un travail d'orfèvre de la trame sonore, toute en vibrations stridulantes mêlées aux bruits sourds des machines qui alimentent le phare. Chez Eggers, les scènes d'horreur sont lentes, flottantes. Elles résultent d'une montée de la tension, graduelle et hypnotique, qui plonge les protagonistes, et le spectateur avec eux, dans un état proche de la transe.

Contrairement à un film comme **Midsommar** d'Ari Aster, qui utilise le folklore pour mieux faire accepter un cadre mal défini et tape-à-l'œil, **The Lighthouse** propose un univers troublant, inspiré de sources mythologiques et littéraires fortes. Aussi, le récit du film se situe dans la pure tradition fantastique qui ne donne jamais de réponses définitives sur la nature des événements du film. Sont-ils produits de l'imagination des protagonistes ou sont-ils surnaturels? Comme au terme du *Horla* de Guy de Maupassant, la question demeure entière.

La dimension du film est aussi apparente dans les dialogues. Eggers aime redonner vie à des formes anciennes d'anglais, que ce soit le parler shakespearien des colons britanniques de **The Witch** ou l'argot guttural des matelots de **The Lighthouse**. Le langage utilisé ici permet à Willem Dafoe d'exposer tout son talent. L'acteur offre plusieurs moments de bravoure en anglais du XIX[e] siècle avec ce personnage très typé, ce vieux loup de mer, sans jamais tomber dans le cliché. Il relève merveilleusement le défi d'incarner un personnage lugubre et raide dans ses mouvements. Il bâtit un climat permanent d'instabilité et de conflit dans ses rapports avec son second, interprété par un Robert Pattinson mystérieux et tout en tension. Laquelle tension est accentuée par les tempêtes, qui prennent des dimensions apocalyptiques.

The Lighthouse est le film d'un cinéphile, *fan* d'Hitchcock, de Kubrick et de Tarkovsky, qui emprunte surtout à l'expressionnisme allemand, dont il respecte les principes à la lettre, avec une photographie en noir et blanc sublime qui privilégie les silhouettes et les intérieurs claustrophobes. Tout dans ce film est effrayant et déformé par la paranoïa des personnages. Le phare lui-même, dans ses grincements et ses craquements, semble imprégné d'une conscience malfaisante. Le sentiment de folie est omniprésent, à un point tel que les protagonistes perdent la notion du temps et leur identité propre, ce qui est peut-être l'élément le plus terrifiant du long métrage.



États-Unis–Canada / 2019 / 109 min

Réal. Robert Eggers **Scén.** Robert et Max Eggers **Image** Jarin Blaschke **Mus.** Mark Korven **Mont.** Louise Ford **Prod.** Rodrigo Teixeira, Lourenço Sant' Anna et Youree Henley **Int.** Willem Dafoe, Robert Pattinson **Dist.** VVS Films



Varda par Agnès

d'Agnès Varda

Testament

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Artiste multidisciplinaire ayant évolué avec conviction dans une constante approche créative, Agnès Varda est à la fois photographe, cinéaste et artiste visuelle, comme elle préférait être qualifiée. Née en 1928 en Belgique, elle est associée à la faction Rive gauche de la Nouvelle Vague. Figure influente du milieu cinématographique et culturel, cette toute petite dame à la coupe de cheveux distinctive réalise, en 1962, **Cléo de 5 à 7**, un premier long métrage de fiction qui lui ouvrira les portes du septième art.

Du haut de ses 90 ans, Varda choisit le contexte d'une classe de maître devant de jeunes cinéphiles pour proposer un retour sur sa carrière, mais plus encore, sur la démarche mouvante qui a façonné sa pratique artistique. Tel un pied de nez au vieillissement, Varda conserve la vivacité d'esprit, l'humour et l'assurance que le public lui connaît. Rappelant ses préoccupations féministes et sociales, la cinéaste offre un cinéma tourné vers soi, une réflexion du « moi » permettant de mieux se tourner vers l'autre et de faire de l'art un croisement où se rencontrer l'espace d'un instant. Varda profite de l'occasion pour souligner les rencontres marquantes et significatives de sa carrière : un moment complice avec Sandrine Bonnaire lors de la réalisation de **Sans toit ni loi**, un accès privilégié au mouvement des Black Panthers, un tournage rocambolesque avec Ewa Rudling (la muse de Warhol), de nombreuses expositions avec Hervé Chandès, deux projets avec Jane Birkin, la rencontre avec Fidel Castro et des Cubains dans un contexte de renfermement, etc.

