

Volume 33 numéro 3 | Été 2015 | 5,95 \$

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Dossier
Documentaire québécois
Histoires de cinéma
Danton
Films
Jimmy's Hall
The Tribe



**Guibord s'en
va-t-en guerre**
de Philippe Falardeau



Envoi Poste-publications
N° de convention: 40069242



Planète **EMPLOIS**

La nouvelle destination sur le Web
pour recruter ou trouver un emploi

AUDIOVISUEL (cinéma, télévision, animation, VFX)

MULTIMÉDIA (Web, mobile, jeux vidéo)

COMMUNICATIONS (marketing, publicité, RP)

www.planete-emplois.com

Une réalisation de Revue Qui fait Quoi inc.
en collaboration avec Le Lien MULTIMÉDIA

5500 entreprises
1000 professionnels
15000 contacts
325 catégories
200 pages



« la BIBLE des professionnels
de l'image et du son »

maintenant disponible

commandez vos copies
<http://boutique.qfq.com>





Ciné-Bulles

Volume 33 numéro 3 | Été 2015



3 Mot de la rédaction

En couverture

- 4 Philippe Falardeau, réalisateur de *Guibord s'en va-t-en guerre*
- 9 Commentaire critique

Avant-plans

- 10 *The Tribe* de Myroslav Slaboshpytskiy
- 40 *Respire* de Mélanie Laurent

Dossier Documentaire québécois

- 12 Table ronde
- 22 Formation
- 24 Financement et diffusion

Analyse

- 37 *Jimmy's Hall* de Ken Loach

Documentaire

- 42 *Le Sel de la terre* de Wim Wenders et Juliano Ribeiro Salgado

Histoires de cinéma

- 44 *Danton* d'Andrzej Wajda

Critiques

- 50 *Le Commerce du sexe* d'Ève Lamont
- 51 *Réalité* de Quentin Dupieux
- 52 *Saint Laurent* de Bertrand Bonello
- 53 *Transatlantique* de Félix Dufour-Laperrière

Livres

- 54 *Bleu Nuit – Histoire d'une cinéphilie nocturne*
- 55 *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*
- 56 *Techniques et technologies du cinéma*

RÉDACTION

Éric Perron, rédacteur en chef
revuecb@cinemasparalleles.qc.ca
514.252.3021 poste 3413
Marie-Claude Mirandette, adjointe
Marie-Claude Bhéret, secrétaire
René Robitaille, aide-documentaliste

COMITÉ DE RÉDACTION

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

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Nicolas Gendron,
Jean-Philippe Gravel, Jean-François Hamel, Luc Laporte-Rainville,
Catherine Lemieux Lefebvre, Christian Nadeau, Éric Perron
et Zoé Protat

CORRECTION Martine Mauroy et Marie-Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

ÉDITION

Association des cinémas parallèles du Québec (ACQP)
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'ACQP

Céline Forget, présidente; Richard Boivin, vice-président; Daniel
Racine, secrétaire; Jocelyne L'Africain, trésorière; Andrée Allard,
Thérèse Descary et Johanne Laurendeau, administratrices

GRAPHISME sauvebranding.ca

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

PUBLICITÉ revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

IMPRESSION Imprimerie HLN

DISTRIBUTION LMPI

ABONNEMENT (4 NUMÉROS) – cinemasparalleles.qc.ca
Individuel : 23 \$ – Institutionnel : 45,99 \$ (taxes comprises)
Étranger : 60 \$ (non taxable)

ÉDITION NUMÉRIQUE – vitrine.entrepotnumerique.com
Numéro en PDF : 3,99 \$

NOTES

Ciné-Bulles est membre de la SODEP. La revue est disponible sur
Érudit 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'ACQP.

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2015
Bibliothèque et Archives Canada – ISSN 0820-8921
ISBN 978-2-924370-04-9 (PDF)

Conférence

Du livre au film

par **Éric Perron**, rédacteur en chef
de la revue **Ciné-Bulles**

Présentation des défis liés à l'adaptation d'un livre au cinéma à partir des œuvres **Borderline**, **Les Sept Jours du talion** et **Un été sans point ni coup sûr**. Chacun des exemples est expliqué en trois volets : un extrait choisi, sa transposition dans le scénario et la séquence du film. Le tout accompagné de témoignages des auteurs, des scénaristes ou des cinéastes.

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

*Conférence disponible pour établissements
d'enseignement, bibliothèques et lieux culturels.
Informations et réservation :
cinemasparalleles.qc.ca*

cinemasparalleles.qc.ca



Photo : Pierre Dury



Photo : Yvan Turcotte



Mariage de raison

Photo: Martine Doyon



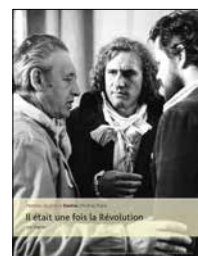
Évidemment, *Ciné-Bulles* accorde une attention soutenue au documentaire, mais notre dernier dossier sur le genre remontait à 2003. D'où notre envie d'y aller voir de plus près. Télé-Québec qui fait réécrire 10 fois le scénario du **Nord au cœur** à Serge Giguère et ARTV qui lui demande un montage du **Mystère MacPherson** sans Martine Chartrand, Marquise Lepage qui évoque les nombreuses versions de **Martha qui vient du froid** pour répondre aux besoins spécifiques des télévisions, Ève Lamont qui déplore leur diffusion de documentaires en formats raccourcis, Jean-François Caissy qui ne souhaite pas soustraire son cinéma aux exigences du petit écran... Quand nous avons dressé, avec Michel Coulombe, une liste de documentaristes pour venir discuter avec lui de leurs « façons de faire des films », nous avons pris en considération plusieurs « critères », mais certainement pas leurs possibles aversions télévisuelles... Tout *casting* a ses limites! Je n'avais pas imaginé non plus à quel point cet enjeu occuperait une place importante dans un portrait que je signe sur le financement et la diffusion du documentaire québécois. Au fil des échanges que j'ai eus avec une vingtaine de personnes (institutions, producteurs, cinéastes, distributeurs, exploitants), le rôle des télédiffuseurs est apparu comme l'éléphant dans la pièce. Certes, l'utilité de la télévision (financement, audiences) est aussi présente dans les propos des cinéastes, autant à la table de Michel que dans mon texte, mais tout porte à croire que le salut des documentaristes pourrait passer par un plus grand déploiement, à moyen terme, des plateformes web de vidéo à la demande (VOD).

Guibord s'en va-t'en guerre prendra l'affiche le 2 octobre prochain. Oui, je sais, c'est loin! Il vous faudra donc attendre un moment avant de voir le film de Philippe Falardeau. Ce choix de couverture avec un film dont la sortie est assez éloignée de la parution de ce numéro est la conséquence d'une saison estivale cinématographiquement plus chiche qu'à l'habitude. Cela dit, le nouveau long métrage du réalisateur de **Congorama** séduit par le genre (la comédie politique), singulier dans la cinématographie québécoise, et les nombreuses pistes de réflexion qu'il propose. L'entretien avec le cinéaste, toujours aussi articulé, que signe Nicolas Gendron vous le démontrera et devrait vous mettre en appétit.

Quand Zoé Protat m'a raconté les multiples interprétations du film **Danton** (les parallèles entre l'histoire de la Révolution française et celle de la Pologne, deux siècles plus tard) pour vendre son idée d'en faire le sujet de l'espace Histoires de cinéma, j'ai été fasciné, immédiatement curieux d'en savoir davantage. Pour ma défense, je dois dire que mon visionnement du film remonte à deux décennies. « Il est évident que le **Danton** de Wajda n'est pas un film historique. D'ailleurs, il n'y a pas de film historique. Cette expression n'a aucun sens. Un film est toujours d'aujourd'hui, qu'on le veuille ou non. » Cette phrase pivot d'un des scénaristes du film, Jean-Claude Carrière, qui sied parfaitement au texte de Zoé, met la table pour raconter ce « grand film, tragique et romantique, fidèle à la résilience et aux idéaux polonais ».

Bonne lecture!

Éric Perron
Rédacteur en chef





En couverture Philippe Falardeau,
réalisateur de **Guibord s'en va-t-en guerre**

« On a beaucoup
de difficulté à voter
autrement qu'en
songeant à nos intérêts. »

NICOLAS GENDRON

Attrapé via Skype durant des vacances en Italie, Philippe Falardeau s'est prêté au jeu de la toute première entrevue sur son plus récent film, la bien nommée comédie politique **Guibord s'en va-t-en guerre**. Un ancien hockeyeur devenu député indépendant, Steve Guibord (Patrick Huard), se retrouve malgré lui avec la balance du pouvoir. Et comme il ne sait trop quoi en faire, surtout sur un enjeu aussi vertigineux que la guerre, il part sonder la population de son immense circonscription, tout en jonglant avec les intérêts des travailleurs forestiers, des nations autochtones, des mineurs et les avis de sa fille pacifiste (Clémence Dufresne-Deslières) et de sa femme (Suzanne Clément) qui prend ses distances. Le cerveau de cet exercice de démocratie directe? Son jeune stagiaire haïtien (Irdens Exantus), prénommé Souverain! Reconnu pour son humour fin qui fait se rencontrer le social et l'humain, le cinéaste de **Congorama** réussit son pari d'équilibriste, dans ce créneau casse-cou du rire réfléchi. Après **Monsieur Lazhar** et **The Good Lie**, le thème musical de Martin Léon y est un personnage en soi, à l'image du film: tissé d'une douce exaltation, d'un suspense nourri et d'un véritable esprit festif. Sans compter que l'un comme l'autre nous accompagnent longtemps après la projection...

Photos ci-contre et de la page couverture: Christian Leduc

Ciné-Bulles: Guibord s'en va-t-en guerre est-il né d'un constat politique ou d'une envie de rire?

Philippe Falardeau: C'est d'abord né d'un constat. Même si j'ai étudié en sciences politiques, je ne me suis jamais vu travailler là-dedans. Mais je n'ai jamais cessé d'évaluer la vie sous un œil politique, ici et à l'international. Au Québec, on a souvent abordé la politique en documentaire, on le fait parfois sous l'angle de l'identité nationale, mais rarement sous celui des rapports de force ou de la démocratie. C'est grâce à André Turpin que j'ai vu le sujet se profiler, il y a sept ou huit ans. Il m'a dit: «J'ai une idée de film, mais ce n'est pas pour moi. C'est l'histoire d'un député qui est le seul à ne pas s'être prononcé sur un enjeu comme l'avortement ou la peine de mort, et tout le monde va dans son comté.» Une fois qu'il est sous la loupe et bombardé de toutes parts, qu'est-ce que l'on examine exactement? J'en suis venu à la conclusion qu'il fallait que ce soit une comédie. Sinon, le film aurait été trop moralisateur et je n'arrivais pas à trouver dans le drame un point de vue intimiste ou touchant. Avec la comédie, on allait pouvoir décaler les situations, les exagérer. Et pas seulement les politiciens, tous les personnages. En fait, quand tu regardes Guibord, c'est le gars le plus «normal», qui vit un vrai dilemme. Les autres sont des électrons libres autour de lui qui font déraiser les choses. Et je pouvais les dessiner à plus gros traits. Sauf peut-être la famille, que je voulais relativement crédible. L'idée d'André, que j'ai attrapée au vol, est devenue au final une réflexion sur la démocratie. On reproche souvent aux députés de voter selon une ligne de parti ou encore d'être des pantins, alors essayons théoriquement d'en rencontrer un qui a du pouvoir... Mais représenter des électeurs, ce n'est pas monolithique. La démocratie, c'est une bibitte très complexe.

Dès le début du film, vous faites un Hitchcock de vous-même dans un joli clin d'œil. Était-ce une façon de rendre sa liberté au spectateur ou au créateur?