Artiste indépendante, elle pratique d'abord le documentaire, du court métrage à l'ambitieux **Les Cent et une Nuits de Simon Cinéma**, qui rassemblait les plus grands — Piccoli, Mastroianni, Deneuve, De Niro, Belmondo, etc. — film qui marqua la fin de sa production sur pellicule qui devait alors laisser place à la vidéographie. Bien que le public la connaisse principalement pour sa filmographie, le film opère des allers-retours dans son parcours de photographe : il exemplifie le talent de composition de l'image qui caractérise son œuvre, dont les ultimes manifestations prirent surtout la forme d'installations.

Fidèle à la pratique de la cinéaste, **Varda par Agnès** se construit par alternance, voyageant des images de la classe de maître aux documents d'archives, en passant par les œuvres d'art. Chez Varda, les images prennent souvent la forme d'un méta-discours accentuant le rapport ludique et autoréflexif que la réalisatrice entretient à son œuvre. Assise sur un chariot que pousse un technicien, elle récrée l'esthétique des longs travellings d'accompagnement de **Sans toit ni loi**, expliquant au passage ses intentions stylistiques initiales tout en revisitant ses lieux les plus emblématiques.

S'il agit comme l'occasion d'un retour sur une carrière impressionnante, le film se teinte d'une sensibilité subtile. L'émotion — et une certaine nostalgie — poigne chez la réalisatrice lorsqu'elle aborde quelques moments passés avec le cinéaste Jacques Demy, qui a partagé sa vie pendant de nombreuses années, jusqu'à son décès en 1990. C'est avec tendresse qu'elle se remémore ces passages de vie commune et de collaboration ou encore qu'elle évoque les souvenirs de jeunesse de son époux, transposés à l'écran en 1991 dans **Jacquot de Nantes**.

Sur une plage au ciel grisâtre, les vents aux rafales violentes soufflent des bourrasques opaques qui brouillent la vue. La séquence finale, aux accents prémonitoires, laisse la voix de Varda annoncer la meilleure des conclusions, celle qui consiste à quitter l'image en disparaissant dans une tempête de sable. La cinéaste étant décédée en 2019, peu de temps après ce tournage, son ultime opus gagne en importance puisqu'il devient un véritable film testament, un hommage à la vie de Varda et à la place singulière qu'elle occupe dans le cinéma, hier comme aujourd'hui. CB



France / 2019 / 115 min

Réal. et scén. Agnès Varda **Image** François Décréau, Claire Duguet et Julia Fabry **Son** David Chaulier et Alan Savary **Mus.** Claude Fradette **Mont.** Agnès Varda et Nicolas Longinotti **Prod.** Rosalie Varda **Dist.** EyeSteelFilm



Disponible également en version numérique!



Vous pouvez maintenant vous procurer la revue Ciné-Bulles en format PDF pour seulement **3,99$** le numéro ou **14$** l'abonnement (4 num.)

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



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

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



NEUHOFF, Éric. *(très) Cher cinéma français*, Paris, Albin Michel, 2019, 131 p.

Mon septième art bien-aimé

AMBRE SACHET

« Si tu n'es pas sage, tu iras voir le dernier Ozon. » Cette phrase cynique à souhait est celle qui, dès les premières pages des 130 que contient l'essai d'Éric Neuhoff, donne le ton. Car pour lui, force est de constater que le cinéma français, véritable oxymore, s'apparente à une punition.

(très) Cher cinéma français est le coup de gueule qu'adresse le journaliste à son cinéma national, une invective basée sur un constat simple : le cinéma français n'est plus ce qu'il a déjà été. C'est la nostalgie qui anime ce critique du *Figaro* et du *Masque et la Plume* sur France Inter pour qui l'âge d'or du cinéma hexagonal s'est arrêté dans les années 1970, à l'époque des Truffaut et Rohmer. Celui d'aujourd'hui est pour l'auteur synonyme de favoritisme et de paresse, victime de la surproduction dans un pays qui accouche de quelque 250 films par an. *Quid* l'urgence et la nécessité de filmer? La question est plus que pertinente en cette ère de septième art français gangrené par la comédie aux valeurs douteuses et rarement inoffensives, Christian Clavier à son sommet.

La structure est fleuve, la plume, acerbe, et personne n'est épargné dans ce Prix Renaudot de l'essai 2019 qui mêle souvenirs d'un éternel cinéphile et commentaire virulent d'un critique désabusé. D'un sujet à l'autre, l'essayiste se rappelle ses modèles, ses premiers amours du grand écran, avant de plonger dans la peau de la figure du critique.

Mais que serait un coup de gueule sans procès? Comptons ici celui des César tronqués, qui ne « servent à rien. C'est à ça qu'on les reconnaît » (p. 47), du Festival de Cannes où l'art de la négociation règne, des réalisateurs « dont les films ressemblent à des appartements-témoins. Bien propres, habités par personne » (p. 50) ou du critique « suiveur » (p. 60) et confortable, bien au chaud dans ses pantoufles. En matière de procès, le plus féroce de tous reste celui des actrices, Isabelle Huppert en première ligne. Alors que l'on croyait avoir affaire à un essayiste qui oserait aussi remettre en question son propre rôle au sein d'un cinéma bousculé par MeToo, on découvre plutôt un journaliste déçu de ne plus être témoin d'un septième art où les actrices font rêver… surtout les hommes. La preuve, Isabelle Huppert, en haut de l'affiche de nombreux films français, « est sexy comme une biscotte » (p. 30). Aucune mention non plus du talent de Julia Ducournau, réalisatrice de l'excellent **Grave**, coupable d'être plus jolie que ses actrices, à l'origine pour l'écrivain d'un réel problème du cinéma français. À force de verser dans la nostalgie, Neuhoff en vient à adopter des valeurs qu'il serait bon de laisser dans le passé.

À un cinéma qui faisait jadis rêver, Éric Neuhoff oppose celui, rasoir, de notre époque. « Il y a trop de quotidien dans le cinéma contemporain. Il déborde du cadre. C'est pour ça qu'il ne vaut plus grand-chose. » (p. 20) Trop de chômeurs, trop de pédophiles au cœur du cinéma français actuel selon le journaliste, qui semble par moments oublier que la nécessité de filmer en est une qui s'accompagne aussi d'une responsabilité de l'artiste de dénoncer les travers de son époque. **Grâce à Dieu** de François Ozon, **Les Misérables** de Ladj Ly ou encore **Portrait de la jeune fille en feu** de Céline Sciamma ne peuvent que lui donner tort, véritables œuvres de cinéma qui projettent justement le fantasme fou d'un monde meilleur. Preuve que poésie, dénonciation et innovation ne sont pas toujours incompatibles.

Pour un essai qui se prétend critique du cinéma français du XXIe siècle, très peu d'œuvres contemporaines sont finalement abordées et réellement analysées pour justifier le propos initial du livre. Un constat frustrant lorsqu'on sait que l'on a ici affaire à un amoureux du cinéma pour qui la remise en question, au cœur de l'ouvrage, semble essentielle. Neuhoff adopte pourtant les mêmes travers que ceux qu'il reproche au métier qu'il exerce, le coup de gueule prenant *in fine* le dessus sur la critique.