Les deux, car je brise toujours le quatrième mur. Dans des films aussi variés que **Congorama**, **The Good Lie** ou **Monsieur Lazhar**, il y a au moins un personnage qui regarde la caméra. Ce n'est pas prémédité, plutôt instinctif. Ça interpelle directement le spectateur et lui dit: «Et vous, là-dedans?» Ce moment-là était à moitié improvisé. Le travelling sur la carte qui tremble, je l'avais en

tête, puis j'ai demandé un veston et une chemise, et à être hors foyer. Parce que je voulais établir une convention: on est dans la fiction pure, mais pas si loin de la réalité. Finalement, la réalité m'a rattrapé, parce que lors du tournage, Harper a amené un vote sur la guerre au Parlement. La réalité finit toujours par nous dépasser.

Deux cinéastes ont collaboré à l'écriture du film, soit le Québécois Stéphane Lafleur et le Belge Vincent Lannoo, avec qui vous avez scénarisé Au nom du fils. S'agit-il alors d'un scénario de coalition?

Bonne question, mais non! Un gouvernement de coalition n'a pas le choix, moi oui. Et c'était à deux moments très différents. J'aime l'humour décalé belge. Et Vincent va beaucoup plus loin dans la caricature que moi. Je pense à un film comme **Strass**, un faux documentaire sur une école de théâtre à Bruxelles. J'aimais cette idée-là que l'on s'allie, moi qui suis très rationnel et lui beaucoup plus fou. On est partis à Val-d'Or et à Rouyn, pour explorer ce que c'est d'être le représentant d'un vaste territoire. À partir de là, j'ai rédigé mon synopsis, il y a cinq ans et demi. Stéphane, lui, m'a aidé lors d'un blocage. J'avais très peur de saboter le propos politique en allant trop loin dans l'humour et Stéphane m'y a encouragé, au contraire. Je me suis donc permis d'insuffler un brin de poésie au film.

Vous dites être allé en Abitibi. Guibord... vous donne aussi l'occasion de filmer le Québec comme jamais auparavant.

Combien de films cartographient l'espace avec un hélicoptère et 9 fois sur 10, je me dis à quoi sert-il ce plan? Qu'est-ce que le réalisateur est en train de

J'en suis venu à la conclusion qu'il fallait que ce soit une comédie. Sinon, le film aurait été trop moralisateur et je n'arrivais pas à trouver dans le drame un point de vue intimiste ou touchant. Avec la comédie, on allait pouvoir décaler les situations, les exagérer. Et pas seulement les politiciens, mais tous les personnages. En fait, quand tu regardes Guibord, c'est le gars le plus «normal», qui vit un vrai dilemme. Les autres sont des électrons libres autour de lui qui font déraiser les choses. Et je pouvais les dessiner à plus gros traits. Sauf peut-être la famille, que je voulais relativement crédible.



Souverain (Irdens Exantus) et Guibord (Patrick Huard) dans **Guibord s'en va-t-en guerre**

nous dire? Ou alors le producteur montre sa *production value shot*. C'est toujours spectaculaire, on s'entend, mais rarement satisfaisant. Ici, je devais montrer le territoire à vol d'oiseau, sinon on n'a aucune idée de quoi on parle. C'est «l'ingouvernabilité» de ce pays. Un député sur le Plateau-Mont-Royal, c'est un km². Mais la circonscription de Prescott–Makadewà–Rapides-aux-Outardes, bien qu'elle soit fictive, peut faire de trois à quatre fois la superficie d'un pays européen! C'était important de lier le territoire et les problèmes politiques au Canada. Un petit pays n'a pas les mêmes types de problèmes. Un député qui représente ces gens-là, ça implique forcément beaucoup, beaucoup de route. Même pour quelqu'un qui ne souffrirait pas d'aérodromophobie comme Guibord! Dans l'excellent documentaire **Chers Électeurs**, Manuel Foglia suivait deux députés, dont Charlotte L'Écuyer, qui circulait tout le temps en automobile. Et elle était parfois contrainte de voter contre les intérêts de son comté, comme lorsque le gouvernement libéral ne venait pas en aide à une papetière qui fermait. Mais ce n'est pas parce que quelque chose est d'intérêt pour un individu ou un comté que c'est d'intérêt national. Il y a aussi la question autochtone, que mon film ne fait qu'effleurer. Je les ai positionnés dans le rôle très typique des barrages, mais c'est une réalité, c'est comme ça qu'ils se font entendre. Un personnage le dit, d'ailleurs: «Les barrages, c'est pour les peuples patients.»

Vous ne situez jamais la guerre, qui est pourtant l'enjeu du vote décisif...

Si je rendais le tout trop concret, j'aurais été obligé de vraiment débattre de la guerre, de la situer, de la documenter. La guerre est ici un murmure, mon film porte davantage sur les rouages de la démocratie. Et la politique est souvent internalisée à l'intérieur d'une famille. Je ne pense pas qu'au cinéma, on s'intéresse aux idées et aux enjeux politiques, mais aussi aux gens. Pour l'ado, c'est très émotif, parce qu'à cet âge-là, on est investi d'une forte conviction, qui est très belle d'ailleurs, mais qui ne repose pas forcément sur des expériences ou de grandes analyses. Pour la mère, j'aimais qu'elle soit plus à droite, qu'elle ait moins peur d'une prise de position radicale. Si j'avais situé davantage la guerre, ça aurait trop écarquillé le film.

Guibord... *sortira à la veille de vraies élections fédérales. Aimez-vous l'idée d'entrer dans la mêlée par le jeu de la fiction?*

Il faut dire que politique, cinéma et culture ne se rejoignent à peu près jamais. Je ne pense pas que ça aura un effet d'entraînement, si ce n'est qu'en guise de clin d'œil. Et puis, je ne frappe pas sur les politiciens, mais sur tout le monde. Je frappe sur le citoyen, le premier ministre, les groupes de lobby, les *peacelovers*... L'ancien député bloquiste de l'Abitibi joue le rôle du député Choquette, qui

déclare pendant l'assemblée: « Tout serait beaucoup plus simple si le Québec était indépendant. » Il a accepté avec beaucoup d'autodérision, parce que vous avez vu comment j'ai évacué la question de la souveraineté. En fait, je l'évacue, mais ne l'évacue pas, parce qu'elle est au cœur de tout le film, avec le personnage de Souverain. Et qu'il est question de la vraie souveraineté selon moi. Au Québec, on croit que souveraineté égale indépendance, mais la souveraineté, c'est où se trouve le siège du pouvoir... Il est chez le peuple.

Les chocs culturels traversent votre filmographie. Ce thème est-il plus délicat à aborder dans une comédie?

Il faut le traiter avec plus de doigté. Tu ne veux pas être désobligeant avec les étrangers. Mais j'ai une arme assez redoutable, c'est que celui qui est le plus instruit, qui montre un réel enthousiasme pour la démocratie, c'est l'immigrant, donc c'est difficile de m'accuser en rétrospective de faire preuve de racisme. En même temps, la comédie permet de dédouaner beaucoup de choses et je voulais que l'Haïtien soit un peu le regard étranger qui nous fait voir la déconfiture de notre propre démocratie. Que les Haïtiens soient plus enthousiastes que nous sur le politique, ça, je voulais le montrer. Ils viennent d'un pays où la démocratie est assez théorique et ne la tiennent donc pas pour acquise. C'est quelque chose que je souhaitais dire aux Québécois: on tient notre démocratie pour acquise.

Visiblement inspiré de la réalité, le politicien incarné par Paul Doucet pourrait n'être que caricature, mais demeure sur la fine ligne de la vérité. Comment avez-vous abordé le travail d'acteur?

La caricature me faisait peur. Et ce qui a été difficile, c'est que l'on a auditionné beaucoup de comédiens anglophones, tous trop sérieux; il leur manquait une espèce de désinvolture qui est présente chez Harper. Harper est redoutable, parce qu'il n'a l'air de rien, mais il est intelligent! Avec Paul, on a beaucoup fouillé la rythmique et le côté un peu mollusque visqueux du personnage. Mais la grande difficulté du film, ça a été de trouver Souverain! On a fait des auditions à Montréal, dans la communauté haïtienne, même via Skype à Port-au-Prince. Irdens n'était pas encore breveté comédien, mais s'est imposé comme un bon mélange de candeur et d'intelligence. Et la chimie avec Patrick était excellente. Ce que j'ai aimé dans la proposition de Patrick, c'est que Souverain arrive dans un milieu où, visiblement, il n'y a pas de Noir. Et Guibord le regarde tout de suite comme une curiosité sur le plan politique, pas du tout sur le plan racial. Je ne voulais pas que ça soit **48 Hrs.**, le Noir et le Blanc. J'étais aussi tellement heureux de retrouver Suzanne Clément. Je vais faire un petit détour et rendre hommage à Xavier Dolan, qui a cette qualité de larguer ses comédiens sur un plateau comme des fauves. C'est-à-dire qu'il les relâche comme on ouvre une cage. Suzanne est une actrice très explosive et je suis cérébral, alors j'avais tendance



Micheline Lanctôt, Patrick Huaro et Suzanne Clément dans le film de Philippe Falardeau — Photo: Christian Leduc

Je ne voulais pas coller à l'actualité. Aujourd'hui, quand on fait un film sur la politique, on aurait tendance à croire qu'il faut parler de la corruption, mais pas forcément. Je voulais que le film soit valable il y a 20 ans et dans 20 ans. Et qu'il le soit aussi dans d'autres démocraties que la nôtre. Maintenant, pour les gens d'ici, faisons-nous plaisir avec des références. Harper est musicien et le contraste n'est pas évident : le gars ne peut pas être acculturé s'il sait jouer du Scarlatti! Il n'a pas la même vision du soutien de la culture, peut-être, mais je souhaitais nuancer le portrait.

sur **C'est pas moi, je le jure!** à la retenir, à la contenir. Quand j'ai vu **Mommy**, j'ai eu le goût de lui donner carte blanche. Et elle n'a pas eu peur du côté amoureux du personnage. Elle crie à son homme : « Tu sais que je t'aime! » C'est une phrase sortie de nulle part, sur le quai. Ce n'est pas moi qui aurais pensé à ça, j'étais trop dans la politique. Elle arrivait avec des propositions semblables qui font qu'à la fin du film, on croit à leur couple.

Un personnage emblématique cite Winston Churchill : « Le meilleur argument contre la démocratie est un entretien de cinq minutes avec un électeur moyen. » Votre film est-il la réponse à ce cynisme?

Oui, et ce n'est pas anodin que je fasse dire ça au premier ministre. Harper a désacralisé nos institutions démocratiques en trouvant des manières de les court-circuiter. Il agit comme s'il pensait que l'électeur moyen n'avait pas grand-chose à dire sur la politique. Personnellement, je trouve que la réalité est quelque part entre tout ça. On a beaucoup de difficulté à voter

autrement qu'en songeant à nos intérêts. On va rarement se poser des questions sur les enjeux économiques globaux. Si je suis né dans un patelin où les emplois viennent de l'industrie du bois, il y a peu de chances que je devienne un environnementaliste et je comprends ça. Pas facile d'exiger de toujours avoir le portrait d'ensemble. C'est ce qui crée cette impossibilité de débat dans le comté de Guibord. N'allons pas demander à un comté aux besoins si spécifiques de régler le sort de la planète!

Les clins d'œil à Harper sont donc très volontaires.