Alors que l'on discerne une note d'optimisme dans les dernières pages, le journaliste français insiste sur le besoin d'un retour à la beauté. « Découvrez des horizons insoupçonnés. Prenez des risques. Allez de l'avant. À ce prix, les films seront grands et nous les aimerons à nouveau. Mais dépêchez-vous. Nous n'allons pas tenir longtemps. » (p. 125-126) Bien sûr, le cinéma français se doit de poser certaines des questions soulevées par l'auteur et d'enclencher un processus d'introspection, ne serait-ce que sur les dérives d'un art voué à se répéter. Il est effectivement, comme le dit Éric Neuhoff entre les lignes, grand temps d'encourager la prise de risque et la folie dans la création cinématographique, et pas uniquement française. Réinventer le beau — celui vers lequel Truffaut disait tendre — nécessite cependant d'y croire, d'inclure créatrices et nouvelle vision de l'objet du regard cinématographique, puis d'abandonner les généralités et les phrases rétrogrades telles que le leitmotiv de cet essai : « C'était mieux avant. »



BARNIER, Martin et Laurent JULLIER. *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*, Paris, Pluriel, 2017, 456 p.

Une histoire déviée du cinéma

H-PAUL CHEVRIER

Martin Barnier et Laurent Jullier proposent une histoire générale du cinéma. Chaque chapitre débute par une chronologie des films ou des événements importants de la décennie, puis les auteurs élaborent des capsules sur des sujets qui leur semblent essentiels. Au lecteur de dégager des lignes de force. « Autour de 1895 » : l'invention du revolver, de la machine à coudre et de la caméra constituent des étapes dans l'industrialisation des modes de production. « Autour de 1900 » : le cinéma est institutionnalisé comme spectacle et le chant *Le Régiment de Sabre et Meuse* est le plus souvent utilisé pour garder la cadence de la manivelle du projecteur.

Dans le chapitre « Autour de 1920 », les auteurs insistent sur l'industrialisation d'Hollywood. Les producteurs divisent les tâches sur le mode du travail à la chaîne, exigent une continuité détaillée plan par plan et formatent la durée des films à 1 h 30. Ils inventent les *blockbusters* et surtout le *star-system*. Ils pratiquent déjà le *block booking* (distribution des films par « lots ») et l'autopromotion par les Oscar. D'autres capsules portent sur l'avant-garde impressionniste, la symbolique d'Abel Gance, le constructivisme de Dziga Vertov, les prouesses du cinéma muet pour « montrer les pensées » des personnages, etc. Dans leur histoire, l'expressionnisme allemand ne semble pas avoir existé.

Dans le chapitre « Autour de 1930 », on explique les techniques et les appareils de sonorisation, les méthodes d'enregistrement et de mixage des bruits, de la voix et de la musique. « Autour des années 1940 » privilégie, à travers toutes ses capsules, celles sur le statut d'usine à rêves d'Hollywood. Ses films ne proposent que du simple divertissement. L'esprit américain mise sur le pouvoir de la volonté pour donner des leçons de vie. C'est pour améliorer le monde que l'on invente un monde de l'image.

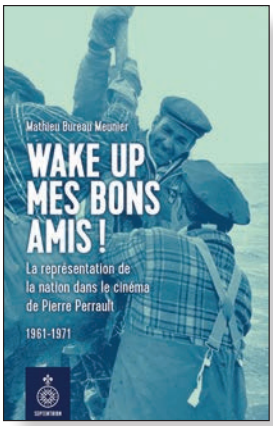
« Autour des années 1950 », le cinéma passe à une image du monde avec les néoréalismes italien, japonais, indien, etc. Puis, les auteurs s'attardent à la série des Godzilla, au CinemaScope et au film 3D, mais aussi à la chasse aux sorcières, au système français de soutien financier au cinéma, à la prise de son des reportages en 16 mm, etc. N'importe quoi! « Autour des années 1960 », les auteurs choisissent d'expliquer la caméra légère et les techniques du cinéma direct, la Nouvelle Vague française (et celles d'ailleurs), le cinéma de série Z, le gore, le *giallo*, le rock, la porno, etc. Mais le cinéma moderne, celui de Resnais, de Bergman, d'Antonioni ou de Buñuel, ne semble pas non plus avoir existé dans leur histoire.

« Autour des années 1970 », les capsules se bousculent. Le Nouvel Hollywood ne propose que des films pessimistes ou politiquement ambigus, le cinéma militant triomphe même au Québec, la critique est contaminée par l'idéologie marxiste, etc. Le regard dandy et la suspension de la narration au profit du libre jeu de la musique permettent de proclamer que les films du Nouvel Hollywood sont modernes! Les films de kung-fu et la porno, les films du Brésil, du Mozambique et du Niger participent au bouillonnement du cinéma de l'époque.

« Autour des années 1980 », l'influence du vidéoclip et du jeu vidéo, de même que le développement de l'imagerie numérique, conduisent à un cinéma du *look* des images et de l'immersion du spectateur, dominé par le plaisir de se laisser embarquer sans y croire. Car c'est du recyclage. On se contente de copier le passé, ce que les auteurs soulignent par les nombreuses citations et les allusions présentes dans de nombreux films de cette époque. Sur le modèle de **Star Wars**, il suffit de changer le numéro et d'enchaîner les films jusqu'à épuisement de la licence.

« Autour des années 1990 » raconte comment le numérique a révolutionné les images et la postproduction des films et comment la science-fiction et le fantastique sont les genres à succès. « Autour des années 2000 », la révolution numérique touche surtout le tournage et la diffusion des films. C'est l'avènement d'une nouvelle façon de faire (à la **Matrix**) et surtout d'un nouveau spectateur (plus compétent). « Autour des années 2010 » propose que le box-office appartient aux films de série, que la caméra GoPro fournit absolument tous les mouvements de caméra possibles et qu'il existe une Internationale du film d'auteur. Il suffit de penser à **Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures** d'Apichatpong Weerasethakul (2010) pour s'en convaincre.

Les chapitres sur le cinéma depuis 1980 sont tellement stimulants que l'on finit par comprendre que le titre du livre est trompeur et qu'il s'agit plutôt d'une histoire de la technique et de la distribution du cinéma. Les autres capsules offrent un simple recyclage de notes de cours. Et si certains professeurs pouvaient avoir envie de recommander ce livre, force est de constater que les étudiants et les cinéphiles auraient beaucoup plus de plaisir à lire Vincent Mirabel : *L'Histoire illustrée du cinéma pour les nuls* (First, 2017), qui est nettement plus inspiré.



BUREAU MEUNIER, Mathieu. *Wake up mes bons amis!– La Représentation de la nation dans le cinéma de Pierre Perrault (1961-1971)*, Québec, Septentrion, 2019, 172 p.

Un peuple distinct

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Le cinéma de Pierre Perrault ne cesse de fasciner. Au fil des ans, de nombreux ouvrages sont parus, décortiquant les films de ce documentariste hors pair. Mais n'y aurait-il pas danger d'atteindre un point de saturation? Ne serait-il pas temps de laisser tranquille cette œuvre monumentale, avant de sombrer dans les répétitions analytiques? Ces questions, légitimes, peuvent être balayées du revers de la main, car les créations poétiques de Perrault sont d'une telle richesse que même des milliers de livres ne sauraient en révéler tous les secrets. Aussi, nul besoin d'être suspicieux devant ce nouvel ouvrage intitulé *Wake up mes bons amis!– La Représentation de la nation dans le cinéma de Pierre Perrault (1961-1971)*. Cet essai de l'historien Mathieu Bureau Meunier propose une réflexion singulière sur les allégeances politiques du cinéaste. De quoi alimenter les débats dans les cénacles universitaires.

D'entrée de jeu, l'auteur soutient que Perrault et néonationalisme forment un mariage des plus unis. Soit, mais qu'entend-il par néonationalisme? Il s'agit d'un courant politique québécois qui diverge de la vision conservatrice du premier ministre Maurice Duplessis. Les adeptes de ce courant — théorisé, entre autres, par Maurice Séguin — s'opposent, selon Meunier, « à l'idéalisme, à l'apolitisme, au cléricalisme et au provincialisme de l'idéologie traditionnelle » (p. 10). Cette appétence pour la lutte politique poursuit un objectif simple : sortir le Québec des années 1950 de sa neurasthénie collective. Or, cette fuite, salutaire pour la population, ne peut se réaliser que si la province plonge au cœur de la modernité. En clair, elle doit s'ouvrir au progrès et à la modernité afin de tout mettre en œuvre pour obtenir sa souveraineté économique vis-à-vis du gouvernement canadien.