Au début, ça ne l'était pas, mais j'ai pensé que les gens chercheraient Harper. Je ne voulais pas coller

à l'actualité. Aujourd'hui, quand on fait un film sur la politique, on aurait tendance à croire qu'il faut parler de corruption, mais pas forcément. Je voulais que le film soit valable il y a 20 ans et dans 20 ans. Et qu'il le soit aussi dans d'autres démocraties que la nôtre. Maintenant, pour les gens d'ici, faisons-nous plaisir avec des références. Harper est musicien et le contraste n'est pas évident : le gars ne peut pas être acculturé s'il sait jouer du Scarlatti! Il n'a pas la même vision du soutien de la culture, peut-être, mais je souhaitais nuancer le portrait.

S'il ne fallait retenir qu'une seule chose de Guibord, serait-ce cette jolie formule détournée, à savoir que la politique est « l'art de l'impossible possible »?

Oui. Guibord est pris dans un étau et, au final, il n'a que sa bonne conscience. Si l'on devait penser à une suite, ça irait très mal pour lui, parce qu'il finit par avoir la majorité de l'électorat à dos. Je crois que c'est quand il est saoul qu'il dit la vérité sur les politiciens. Il demande à Souverain de lui en nommer un seul au Québec ou dans le monde qui soit parti la tête haute... On sort de là usé, haï, vidé. Pourtant, 90 % des gens rentrent en politique avec un réel désir de changer les choses. D'ailleurs, j'ai coupé la suite, Souverain répondait Kennedy. Et Guibord : « Kennedy? Tu veux ma mort? Pourquoi pas Gandhi tant qu'à y être! » On dirait qu'il faut mourir pour sortir de la politique la tête haute. On l'a vu aussi avec Parizeau, qui a reçu une tonne d'hommages, mais la fin de sa carrière avait été extrêmement difficile, parce qu'on lui accolait toujours ses propos du référendum de 1995. Ce que je retiens de Guibord, c'est que par définition, il va sortir de là très usé, malgré toutes ses convictions.

Donc, Guibord serait l'impossible, et Souverain, le possible...

J'aime beaucoup cette formule, il y a de ça là-dedans. Même moi, chaque fois que je veux citer cette phrase, je n'en suis jamais sûr. C'est drôle, parce que récemment, Pierre Karl Péladeau l'a citée et bien citée, en disant que c'est l'art du possible. Mais moi, je pense que la politique, c'est l'art de l'impossible. 



Guibord s'en va-t-en guerre de Philippe Falardeau

Le vrai visage de la politique

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Contrairement aux cinématographies américaine et française (et depuis quelques années, à la série télé), le cinéma québécois s'est rarement intéressé de près à la comédie politique. Pourtant, les nombreux scandales des dernières années et les actions de certains politiciens devraient inspirer davantage d'irrévérence de la part des réalisateurs. Avec son plus récent film, **Guibord s'en va-t-en guerre**, le cinéaste Philippe Falardeau se livre à cet exercice pour le moins nouveau, mêlant la satire et l'ironie à des préoccupations sociales. L'action se déroule dans un comté du Nord québécois où le député fédéral indépendant Steve Guibord, entouré de sa femme et de sa fille, tente de calmer les tensions entre les travailleurs forestiers et les communautés autochtones. Son rôle sur la scène publique gagne en importance lorsqu'il apparaît que sa voix scellerait l'issue d'un vote parlementaire sur l'envoi de troupes canadiennes en guerre.

Tous ces rouages politiques mis en scène sur un ton extrêmement mordant par Falardeau sont présentés à travers le regard d'un stagiaire haïtien, Souverain, nouvellement débarqué dans le comté de Guibord, qui s'avère rapidement d'une aide précieuse pour celui-ci. Personnage à la fois idéaliste et ambitieux, qui envoie régulièrement des nouvelles à ses amis par vidéoconférence, Souverain permet une lecture juste et lucide de certaines absurdités auxquelles notre société, puisqu'elles sont désormais assimilées, n'accorde parfois plus d'importance. Le choc culturel, déjà présent dans **Monsieur Lazhar** et **The Good Lie**, devient une façon, pour le cinéaste, d'observer et de cerner certains enjeux (manifestations, consultations publiques, crise familiale) à distance, pour mieux les comprendre ou les comprendre différemment à tout le moins, avec un regard attentif et neuf. Falardeau rend compte par ailleurs des limites que pose la prise de parole collective lancée par Guibord pour décider de son vote: ce sont toujours les intérêts individuels (l'argent, le travail), plutôt qu'une véritable posture morale, qui priment, jetant sur les intentions louables du député une forme de désillusion.

Guibord s'en va-t-en guerre expose consciemment l'hypocrisie qui sévit au sein d'un système dit démocratique. S'il dévoile, tout en haut du pouvoir, le premier ministre proguerre, sans surprise, cherchant à acheter le vote de Guibord en lui promettant un ministère, Falardeau suggère qu'un même processus malhonnête existe là où, en apparence, règne un véritable sentiment de dignité morale. Deux scènes assez fortes se font écho à ce propos: d'abord cette séquence—l'une des meilleures du film—où un groupe d'activistes antiguerre fait venir au micro d'une assemblée publique un jeune homme revenu de guerre amputé, et qui offre un discours touchant sur les ravages des combats armés. Plus tard ce soir-là, le jeune homme apprend à Guibord et à Souverain qu'il a été payé par le groupe pour se présenter ainsi à l'assemblée; d'une forme de pouvoir à une autre, le cinéaste traduit un même visage enlaidi de la politique, dont la fin doit toujours justifier les moyens.

Par moments cynique—notamment lorsqu'il expose les forces à l'œuvre au sein des diverses factions se disputant le pouvoir—, le film de Falardeau esquisse par bribes la dimension plus humaine de son personnage central. Tiraillé entre ses obligations morales et professionnelles, Guibord est surtout attristé de constater à quel point sa femme et sa fille se sont éloignées de lui. Et s'il a, au final, gagné quelque chose, ce n'est pas tant sur le plan politique que sur le plan personnel. Désormais plus proche de sa fille, il a su retrouver l'amour de sa femme. Fine comédie politique, **Guibord s'en va-t-en guerre** est donc surtout, pour Guibord et Souverain, un récit d'apprentissage. (Sortie prévue: 2 octobre 2015) 

Québec / 2015 / 110 min

RÉAL. ET SCÉN. Philippe Falardeau **IMAGE** Ronald Plante **SON** Claude La Haye **MUS.** Martin Léon **MONT.** Richard Comeau **PROD.** Luc Déry et Kim McCraw **INT.** Patrick Huard, Suzanne Clément, Irdens Exantus, Clémence Dufresne-Deslières, Sonia Cordeau, Paul Doucet, Jules Philip, Robin Aubert, Micheline Lanctôt **DIST.** Les Films Séville



Cri primal

ZOÉ PROTAT

Préparez-vous à un choc, un vrai. L'expression souvent galvaudée de « film coup-de-poing » est même en dessous de la réalité pour décrire le premier long métrage de Myroslav Slaboshpytskiy. Ce film fait partie de la catégorie très rare des films que l'on ne peut que louer vu leur qualité exceptionnelle, mais que l'on doit toutefois recommander avec des pincettes. Formellement stupéfiant, radical au possible, d'une violence parfois insoutenable, **The Tribe** n'est peut-être pas à mettre entre toutes les mains. Mais aucun esprit friand d'aventures cinématographiques hors norme ne voudrait passer à côté de cette œuvre saisissante. Du jamais vu sur grand écran, c'est précieux en 2015, même si cela demande un cœur bien accroché.

Sans plus attendre, expliquons le phénomène : **The Tribe** est un film entière-

ment en langue des signes, sans voix *off* ni sous-titres, ni intertitres. Plus muet que muet, donc. La première séquence présente un tout jeune homme faisant son entrée dans ce qui semble être un institut pour sourds et muets. Étrangement, les adultes sont quasi absents de cet univers qui, on l'apprend vite, est régi par une sorte de mafia locale. Racket, vols, agressions, trafic de marchandises diverses et prostitution sauvage rythment la vie de l'établissement. Contre toute attente, le personnage principal grimpera rapidement les échelons de cette hiérarchie interlope, jusqu'à devenir le chauffeur-proxénète attitré de deux toutes jeunes filles qui vendent leur corps, la nuit sur un *parking*. Leur but : obtenir un passeport européen et passer en Italie. L'une d'entre elles est aussi blonde et diaphane que volontaire et obstinée. Notre héros tombera amou-

reux de cet ange déchu. Mais comment envisager quelque chose d'aussi pur que l'amour dans ce tas de boue ?

Avant de s'attaquer à son premier long, l'Ukrainien Myroslav Slaboshpytskiy avait déjà réalisé un court métrage en langue des signes, le bien nommé **Surdité** (2010). **The Tribe** nécessita 6 mois de tournage pour 23 plans-séquences rigoureusement mis en scène, tels des tableaux d'une noire beauté. La caméra est tour à tour quasi immobile ou alors portée à l'épaule et presque survoltée, comme dans cette scène à bord d'un train où elle épouse autant le roulis que la course des jeunes délinquants. Quant aux acteurs, ils sont tous réellement sourds-muets et pour la plupart non-professionnels. La partition que leur a écrite Slaboshpytskiy est d'une rare exigence. Leur corps entier est sollicité dans des actions choré-



graphiées qui relèvent presque du théâtre expérimental. Le film a beau être muet, il est paradoxalement très sonore : surprenant vacarme produit par les mains qui s'agitent sans cesse, bruits ambiants, coups, éructations de colère et pleurs étouffés composent une symphonie fantastique qui, malgré la facture rigoureusement réaliste de la forme, fait basculer le récit dans le surréel.

Dès les premiers plans, l'angoisse est prégnante. La nuit venue, les « étudiants » en costume, arpentent les couloirs déserts tels des mafieux en leur domaine. Les autres décors seront des terrains vagues, des murs tagués, des squares abandonnés, toute cette désolation postindustrielle devenue pour ainsi dire folklorique en Europe de l'Est. La misère sociale est palpable. Nonobstant une facture surprenante et presque hors du temps, **The Tribe** fait écho à certaines réalités des plus tangibles : corruption omniprésente, culture de la violence, marchandisation du corps féminin, toute-puissance de l'argent, etc. Et, au-dessus de tout, le désir — voire la nécessité — de l'exil.

Dans **The Tribe**, le regard est constamment mis à l'épreuve. Les scènes sont souvent observées de loin, laissant le spectateur errer librement dans une pléthore d'actions parfois microscopiques. Cette liberté, c'est peut-être ce qu'il y a de plus surprenant et aussi de plus désta-

bilisant. Ce non-interventionnisme du regard constitue le premier parti pris de Slaboshpytskiy. Le second est tout à l'opposé : d'autres séquences, pourtant d'une intensité peu commune, seront filmées dans une frontalité absolue, nous forçant à éprouver des images terribles sans aucune échappatoire. Ce regard traqué, écarquillé comme celui d'Alex dans **A Clockwork Orange**, peut se révéler quasi insupportable. Lors de la présentation du film au Centre Phi en novembre dernier, on a dénombré deux cas de perte de conscience, c'est dire...

Et dans toute cette noirceur, quelle rédemption Slaboshpytskiy a-t-il prévue pour son héros ? Celle de l'amour, bien sûr. Un choix peut-être évident, mais qui agit ici telle une bouffée de lumière. Sa relation avec la petite prostituée sera d'abord tarifée comme toutes les autres, puis elle basculera dans la passion, physique certes, mais pas que... Pour elle, il brisera toutes les règles tacites de la « tribu ». Cet amour en danger constitue le cœur émotionnel d'un film sinon très froid. Certains jugeront sans doute le dispositif formel écrasant. À être si rigoureux, **The Tribe** en devient-il cruel ou complaisant ? Pour les tenants de la morale, peut-être. Pour les autres, il représente assurément une expérience à vivre.

Grand Prix de la Semaine de la critique 2014, **The Tribe** est un pari fou, un ex-

ploit de nature qui ne peut qu'effrayer ou intriguer. Aussi audacieux soit-il, le spectateur devra franchir un petit moment d'adaptation pour pénétrer dans l'univers opaque proposé par Slaboshpytskiy. Mais le jeu en vaut la chandelle, car une fois immergé, il éprouvera le premier choc : dans ce film sans paroles, on comprend tout et l'on ressent tout. Bien d'autres chocs suivront. Récit d'apprentissage extrême, histoire d'amour crépusculaire, voyage sensoriel, **The Tribe** est tout cela à la fois. Rares sont les films qui proposent une vision inédite du septième art ou qui en explosent les limites. Brutal, mais surtout exceptionnel, **The Tribe** est de ceux-là et rien que pour cela, il faut en faire l'expérience, aussi douloureuse soit-elle. (Sortie prévue : 7 août 2015) **EB**



Ukraine-Pays-Bas / 2014 / 132 min

RÉAL. ET SCÉN. Myroslav Slaboshpytskiy **IMAGE ET MONT.** Valentyn Vasyanovych **SON** Sergiy Stepanskiy **PROD.** Myroslav Slaboshpytskiy, Iya Myslytskaiya et Elena Slaboshpitskaya **INT.** Grigoriy Fesenko, Yana Novikova, Rosa Babiy, Alexander Dsiadevich **DIST.** EyeSteelFilm

A photograph of four people standing in front of a red brick building. The building has several windows and is covered in bare, tangled vines. From left to right: an older man with grey hair and glasses wearing a blue jacket; a woman with blonde hair and sunglasses on her head wearing a black jacket and a colorful patterned scarf; a woman with blonde dreadlocks wearing a black hat, a light-colored jacket, and a pink scarf; and a younger man with brown hair and glasses wearing a dark jacket and a black scarf. The group is standing close together, and the woman with dreadlocks has her arms crossed.

Dossier Documentaire québécois

Table ronde

Le documentaire, par quatre chemins

MICHEL COULOMBE

Serge Giguère, Marquise Lepage, Ève Lamont et Jean-François Caissy — Photo: Éric Perron

Nous avons réuni quatre cinéastes à qui nous avons demandé de témoigner de leur expérience du documentaire. Serge Giguère, c'est l'ancien. D'abord assistant-cameraman de Jean-Claude Labrecque, Pierre Perrault et Arthur Lamothe, il a construit une filmographie importante qui culmine avec **Le Mystère MacPherson**, gagnant d'un Jutra en mars dernier. Marquise Lepage, c'est la polyvalente. La cinéaste a fait ses débuts en fiction avec **Marie s'en va-t-en ville** avant d'explorer le documentaire, où elle s'est illustrée grâce à des films comme **Un soleil entre deux nuages**, **Des marelles et des petites filles** et **Martha qui vient du froid**. Ève Lamont, c'est la rebelle, caméra au poing, partie à la rencontre des squatters dans **Squat!** et à celle des prostituées dans **L'Imposture**. Jean-François Caissy enfin, c'est l'artiste, le Gaspésien, remarqué avec **La Belle Visite**, confirmé depuis la sortie de **La Marche à suivre**.

Ciné-Bulles: L'âge d'or du documentaire, c'était au début des années 1960, quand tout se passait à l'ONF, ou c'est aujourd'hui, puisque l'on tourne plus de films que jamais?

Marquise Lepage: Je ne suis pas nostalgique. Cela dit, la quantité n'est pas garante de qualité. Ce qui me réjouit, c'est que les gens osent prendre la parole. Le documentaire est l'un de ces endroits où l'on peut dire et dénoncer.

Ève Lamont: J'aurais aimé tourner dans les années 1960, à une époque où l'on n'avait pas besoin de scénariser et rescénariser un documentaire pour arriver à le financer. Il y avait de la spontanéité. En contrepartie, aujourd'hui, il n'est pas nécessaire d'être à l'ONF pour tourner. Mais quand on le fait sans moyen, c'est bancal.

Serge Giguère: Il m'est arrivé de tourner la moitié d'un film avant de présenter le projet. Quand la télévision embarque et fait la liste de ce qu'elle aime et de ce qu'elle n'aime pas, cela me coupe l'herbe sous les pieds. À ma dernière expérience avec Télé-Québec, pour **Le Nord au cœur**, on m'a dit que la vie personnelle de Louis-Edmond Hamelin ne les intéressait pas. Cela ne rentrait pas dans le sujet. Le problème, c'est que je ne fais pas des films avec des sujets, mais des portraits. On m'a fait réécrire le scénario 10 fois.

Jean-François Caissy: Je n'ai jamais écrit de scénario, pour aucun de mes films. Il faut dire que je n'ai jamais travaillé avec la télé. J'ai fait **La Belle Visite** avec le CALQ, la SODEC et l'ACIC. L'idée de départ est très éloignée du résultat final. Pour **La Marche à suivre**, produit par l'ONF, aucun

document ne fait état de la proposition dont a découlé le film. On m'a fait confiance, comme on le faisait dans les années 1960. J'avais le désir de faire un film sur l'adolescence, mais dans ma proposition, il n'était même pas question de tourner dans une école. En fait, le film devait se passer sur un quai!

Ève Lamont: Il est normal qu'un projet évolue. C'est le propre du documentaire. Quand je fais une demande à un conseil des arts, je précise la démarche, les objectifs, le genre de scènes que je vais filmer, mais je n'écris pas de dialogues, comme il arrive que l'on doive le faire. *Over my dead body!* Je suis comme Serge: s'il y a trop d'exigences, je m'écoëure et je tourne la moitié du film! Les télévisions sont plus intrusives qu'au début des années 2000, quand j'ai fait mon premier long métrage documentaire. Il y a moins d'argent, moins de projets, alors on s'acharne sur ceux que l'on a sélectionnés. (rires)

Vous tournez tous des longs métrages documentaires.

Serge Giguère: J'y suis venu tardivement. Avant, je ne faisais que des films de 52 minutes. On a fait **Oscar Thiffault** avec la moitié de l'argent nécessaire, en récupérant de la pellicule. La personne qui est venue voir le film pour Radio-Canada y a vu un film sur un petit vieux qui prend de la bière dans sa cave comme il y en a partout. Aucune notion de patrimoine ou de poésie. Oscar Thiffault n'était pas une vedette! Quand on entend cela, on rentre dans le plancher. Par la suite, mon film sur mon frère, **Le Gars qui chante sua job**, a été acheté par Radio-Canada qui comptait le passer le soir de la Saint-Jean si le spectacle était annulé en



Éve Lamont — Photos: Éric Perron

raison de la pluie. Il a plu, le film a été présenté à minuit.

Marquise Lepage: Parfois, il faut faire plus d'une version d'un documentaire pour répondre aux besoins spécifiques des télévisions. Il y a quatre versions de **Martha qui vient du froid**. CBC m'a demandé un film complètement différent et j'ai dû tourner des scènes supplémentaires pour eux. Je préfère la version long métrage. Cela dit, j'ai fait tous mes documentaires avec les télévisions. À cause des producteurs et parce que les télévisions aimaient mon travail. Quand on veut tourner dans le Grand Nord, comme dans le cas de **Martha qui vient du froid**, cela coûte forcément cher. On a besoin de la télé.

Serge Giguère: On a vendu **Le Mystère MacPherson** à ARTV après l'avoir tourné. Le diffuseur a accepté de présenter la version de 77 minutes une seule fois et m'a demandé un 44 minutes. Tout ce qui concernait la cinéaste Martine Chartrand ne les intéressait pas!

Jean-François Caissy: L'ONF a accepté qu'il n'y ait pas de version télé de **La Marche à suivre** et je ne

souhaitais pas qu'il y en ait une de **La Belle Visite**. Le rythme et la structure de ces films ne correspondent pas à ce que recherche la télé. Un plan de six minutes, cela ne passe pas!

Serge Giguère: Depuis des années, je rêve qu'il y ait, à une heure de grande écoute, une forme de *blind date*. Deux heures où l'on pourrait voir aussi bien un film de 120 minutes que quatre courts.

L'idée n'a pas trouvé preneur?

Serge Giguère: Non. Selon moi, quelque chose de fondamental n'a pas été exploré.

Qu'est-ce qui vous plaît dans ces versions longues? La durée ou le grand écran?

Marquise Lepage: La durée. En fiction, elle varie beaucoup. Une heure dix, deux heures vingt, trois heures. On prend le temps qu'il faut pour raconter une histoire. En documentaire, on cherche plutôt à formater.

Jean-François Caissy: La salle crée un événement. Les spectateurs sont captifs. À la maison, on est distrait, on répond au téléphone. Et l'on finit de regarder le film le lendemain.

N'empêche, en salle, vous rejoignez quelques centaines ou quelques milliers de personnes, alors qu'à la télé, parfois, ce sont des centaines de milliers.

Éve Lamont: Quand **Pas de pays sans paysan** a été présenté à la télé, dans sa version de 89 minutes (on a coupé le plan où j'arrachais un plant d'OGM!), il a été vu par 200 000 personnes. J'ai eu des réactions comme jamais. Mais lorsqu'une œuvre est remontée, massacrée, présentée au public dans sa version «écrapoutie», cela lui enlève de l'âme. Ce n'est pas qu'un propos, c'est un film!

Serge Giguère: Je suis allé présenter **Le Nord au cœur** à Iqaluit devant 30 personnes et cela valait le déplacement.

Jean-François Caissy: J'ai présenté mes deux derniers films au Festival de Berlin et j'y ai rejoint 800 personnes. Nos films circulent à travers le monde.

*Chaque semaine, à Montréal, des documentaires sortent en salle. Des vedettes sont associées à certains de ces films. Kevin Parent pour **L'Or du Golfe**,*

Roy Dupuis pour *L'Empreinte* et *Chercher le courant*, Fred Pellerin pour *Les Acadiens du Québec*, Dominic Champagne qui réalise *Anticosti: la chasse au pétrole extrême*. On pense aussi à Paul Arcand (*Les Voleurs d'enfance*) et à Richard Desjardins (*L'Erreur boréale*).

Ève Lamont: Quand on va chercher une vedette, c'est du marketing. On croit que le sujet en lui-même n'est pas assez vendeur.

Jean-François Caissy: Tout de même, tous ces sujets sont vendeurs.

Serge Giguère: Pierre Perrault disait que l'on peut faire un film sur une corneille dans la mesure où l'on a un point de vue. On fait le film que l'on veut faire et on le gosse le temps qu'il faut.

Marquise Lepage: La présence de Roy Dupuis ne suffit pas à créer un intérêt. À preuve, sa dernière fiction, **Ceci n'est pas un polar**, n'a pas tellement marché.

Ève Lamont: S'associer à des gens connus en se disant que cela va faciliter le financement du film n'est pas une mauvaise stratégie. S'il y a une vedette, c'est accrocheur.

Marquise Lepage: Je n'en ai pas contre la présence d'une vedette s'il y a du contenu.

Ève Lamont: Il y a des puristes que cela énerve, notamment parce qu'ils savent que sans cette présence, les médias ne réserveront pas la même place à leur film.

Combien de temps consacrez-vous à un film?

Serge Giguère: Pour **Le Mystère MacPherson**, il a fallu 10 ans.

Marquise Lepage: Pour **Martha qui vient du froid**, neuf ans. Il faut être têtue!

Jean-François Caissy: Je mets de trois à quatre ans à faire un film.

Ève Lamont: Le film que je terminerai en 2016 a été entrepris depuis 2007!

Jean-François Caissy: Je suis donc le plus rapide de nous tous!



Serge Giguère

Serge Giguère: Je travaille à un projet toujours inédit depuis déjà 34 ans! (rires)

Suivez-vous de près la promotion de vos films?