Cette soif d'indépendance, d'un pays détaché de la fédération canadienne, on la savait bien ancrée dans le discours philosophique de Perrault. Pourtant, Meunier est l'un des rares historiens à avoir associé celui-ci au néonationalisme, fer de lance de la Révolution tranquille. Ainsi, non seulement le cinéaste est-il indépendantiste, mais il en est un dont le cinéma véhicule un renouveau social des plus obvies. Pour appuyer sa thèse, Meunier aborde les cinq premiers longs métrages du réalisateur : **Pour la suite du monde** (1963), **Le Règne du jour** (1967), **Les Voitures d'eau** (1968), **Un pays sans bons sens!** (1970) et **L'Acadie, l'Acadie?!?** (1971). Une sélection d'autant plus idoine qu'elle correspond à la période révolutionnaire du Québec.

Avant de tout chambouler, la population québécoise doit trouver les mots justes pour nommer son futur pays. Or, la langue utilisée dans les films de Perrault est le français, un français populaire, décomplexé, qui chante les louanges d'un territoire précieux comme une pierre adamantine. Cette langue vernaculaire est indispensable pour Perrault, puisque la captation qu'il en fait va au-delà de la coquetterie esthétique : « Il s'agit d'une affirmation culturelle […] [d'une] décision politique. Pour se nommer, il faut que le peuple québécois ait […] une langue qui reflète sa culture et son identité […]. » (p. 36) C'est pourquoi le cinéaste accorde une attention particulière à la parole dans ses films; elle est en quelque sorte le viatique qui permet à toute nation de manifester sa singularité.

Pour exemplifier cela, Meunier cite un passage éloquent du **Règne du jour**, film qui met en scène quatre personnes de l'Isle-aux-Coudres (Alexis, Marie, Léopold et Marie-Paule) qui, dans une quête de leurs origines, font un voyage en France. Toutefois, ces retrouvailles avec la mère patrie provoquent un choc culturel, tant les Français se différencient désormais des Québécois. L'exemple présenté par l'historien est cette scène où Alexis discute avec son ami Grand-Louis, après son retour du continent européen. Il y est question des difficultés ressenties par le voyageur lors d'une conversation avec une Bretonne, dont la façon de communiquer est différente de la sienne. Cela fera dire à Grand-Louis cette phrase d'une beauté irrésistible : « Quand même itou sa parole… sa parole avait pas d'son. » (p. 65) Bref, la France et le Québec forment deux peuples distincts par l'usage d'une langue française aux caractéristiques divergentes.

Tout groupe social conscient de cette particularité doit poursuivre son évolution en prenant les rênes de sa destinée. C'est du moins l'avis de Perrault qui cherche à conscientiser le spectateur. Ainsi, **Pour la suite du monde** démontre — symboliquement — l'importance de la possession du territoire par l'entremise de la pêche au marsouin; **Les Voitures d'eau** expose la nécessité d'avoir son propre système économique afin de rivaliser avec les technologies étrangères et **Un pays sans bons sens!** préconise que le Québec divorce du Canada pour assurer sa pérennité… Bien sûr, ce ne sont là que quelques exemples indiquant que la pensée du cinéaste est fondamentalement néolibéraliste. En somme, Meunier a vu juste et son livre, départi de toute casuistique, le prouve aisément. CB


revues
culturelles
québécoises
ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE - INTER - LE SABORD - PLANCHES - VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE
CINÉMA 24 IMAGES - CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT
LES ÉCRITS - MŒBIUS - XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD ! - L'ACTION NATIONALE
L'INCONVÉNIENT - LIBERTÉ - NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES
RELATIONS HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE
LETTRES QUÉBÉCOISES - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE THÉÂTRE
ET MUSIQUE CIRCUIT - JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SQRM
THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
ÉTUDES LITTÉRAIRES - INTERMÉDIALITÉS - TANGENCE - VOIX ET IMAGES
Photo originale : Orlova Maria - unsplash.com
Graphisme : grisgrisdesign.com
sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois
SODEP.QC.CA


FESTIVAL DU FILM
DE SEPT-ÎLES
30 JANVIER AU 9 FÉVRIER 2020
CINE SEPT
cine7.ca #FFSI