Jean-François Caissy: Je m'intéresse surtout à l'affiche, à la bande-annonce. Le scan de la photo de l'affiche de mon dernier film ne me convenait pas. J'y ai vu moi-même.

Marquise Lepage: On travaille des années sur un film. Normal que l'on suive les choses de près.

Serge Giguère: Je déteste la publicité de mon dernier film.

Ève Lamont: À l'ONF, ils sont 10 à se mêler de la phrase accroche, de la bande-annonce, de l'affiche, alors il faut faire des compromis.

On est loin de l'époque où vous produisiez vos films.

Ève Lamont: J'ai été 10 ans dans le maquis avant de travailler avec un producteur. Mes films marchaient dans les écoles et dans le milieu



Marquise Lepage — Photos: Éric Perron

communautaire, très peu dans les circuits cinématographiques.

Serge Giguère: Je remarque que, tous les quatre, on touche à la caméra.

Marquise Lepage: Je l'ai fait quand le sujet était trop délicat pour qu'il y ait un cameraman, mais je n'aime pas beaucoup cela. Quoique j'ai commencé le tournage d'un film dont je fais la caméra et qui exigera 30 ans de travail...

Ève Lamont: Je n'ai pas fait toute la caméra pour **Le Commerce du sexe**. Quel bonheur! Quand même, j'aime être à la caméra pour la spontanéité. Je passe beaucoup de temps avec les gens sans les filmer. Le lien devient tellement fort que la présence de la caméra ne change rien à la relation.

Vous filmez beaucoup?

Ève Lamont: Au montage, c'est l'horreur. Quand on tourne sans équipe, la complicité n'est pas la même. On peut tout se dire. J'ai passé beaucoup de temps avec les personnages de **Squat!**

Serge Giguère: Quand j'ai tourné avec Louis-Edmond Hamelin, je suis allé chez lui de multiples fois avec la caméra simplement pour sentir son quotidien et le filmer autrement que dans ces archives où on le voyait chaque fois lire son texte. J'en venais à souhaiter qu'il trébuche!

Marquise Lepage: Parfois, les choses les plus intéressantes se disent quand la caméra ne tourne pas. Tant pis, car il faut protéger nos personnages.

Parlons d'éthique. La question vous préoccupe beaucoup?

Ève Lamont: Il y a beaucoup d'abus. Quand on filme, on est en position de pouvoir puisqu'on tient la caméra. On filme parfois des gens vulnérables qui n'ont pas conscience de leur image. Alors même si j'ai tout fait pour protéger les personnages de **L'Imposture**, même si j'ai refusé de filmer une femme qui voulait témoigner à visage découvert, j'ai tout fait valider. Quand j'ai fait **Squat!**, les squatters ont tenu une assemblée générale pour décider s'ils me laissaient filmer. Deux d'entre eux s'y sont opposés. Je leur ai proposé de me laisser filmer en leur promettant un droit de veto au montage si quelque chose les gênait. Ils étaient 25 dans la salle de montage! J'ai dû enlever un plan parce que l'un d'eux ne voulait pas qu'on le voie donner un coup de pied dans une porte. Cela n'a privé le film de rien.

Jean-François Caissy: Je ne prendrais pas de tels risques. Quand je tourne, il s'établit une relation de confiance. Le montage repose sur mon éthique.

*Dans **Le Commerce du sexe**, certaines personnes sont filmées de dos ou en silhouette et les voix sont parfois modifiées.*

Ève Lamont: Pour protéger les gens, j'en ai mis plus que le client en demande. La prostitution est un sujet délicat. Je filme quelqu'un durant deux heures et je ne garde que deux minutes, c'est pourquoi je fais valider mes choix. Des filles qui sont dans le film, d'autres aussi qui n'y sont pas ont validé le montage de **L'Imposture**.

Jean-François Caissy: Et si elles n'avaient pas approuvé le montage?

Ève Lamont: Je me serais dit que j'étais dans le champ. J'ai reçu un nombre incroyable de

courriels et de remerciements à sa sortie. Autant de preuves que j'avais eu raison de faire ce film.

Ce n'est jamais allé plus loin que de couper un plan?

Ève Lamont: Pour **Le Commerce du sexe**, je n'ai montré aux femmes que les extraits qui les concernent. Pour l'une d'elles, j'ai ajouté une phrase parce qu'elle tenait à ce que l'on sache qu'elle avait été violée par son grand-père et vendue à un réseau de pédophiles. Je ne voulais pas entrer là-dedans, mais elle y tenait. On comprend pourquoi elle est devenue toxicomane et prostituée de rue.

Marquise Lepage: Je n'ai jamais donné ce choix à quelqu'un. Le seul qui me l'ait demandé, c'est Jacques Parizeau pour **Jacques Parizeau: l'homme derrière le complet trois-pièces** et je lui ai dit non. Il m'a quand même demandé de couper toutes les scènes où on le voyait nu. (rires) Je lui ai demandé de valider le texte de la narration pour que tout soit exact.

Jean-François Caissy: J'ai eu un froid avec l'un des personnages de **La Marche à suivre** qui remettait en question sa participation au film. Je lui ai proposé de regarder des scènes sans rapport avec lui, des images assemblées, et il a décidé de me faire confiance. Au montage de ce film, bien que tout le monde ait signé des quittances, il a fallu, comme ce sont des mineurs, que j'appelle tous les parents pour leur dire, par exemple, que j'avais conservé une scène où leur fils parle de toxicomanie. Quand le film a été terminé, des parents m'ont appelé pour me dire que leur fils avait fait des conneries. Ils ne voulaient plus qu'il apparaisse dans le film. Je suis donc allé en Gaspésie, je leur ai montré la séquence où on le voit et ils ont accepté qu'elle soit dans le film. Comme le tournage avait eu lieu deux ans plus tôt, le jeune, qui avait grandi, mué, avait du détachement par rapport à lui-même. Je me suis battu parce que je savais qu'il n'y avait pas de problème éthique.

Ève Lamont: Je ne me sens pas comme une réalisatrice qui signe une œuvre. Je vis « collectif » et mes films sont au service du peuple. Quand j'ai tourné **Squat!**, je voulais faire un film pour les squatters, sans chercher à les montrer de façon angélique. Au final, ils étaient très fiers du film.

Serge, avez-vous eu à négocier certains aspects de vos films avec vos personnages?



Jean-François Caissy

Serge Giguère: Je me suis surtout employé à les protéger. Un jour, je devais tourner Oscar Thiffault en train de corder du bois. Quand je suis arrivé, le bois était cordé et Oscar avait pris un coup solide. Je n'ai gardé qu'une image de lui qui dort sur sa galerie. On le voit dormir et je l'imagine en train de rêver. Plus récemment, j'ai montré un premier montage du **Nord au cœur** à Louis-Edmond Hamelin parce que j'étais enthousiaste et il m'a dit que les autochtones occupaient plus de place dans le film que dans l'histoire de sa vie. J'ai dû m'ajuster.

Comment vivez-vous la présentation de vos films à ceux que vous avez filmés?

Jean-François Caissy: Ça me stresse tellement! Le film n'est pas fait pour eux. On ne sait pas comment ils vont réagir.

Marquise Lepage: Ce sont les pires des spectateurs! Je me rends compte que je vous ai menti! La jeune sœur de Martha, qui n'avait jamais parlé de tout cela, ne voulait pas que je la filme pour **Martha qui vient du froid**. Elle pensait que ce serait trop pénible. Je lui ai proposé de la filmer et de ne



Photos: Étienne Perron

rien garder si elle croyait que ce qu'elle avait dit n'avait pas d'allure. À la fin du tournage, elle était très soulagée et ne m'a pas demandé à voir le montage. Comme il arrive que les gens soient gênés, qu'ils aient peur de perdre le contrôle face à la caméra, je serais prête à le refaire.

Ève Lamont: C'est important, car on joue avec la vie des gens. Parfois, les cinéastes font d'eux leurs jouets et cela devient un *freak show*.

Jean-François Caissy: Dans cet esprit, il m'est arrivé d'écrire à un cinéaste pour lui dire tout le mal que je pensais de son film.

Ève Lamont: Dans **Le Commerce du sexe**, j'ai failli à ma règle d'or, car je n'ai pas fait valider leurs images par les proxénètes, les tenanciers et les clients, avec qui je n'avais pas développé de relation et que j'avais peu filmés.

Aujourd'hui, on peut tourner et monter un film avec trois fois rien. Quel est votre rapport aux nouvelles technologies?

Serge Giguère: C'est un couteau à double tranchant. Je viens de l'école du 16 mm où c'était une religion de partir en tournage. Combien de bobines pour l'intérieur? Combien pour l'extérieur? On devait apprendre à valser avec la preneuse de son. Pour arriver à avancer à cinq vers quelqu'un sans gêner, cela prend une attitude, disait Bernard Gosselin.

Jean-François Caissy: L'évolution technologique est fabuleuse. Ce qui ne veut pas dire que je cours dans tous les sens avec la caméra. D'ailleurs, je tourne toujours sur trépied.

Ève Lamont: Moi, je fais de la caméra guérilla. Quand les flics arrivaient sur le tournage de

Squat!, ils pensaient que j'étais une des squatters. Ils m'ont donné le meilleur d'eux-mêmes.

Jean-François Caissy: Ont-ils approuvé le montage? (rires)

Serge Giguère: J'ai commencé à tourner **Le Mystère MacPherson** tout à fait par hasard. Je faisais des images de l'exposition de Martine Chartrand sans intention précise et elle m'a demandé si je voulais l'accompagner le lendemain dans sa recherche de draveurs noirs. Je suis monté dans l'auto et je me suis mis à la filmer. Elle s'est écriée: « Ah non! » Rien à voir, par exemple, avec la façon dont j'ai tourné **L'Indien et la mer** avec Maurice Bulbulian. Nous étions quatre à attendre pendant des jours sur l'île de Vancouver qu'il cesse enfin de pleuvoir. Aujourd'hui, c'est impensable.

Marquise Lepage: Aujourd'hui, tant pis si l'avion a pris du retard, dès que l'on arrive on doit tourner!

Ève Lamont: On parle peu du son, pourtant c'est très important. Autant que l'image.

Jean-François Caissy: Je fais moi-même tout le son sur mes films.

Ève Lamont: Quand on veut filmer rapidement, il faut trouver un directeur photo et un preneur de son en vitesse. Les petites caméras me donnent de la liberté: je peux tout faire moi-même. En tournage, je ne coûte pas cher. En postproduction, c'est autre chose! Je pourrais faire le montage de mes films, mais je ne veux pas. Je désire bénéficier d'un deuxième regard. La légèreté n'y est plus.

Marquise Lepage: En tournage, on constate une démocratisation et en postproduction une sophistication. On veut tous accéder à la meilleure

qualité sonore. D'ailleurs, les salles l'exigent. Autant l'admettre, faire du cinéma, même pas cher, cela coûte cher.

À quelle étape prenez-vous le plus de plaisir?

Serge Giguère: Au tournage, une séquence réussie me propulse vers autre chose. Cela m'encourage à poursuivre. J'ai aussi du plaisir au montage. Récemment, contrairement à mes habitudes, je n'ai pas accompagné la monteuse, Annie Jean, tous les jours. Je l'ai laissé travailler et j'ai adoré cela.

Marquise Lepage: Tourner un documentaire, c'est travailler sans filet. On termine parfois la journée en se disant que l'on pourra garder tout au plus une minute et quart. Il arrive même qu'il ne se passe rien. Certaines personnes débordent d'énergie avant le tournage et sont quasiment attachées à leur chaise quand on démarre la caméra. Il faut quatre jours pour en sortir quelque chose! J'ai beaucoup de plaisir au montage.

Jean-François Caissy: Chez moi, toute la création du film est parsemée de hauts et de bas: la recherche, le tournage, le montage. Aux trois quarts du tournage, je me dis chaque fois que c'est mon dernier documentaire. Autant passer à la fiction et décider du destin des gens que je filme dans un scénario! Mais quand le tournage se termine et que je sais que j'ai mon film, je suis content solide. Au montage, je redeviens bipolaire, en tout cas dans la création.

Vous avez effectivement travaillé à un projet de long métrage fiction, comme Serge Giguère d'ailleurs.

Serge Giguère: Je ne suis pas arrivé à faire ce film. J'ai raté ma vie! J'ai encore ce projet en tête. Ce ne serait pas plus mauvais que ce que l'on voit sur les écrans!

Marquise Lepage: Moi, je ne sais pas encore ce que je vais faire quand je serai grande! Documentaire? Fiction? Je viens de faire un long métrage de fiction avec des moyens artisanaux, **Ce qu'il ne faut pas dire**. Je ne fais pas vraiment de distinction entre la fiction et le documentaire. Dans **Martha qui vient du froid**, il y avait l'un et l'autre. On avait trois minutes et quart de matériel d'archives, alors il a fallu scénariser, mettre en scène. Dommage que pour plusieurs personnes le documentaire soit un sous-produit cinématographique: «Ah! C'est du documentaire!» C'est un film pareil!

Serge Giguère: «Bravo! Beau reportage!»

Marquise Lepage: Le reportage auquel un journaliste a consacré une journée ne pourra jamais égaler un film sur lequel on a mis quatre ans.

Ève Lamont: J'ai réalisé une fiction quand j'étais jeune: **Pas dans rue**, un flop. Cela refroidit une fille pour longtemps! Grâce aux nouvelles technologies et à cette possibilité de tourner en toute liberté, j'aimerais me réessayer, en m'attaquant à un projet sans grande envergure. Si je me plante...

Marquise Lepage: Dans plusieurs de mes documentaires, il y a des évocations, des mises en scène. Dans **Des marelles et des petites filles**, je n'ai bien évidemment pas tourné la scène de l'excision. Je n'aurais pas survécu. C'est une mise en scène et l'on ne montre pas tout. Pourtant,



certaines personnes me disent avoir bel et bien tout vu! La monteuse et moi avons donc bien fait notre travail. On ne voit que des mains qui se font prendre et du sang qui coule, et malgré cela deux personnes se sont évanouies en regardant le film. On entend le cri d'une comédienne et c'est 100 fois plus efficace que si l'on s'en tenait à la description de la jeune fille, même une larme à l'œil. Un documentaire ne peut pas offrir que du contenu, il faut davantage.

Vouez-vous une admiration particulière à un ou une documentariste?

Marquise Lepage: La première fois que j'ai vu un film de Serge, j'étais à l'université. C'était **Belle Famille**. J'étais sur le cul! Je trouvais cela audacieux. J'admirais sa patience, sa façon de construire un sujet à travers les ans.

Serge Giguère: On a mis six ans à tourner ce film.

Marquise Lepage: C'était la première fois que je voyais un film que j'aurais voulu signer. Il y avait quelque chose de vrai, de vivant, de drôle. C'est aussi ce que j'essaie de faire. Quand j'ai fait **Des marelles et des petites filles**, il était hors de question de ne montrer que des petites filles malheureuses. Je voulais qu'on les voie rire, sauter, car c'est bien ce qui est le plus dur: elles ont le même cœur que les enfants d'ici, mais vivent une autre réalité. Des spectateurs m'ont dit que je les avais fait rire et pleurer: c'est comme cela dans la vie. Il y avait de cela dans **Belle Famille**.

Serge Giguère: Oui, c'est cela la vie. Quand j'arrive à rendre cela, je suis content, plus que de savoir que mon film est bien ou moins bien reçu.

Marquise Lepage: J'ai aussi beaucoup aimé la série d'Anne Claire Poirier, *En tant que femmes*. Quand on regarde cela, on sait d'où l'on vient.

Serge Giguère: Moi, je pense aux films que Bernard Gosselin a faits avec Pierre Perrault, **Le Pays de la terre sans arbre**, **Le Règne du jour** et **Le Goût de la farine**. J'aimais sa façon de poser des questions à l'envers, sa façon d'être là, avec les gens. L'autre cinéaste auquel je pense, c'est Fernand Bélanger. J'aimais son regard sur les petites choses.

Finalement, vous aimez chez ces cinéastes ce que vous recherchez chez vos personnages.

Serge Giguère: Quand j'ai fait de la caméra pour un long métrage de Paul Tana, **Les Grands Enfants**, un matin, dans un sous-sol, sur mon dolly, je me suis retourné vers les 25 personnes qui se trouvaient là avec l'envie de les filmer plus que de me mêler de mes affaires. On ne m'a pas redemandé! (rires)

Jean-François Caissy: Le documentaire est venu tard dans ma vie. Le film **Être et avoir** de Nicolas Philibert a été un déclencheur. Je n'avais jamais vraiment vu de documentaires jusque-là. Je tripais plutôt sur le cinéma d'horreur, les films d'horreur italiens des années 1960. J'ai vu qu'un documentaire pouvait être magnifique. Après, j'ai découvert le travail de Raymond Depardon.

Serge Giguère: Quand j'ai vu **Le Règne du jour** de Pierre Perrault au Cinéma Élysée, j'ai pleuré. À la fin du film, la caméra n'est pas belle, pourtant c'est fort. Et quand j'ai vu **La Marche à suivre**, je l'avoue, j'étais jaloux!

Marquise Lepage: Il n'est pas trop tard pour faire comme lui. La preuve, Jean-François est arrivé au documentaire sur le tard. (rires) Au fait, quel âge as-tu, Jean-François?

Jean-François Caissy: Trente-sept ans.

Ève Lamont: Dans les films que vous évoquez, Perrault, Philibert, Depardon, il n'y a pas de mise en scène.

Jean-François Caissy: Pourtant, tout est mis en place. Raymond Depardon sait exactement à quelle heure le paysan descendra la colline avec ses moutons, alors il sait quand démarrer sa voiture pour le filmer.

Marquise Lepage: Quand on tourne, on sait quand le soleil se lève, quand il se couche et l'on en tient compte.

Ève Lamont: D'accord, il y a un dispositif autour, mais on ne demande pas aux gens de faire telle ou telle chose.

Jean-François Caissy: Mais c'est très écrit.

Ève Lamont: J'admire ces films, comme j'admire Anne Claire Poirier et Agnès Varda, même si ce n'est pas ce que je fais. Ce serait quand même plus

Cette table ronde s'est tenue le 23 avril 2015 dans les locaux de l'Institut national de l'image et du son. Ciné-Bulles remercie l'INIS et Jean Hamel pour leur collaboration.

L'inis

www.inis.qc.ca

reposant que de courir après le réel. Il y a des feux à éteindre et je cours après! C'est la vie qui m'entraîne, ce n'est pas moi qui décide. Je suis dans l'urgence.

Jean-François Caissy: Tu fais des films qui te ressemblent.

Marquise Lepage: J'ai bien de la difficulté avec les sujets imposés, mais quand on a des enfants, on doit nourrir à la fois son âme et sa famille.

Êtes-vous ouverts à tous les sujets?

Jean-François Caissy: On m'a approché pour un film qui m'a d'abord emballé. Puis, je me suis documenté et ce que j'ai trouvé m'a bouleversé. Comme je n'aurais pas été capable de filmer une personne en particulier, j'ai préféré laisser tomber.

Marquise Lepage: Il y a des sujets qu'il vaut mieux laisser à d'autres.

Ève Lamont: Il y a aussi des situations que l'on choisit de ne pas tourner. Parfois, je ne sors pas la caméra même s'il se passe des choses hallucinantes parce que sa présence changerait le réel. Tant pis.

Quel est le plus beau compliment que vous ait fait un spectateur?

Jean-François Caissy: Quand je suis allé présenter **La Marche à suivre** à Berlin en 2014, des

spectateurs m'ont dit être venus à la projection parce qu'ils avaient vu **La Belle Visite**. Je me sens si petit dans l'univers du cinéma que chaque fois que l'on me fait ce type de commentaire dans un festival, je suis ému. Inévitablement, on me demande sur quoi portera mon prochain film. J'invite les gens à la patience. Cela prendra au moins quatre ans!

Marquise Lepage: Quelqu'un a attrapé l'un de mes films à la télé sans en avoir vu le début et s'est dit que le cinéaste en question copiait Marquise Lepage! Le générique de fin l'a rassuré. Bref, j'ai une signature! Je pense aussi aux moments, en tournage, où je suis devenue invisible, où j'ai eu le sentiment de faire partie de l'univers des gens que je filmais au point où ils se mettaient à pleurer quand je m'en allais. C'est ce qui s'est produit avec les Inuits, d'abord très méfiants, qui en sont venus à m'appeler la «petite sœur blanche».

Ève Lamont: Un professeur de cégep m'a dit que **Squat!** était le seul film qu'il présentait à ses étudiants sans qu'aucun ne tombe endormi! Sinon, je pense aux squatters avec lesquels j'ai tourné. Habitué à être démonisés par les médias, ils m'ont dit: «Merci d'avoir rétabli les faits.» Le film montrait enfin leur réalité.

Serge Giguère: Quand quelqu'un vient me dire «Quel personnage!», là, oui, c'est gratifiant! 



Formation

Enseignement sur mesure

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Alors que les pionniers du documentaire québécois ont surtout développé leur compréhension du septième art par l'expérimentation, l'enseignement du cinéma documentaire — et du cinéma en général — a gagné en intérêt et en diversité au cours des dernières décennies. Cet engouement, voire ce besoin de formation par le recours à quelques institutions académiques et professionnelles, a ainsi donné naissance à une multitude de programmes adaptés aux nombreux profils de cinéastes.

En tant que centre d'artistes, Main Film offre chaque année une série d'ateliers de formation en documentaire. Le contenu des sessions varie constamment afin d'être à jour et de mieux répondre aux attentes des membres. À l'automne 2015 seront, entre autres, proposés quelques cours techniques tels que scénarisation et direction photographique, ainsi qu'une séance d'information avec des institutions de financement. Main Film souhaite également offrir une clinique pour cinéastes. Leïla Oulmi, directrice générale du centre, souligne que les formations sont principalement destinées à la relève et aux étudiants finissants de programmes de cinéma « qui ont terminé leurs études, mais à qui il manque quand même de la pratique ou un réseau ». S'ajoutent aussi des professionnels qui participent à certains ateliers pour s'ouvrir aux nouvelles tendances.

Les ateliers offerts étant autonomes les uns des autres, les membres s'inscrivent à ceux qui sont

pertinents à leur cursus; ils peuvent ainsi n'assister qu'à un seul cours ou à plusieurs, selon leurs besoins et leurs moyens. Les ateliers sont donnés par des professionnels, artistes et cinéastes du milieu, de sorte à « pouvoir apporter aux cinéastes qui suivent les formations tout ce qui touche la démarche artistique, précise Leïla Oulmi. De plus en plus de formations sont disponibles en ligne. Nous devons trouver notre plus valu et c'est cet accès à des cinéastes reconnus que nous arrivons à joindre facilement [et qui] sont ouverts à donner des séances à tarifs accessibles ». Plusieurs membres de la relève cinématographique, tels que Jean-François Caissy (**La Marche à suivre**), Steve Patry (**De prisons en prisons**) ou encore Stéphanie Morissette (productrice, **Over My Dead Body**), ont ainsi assisté à ces ateliers afin de parfaire leur maîtrise du documentaire.

En 2007, l'Institut national de l'image et du son (INIS) a mis en place un programme régulier en documentaire qui propose deux profils: documentariste (rechercheur et réalisateur) et producteur. Calqué sur le modèle de leurs précédentes formations, celui-ci offrait 600 heures étalées sur une période de 6 mois. Colette Loumède, Luc Bourdon et Marcel Jean ont tour à tour dirigé ce programme, alors que de nombreux professionnels du cinéma ont été engagés comme formateurs. Le programme assurait une parité hommes femmes et accueillait deux ou trois étudiants étrangers par cohorte, généralement composée de neuf

personnes aux expériences variées. « Nous n'avions pas d'homogénéité comme telle, mais cela donne des groupes complémentaires dans lesquels il y a beaucoup de travail de formation qui se fait par les pairs », explique Michel Desjardins, directeur général de l'établissement. Anaïs Barbeau-Lavalette, Halima Elkhatabi, Luis Oliva, Régis Coussot et Nicolas-Alexandre Tremblay figurent, entre autres, au tableau des diplômés de l'INIS.

En 2013, à la suite d'importantes coupes budgétaires au ministère de la Culture et des Communications du Québec, l'INIS s'est vu dans l'obligation d'interrompre le programme régulier de documentaire. « La perte du programme a eu un impact sur le milieu, car cela s'est passé à un moment où les conditions de travail dans le milieu du documentaire étaient difficiles. Il y avait déjà un certain climat de morosité et c'est sûr que cette mise entre parenthèses du programme pour une période indéfinie n'a pas aidé à la cause. » Pour pallier cette perte, l'INIS propose depuis des cours à la carte en documentaire et un microprogramme de 125 heures de formation comprenant le profil réalisation.

Pour sa part, le Cégep de Rivière-du-Loup a choisi d'offrir, depuis 2009, un programme de réalisation de films documentaires qui permet d'obtenir, en huit mois, une Attestation d'études collégiales (AEC). « Lorsque nous avons développé l'École des métiers du cinéma, nous voulions créer des formations très pointues, mais courtes et qui donnent tous les outils aux gens qui veulent faire du cinéma

dans un domaine précis; des outils au niveau technique, au niveau de la réflexion et au niveau de la conscience artistique », explique Pierre Lesage, responsable des programmes.

Ce programme accueille chaque année des cohortes de 10 à 14 étudiants (âgés entre 20 et 60 ans) qui proviennent de l'ensemble du Québec et même d'outremer (France, Liban, Maroc, etc.). Les cours sont offerts par des professionnels du milieu et la formation est répartie sur deux sessions; la première comprend des cours théoriques et pratiques (écoles, mouvances et tendances, scénarisation, etc.) et la seconde offre un cours de 450 heures intitulé Réaliser un film et dont le format rappelle les séminaires de cycles supérieurs. Accompagnés d'un tuteur, les étudiants cheminent à travers toutes les étapes de réalisation d'un court métrage documentaire.

La majorité des diplômés travaillant ensuite de manière autonome, il est difficile d'évaluer leur taux de placement. Ceux-ci choisissent diverses avenues: poursuite des études, réalisation, travail dans des compagnies de production régionales ou montréalaises, etc. Peu importe la voie empruntée, « les étudiants restent généralement fidèles au cinéma ». D'ailleurs, plusieurs diplômés de Rivière-du-Loup font bonne figure dans les circuits des festivals, y récoltant quelques prix au passage. C'est le cas notamment de David Gamache (**Ni vu ni connu**) et de Marie-Soleil Foisy (**Sayachapis**). 



Financement et diffusion

Je t'aime moi non plus

ÉRIC PERRON

« Depuis une quinzaine d'années, il y a un nouvel engouement pour le documentaire au cinéma. Il y a eu des œuvres, de différentes natures, comme **Être et avoir**, les films engagés de Michael Moore ou encore les sujets animaliers qui ont eu des succès remarquables et qui ont permis de populariser le genre. Cela a donné le goût du documentaire en salle à beaucoup de monde. Ce documentaire qui prend sa place au grand écran, on en retrouve encore les traces aujourd'hui. En 2014, il a dû y avoir presque autant de documentaires québécois qui sont sortis en salle que de longs métrages de fiction, ce qui est assez extraordinaire », résume Ian Oliveri, producteur chez InformAction (**En attendant le printemps; Les Derniers Hommes éléphants**) et coprésident de DOC Québec, un organisme représentant quelque 120 artisans du documentaire québécois. « Souvent, les boîtes de production ont leur propre salle de montage quand ce n'est pas les cinéastes eux-mêmes, poursuit Oliveri. La démocratisation de la technique a permis une sorte d'éclosion. Puis, les institutions comme Téléfilm Canada et la SODEC ont suivi en ouvrant des programmes dédiés aux documentaires. On peut investir la salle. Le paysage s'est transformé à ce niveau-là. »

Vrai que le paysage du documentaire québécois s'est transformé. Il s'y fait de formidables films, mais il y a aussi énormément d'écueils, d'incohérences, d'inconforts. On l'a entendu à la table ronde de Michel Coulombe et ce fut encore vrai lors des échanges avec une vingtaine de personnes pour le présent texte: la télévision, bien qu'elle demeure la plus « performante » des plateformes pour faire voir les documentaires, enserme ceux-ci. Heureusement, il y a des alternatives de financement et de diffusion. Portrait d'un écosystème en eaux troubles.

« Les fonds publics ne sont pas en croissance. C'est plutôt le contraire. Il y a moins d'argent du côté de Téléfilm Canada, de l'ONF et de Radio-Canada. Il est plus difficile de faire du documentaire qu'il y a 5 ou 10 ans », lance d'emblée Yanick

Létourneau, producteur et réalisateur (**Les États-Unis d'Afrique**). Bruno Boulianne, réalisateur de **Bull's Eye, un peintre à l'affût** et d'**Un rêve américain** (coréal. avec Claude Godbout), abonde dans le même sens: « Le secteur est soumis à des diminutions drastiques de financement. Nous avons de moins en moins d'argent pour faire nos films, peu importe s'ils sont ensuite diffusés en salle, à la télé ou sur le Web. » La réalisatrice des films **De l'autre côté du pays** et **Carnets d'un grand détour**, Catherine Hébert, résume, pour sa part, une situation qui a toutes les allures d'un *catch 22*: « Les fonds qui servent spécifiquement à financer le long métrage documentaire sont très limités. La SODEC et Téléfilm Canada ont chacun un programme où l'on peut déposer son projet, en langue française, à condition qu'un distributeur se soit engagé à sortir le film en salle. Or, les distributeurs de documentaires, peu nombreux, n'ont pas les moyens de soutenir autant de productions que les institutions. Reste le Fonds des médias du Canada, la plus importante source de financement. Mais pour y accéder, l'engagement d'un télédiffuseur est nécessaire. Ceux-ci vont, à quelques exceptions près, diffuser un documentaire au format prédéfini de plus ou moins 52 minutes, sort que l'on ne réserve pas au cinéma de fiction, comme si le documentaire était un sous-genre. Si le producteur et le cinéaste veulent en faire une version longue destinée aux salles, ils devront le faire à leur frais. » Une situation quelque peu ubuesque que ne contredit pas Simon Beaulieu, réalisateur de **Godin** et de **Miron: un homme revenu d'en dehors du monde**, selon qui « le problème fondamental qui pèse sur la création du documentaire québécois dans son ensemble et qui l'empêche de se développer sainement est son sous-financement. Nous ne le répéterons jamais assez, il est impossible dans une telle conjoncture, où les budgets se font de plus en plus modestes, de soutenir valablement la production du documentaire d'ici. À long terme, si le tir n'est pas corrigé, cela pourrait être extrêmement dommageable ».

« Il y a toutes sortes de documentaires. **Miron...**, **Le Profil Amina** et **Alphée des étoiles** sont des films documentaires, des documentaires de cinéma, de dire d'emblée Isabelle Couture de chez Esperamos, qui a produit les plus récentes œuvres de Simon Beaulieu, Sophie Deraspe et Hugo Latulippe. Je remarque qu'il y a une division de plus en plus marquée entre ces documentaires et ceux pour la télé. Ils ne se financent et ne se développent pas de la même façon, poursuit la productrice. En télé, ça va beaucoup plus rapidement. Tu vas voir un télédiffuseur et tu lui présentes un projet en fonction de ce qu'il recherche. Si ça l'intéresse, il peut tout de suite te donner un petit montant pour démarrer le développement, faire de la recherche, écrire un scénario. » Ce que confirme Jasmine Goupil, relationniste à Télé-Québec : « Lorsqu'un projet retient notre attention, nous déterminons premièrement s'il nécessite une phase de développement ou s'il est suffisamment élaboré et avancé pour aller directement en production. Nous lui accordons alors une licence et une partie de la somme qui nous est attribuée par le Fonds des médias du Canada, afin de permettre au producteur de bâtir une structure financière. » Le télédiffuseur va directement en production « s'il est convaincu, si les personnages sont clairs, si la trame narrative est assez déterminée, des éléments qui représentent peu de risque pour lui. S'il y a des personnages connus, c'est encore mieux », précise Isabelle Couture. « Ça peut prendre quelques semaines ou quelques mois, des ententes sont signées, le télédiffuseur déclenche une enveloppe du FMC, tu as ton crédit d'impôt!... Par contre, il n'y a pas de modèle type de développement pour ce qui est du long métrage documentaire d'auteur parce que c'est souvent le sujet qui commande le rythme. Ce n'est pas comme lorsqu'un télédiffuseur commande un projet parce qu'il a une grille à remplir, situation qui impose une date de livraison », conclut la productrice d'Esperamos.

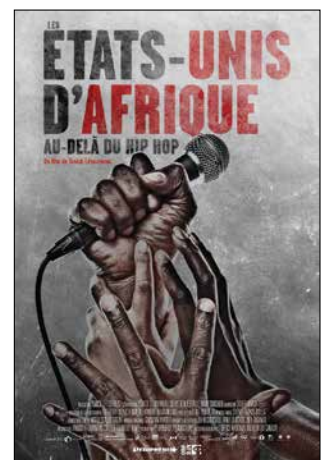
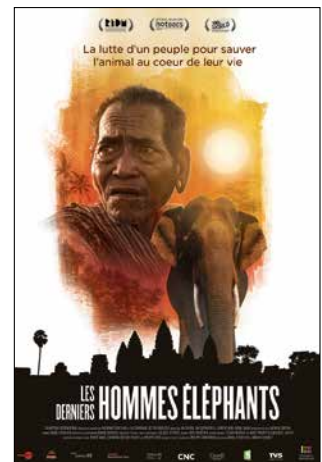
Pour Claude Demers, réalisateur de l'essai poétique **D'où je viens**, il est déplorable que « les télédiffuseurs canadiens ne favorisent désormais que les "sujets chauds" (l'inceste, l'intégrisme religieux, l'environnement, la prostitution, etc.) propres aux reportages. Il est devenu impossible de financer, avec un télédiffuseur comme partenaire, un cinéma documentaire intimiste ou poétique. La Société Radio-Canada

s'engage seulement dans les documentaires qui vont susciter un débat de société. Il serait impensable de produire **Les Dames en bleu**, qui a connu un succès populaire et critique, avec la SRC en 2015, comme ce fut le cas en 2009. Télé-Québec applique *grosso modo* la même ligne éditoriale. Je ne crois pas que la chaîne s'impliquerait financièrement dans un film comme **Barbiers, une histoire d'homme**, comme ils l'ont fait en 2006. Il en va de même avec Canal D ».

À propos de cette dernière, Anne Paré des Films du 3 mars, distributeur dévoué presque exclusivement au documentaire, est moins catégorique : « Canal D est un important diffuseur de documentaires et quoi que l'on en dise, ils sont prêts à prendre des risques. » Celle qui a surtout travaillé jusqu'à présent avec Radio-Canada, Télé-Québec et TV5 va commencer à présenter ses films à Canal D. « Je pense que c'est eux les plus ouverts en ce moment », dit celle qui regrette que les œuvres de son catalogue ne trouvent que très rarement preneur auprès des télévisés. « La majorité de nos films ne plaisent pas aux télédiffuseurs! À aucun! » Parce qu'il s'agit de documentaires de cinéma. Sa collègue Clotilde Vatrinet précise que « les télévisés vont aimer les documentaires avec des factures visuelles plus classiques ». Désignant les affiches couvrant les murs du bureau de la société à but non lucratif, Anne Paré s'empare : « Regardez nos films, dites-moi ce qui peut plaire à un télédiffuseur et je vous mets au défi de faire une vente. On en fait une par année! »

À l'instar de Claude Demers, la cinéaste Catherine Hébert est préoccupée par les choix des télédiffuseurs « qui doivent répondre, disent-ils, à des règles commerciales, aux audiences. Une chargée de projet qui travaillait pour un télédiffuseur m'a déjà dit, alors que je lui proposais **Carnets d'un grand détour** : "Désolée, mais l'Afrique, ça pogne pas." Or, il semble bien que ce ne soit pas le cas puisque le film a tenu l'affiche au Cinéma Excentris pendant six semaines à sa

1. Pour les documentaires québécois, le crédit d'impôt du Québec est la plus importante source de financement (env. 20% du budget). Pour y avoir droit, les producteurs doivent d'abord déposer un budget, entre autres documents, à la SODEC. Si tout est conforme, l'institution délivrera une lettre de décision préalable indiquant l'octroi d'un CI à hauteur de 40% à 56% des coûts de main-d'œuvre, jusqu'à concurrence de 50% du devis. Cette lettre servira ensuite de caution auprès d'une institution financière. C'est au moment de faire sa déclaration de revenus que la compagnie aura droit à un remboursement du CI par Revenu Québec. Le Crédit d'impôt pour production cinématographique ou magnétoscopique canadienne est moins généreux puisqu'il se calcule sur un devis après en avoir soustrait toutes les aides publiques, dont le crédit d'impôt du Québec.



sortie. Les télédiffuseurs choisissent donc les projets en fonction de leur attrait pour le “grand public”. Je crois n’avoir jamais rencontré ce “grand public”, si tant est qu’il existe, mais je doute fort que ses goûts soient aussi limités que le régime télévisuel auquel on le confine. Il est déplorable que la télévision publique vise à desservir le grand public, plutôt que tous les publics, ce qui fait pourtant partie de son mandat ».

Isabelle Couture admet qu’il est assez rare que des documentaires de cinéma soient développés avec des télédiffuseurs (**Le Plancher des vaches** a été produit avec Radio-Canada et une version longue a pris l’affiche en salle, sortie cinéma dont s’est occupé Les Films du 3 mars), mais ne jettent pas la pierre aux responsables des acquisitions qui n’ont d’autres choix que d’aller vers de grands reportages ou des documentaires avec

AU PETIT ÉCRAN

Radio-Canada présente principalement le documentaire québécois en format de 52 minutes (chaque année, de 2 à 4 titres sont diffusés dans un format dépassant les 73 minutes; RDI programme des documentaires en version de 43 minutes), c’est dans ce format qu’ont été ou seront diffusés 4 des 29 documentaires sortis en salle en 2014 et acquis par la télévision d’État: **Bidonvilles—Architectures de la ville future**, **Les Discrètes**, **Des adieux** (diffusion prévue pour l’été ou l’automne 2015, selon Carole Laganière) et **Fermières** (la version de 83 minutes en 2 parties à RDI et une version de 52 minutes à Radio-Canada). La Société d’État accorde annuellement entre 15 et 20 licences à des documentaires dont la télévision demeure la première fenêtre de diffusion. Pour ce qui est des films d’abord destinés à une diffusion en salle, c’est entre deux et quatre par année. Les critères de sélection du comité de décision, composé de Jean Pelletier, Pierre Tremblay et Georges Amar, reposent sur une mission et des objectifs de programmation: « Radio-Canada/RDI entend, grâce aux documentaires réalisés par des créateurs d’ici, révéler, raconter, montrer et expliquer les grands enjeux de notre époque dans tout l’éventail de l’activité humaine et, de ce fait, contribuer à une meilleure compréhension du monde moderne dans lequel évolue le Canada. » Et le document officiel précise que « RDI recherche principalement des sujets canadiens en lien avec l’actualité et les enjeux de société ».

Selon Jean-Pierre Laurendeau, directeur principal de la programmation à Canal D, « l’intérêt pour le cinéma indépendant et le film d’auteur est dans l’ADN de la chaîne. Nous cherchons des films qui ont une signature de réalisation forte, qui ne sont pas des émissions d’affaires publiques et qui présentent des personnages hors du commun ». Sur les 250 heures de documentaire dans lesquelles investit Canal D annuellement, il y a 32 films unitaires dont une dizaine sont des longs métrages; de ce nombre, 25 sont québécois. Au cours de la dernière décennie, la chaîne a contribué au financement de films tels que **Roger Toupin, épicier varié**,

Le Temps des Madelinots, **Punk le vote: Roach en élection**, **Le Reel du fromager**, **Durs à cuire**, **Vous n’aimez pas la vérité—4 jours à Guantanamo**, **Secondaire V** ou encore **Eaux: Réflexion**, « un festival visuel sans entrevue, sans voix off. Que du son et de l’image, du pur cinéma », selon Jean-Pierre Laurendeau. La chaîne est motivée par le désir « de faire vivre le cinéma d’auteur, de lui donner une place, de supporter le développement du talent ».

Chaque année, le secteur Culture, société et documentaires de Télé-Québec reçoit 400 projets pour évaluation. Une grande partie de ceux-ci sont des propositions documentaires qui se déclinent en différents formats: unique, mini-série, série ou long métrage. La relationniste Jasmine Goupil explique que la chaîne publique cherche des sujets qui « portent sur des enjeux de société qui rejoignent les auditeurs dans leurs préoccupations quotidiennes. Des problématiques percutantes et pertinentes qui touchent un segment le plus large possible de la population. Nous cherchons à éduquer, informer et conscientiser. Le défi réside dans la façon de raconter ces sujets, trouver un angle qui soit original, qui saura attirer l’auditoire pour créer un moment de télé qui soit incontournable pour nos téléspectateurs ». Télé-Québec diffuse une moyenne annuelle de 22 heures de programmation documentaire originale, soit une quinzaine de documentaires uniques et près de 10 heures de séries documentaires. « Depuis 2011, le nombre d’heures documentaires en production originale a été en augmentation constante et a atteint, en 2014, le plus fort volume des cinq dernières années », précise Jasmine Goupil. La chaîne finance « également quelques longs métrages, mais ces derniers sont plus rares, car la case disponible à l’antenne est plus restreinte ». Au catalogue de Télé-Québec, il y a, entre autres longs: **Anticosti: la chasse au pétrole extrême** et **Nation—Huis clos avec Lucien Bouchard** (diffusion en version longue); **Miron: un homme revenu d’en dehors du monde** et **Le Commerce du sexe** (diffusion en version de 52 minutes). (Éric Perron) 

des gens connus : « Leur patron leur demande des cotes d'écoute. Les documentaires se font juger sur les mêmes critères que les variétés... » Pour sa part, Colette Loumède, productrice exécutive au Studio du Québec – Programme français de l'ONF, croit que le long métrage documentaire et les téléfilms sont actuellement condamnés à un mariage forcé : « Ça pourrait être un mariage heureux, mais ça ne l'est pas. Les téléfilms aimeraient pouvoir diffuser du long, mais tout repose aujourd'hui sur la complexité du financement des télévisions publiques. Les gens de Radio-Canada et de Télé-Québec ne se sont pas levés un matin en disant qu'ils ne voulaient plus diffuser du long métrage... Mais ils doivent gérer leur enveloppe pour ne pas s'affaiblir. Ils sont tributaires des cotes d'écoute. Et surtout, on les oblige à mettre le documentaire en *prime time*, ce qui les contraint à diffuser des formats plus courts. Une exigence que je trouve discutable. Le documentaire ne pourra jamais rivaliser avec les variétés. Il faudrait sortir le documentaire de cette logique des cotes d'écoute et lui accorder un système de financement à part. Si les chaînes avaient plus de souplesse, il pourrait y avoir de belles surprises. »

Colette Loumède a coproduit avec Isabelle Couture **Le Profil Amina** qui n'a, étonnamment, trouvé preneur chez aucune des chaînes de télévision francophones du pays ! « Il y a un télédiffuseur qui nous avait dit oui, mais il s'est retiré après avoir eu des mauvaises nouvelles du FMC, indique la productrice d'Esperamos. C'est peut-être un film trop cinématographique pour certains télédiffuseurs qui cherchent du documentaire plus journalistique. Notre film comporte des éléments assez créatifs, plutôt flyés. Aussi, dans ce cas, un télédiffuseur qui aurait embarqué dans ce projet en cours de route serait devenu un joueur parmi plusieurs autres. Ce qui n'est pas l'idéal pour lui parce qu'il peut moins diriger l'agenda, il doit faire des compromis avec d'autres partenaires. » Mais heureusement pour les artisans du film de Sophie Deraspe, la chaîne Super Channel, « qui embarque beaucoup dans le documentaire de cinéma, qui n'est pas interventionniste en terme de contenu, ce qui est rare », a acquis les droits de diffusion et mettra l'œuvre en onde, en version longue, à partir de janvier 2016.

Les télédiffuseurs vont déclencher des projets dont la première fenêtre — et souvent la seule — sera la télévision. Mais ceux-ci peuvent aussi être partenaires (en amont ou en acquisition) de projets d'abord destinés à la salle de cinéma (qu'ils diffuseront en version longue, mais le plus souvent dans une version de 52 minutes; des 29 documentaires sortis en salle en 2014, à peine le tiers a été ou sera présenté à la télévision), des longs métrages qui ont pu être vus auparavant dans des festivals internationaux (Sundance, Berlin, Vision du réel, etc.) ou nationaux (Hot Docs, RIDM, FNC, etc.). Les modèles de diffusion et de production sont nombreux. « Dans le

documentaire d'auteur, il y a beaucoup de gens qui s'auto-produisent, selon Isabelle Couture. Ils n'en font pas une vocation, ils ne produisent que leurs propres films. » Des cinéastes indépendants qui vont emprunter le chemin des conseils des arts, mais qui le feront à un certain prix, comme le souligne Catherine Hébert : « Le Conseil des arts du Canada a resserré ses règles, ne permettant plus aux cinéastes d'être produits par des producteurs. Les justifications de cette décision sont certainement valables — entre autres que les films d'auteur demeurent des films d'auteur —, mais les cinéastes se retrouvent, schématiquement, devant deux options : financer leur film exclusivement avec les deux conseils des arts — et accepter de tourner avec un budget famélique — ou s'associer à un télédiffuseur et devoir se plier à ses exigences, dont certains sont très interventionnistes. » Les documents de l'organisme fédéral sont effectivement clairs à ce sujet : « Dans le but d'assurer la vitalité et l'excellence continues des arts médiatiques, le Conseil des arts du Canada offre des subventions qui appuient les artistes individuels engagés dans la pratique du cinéma et de la vidéo en tant que formes d'arts médiatiques indépendantes où l'artiste conserve le contrôle éditorial et créatif de son œuvre. Seules les œuvres indépendantes sont admissibles à ce programme. Celui-ci ne subventionne pas les œuvres créées pour les industries culturelles de la télévision et du cinéma commerciaux. » Pour produire **La Belle Visite** en 2009, Jean-François Caissy (aidé par Les Films de l'Autre, OBNL regroupant des cinéastes qui agissent à la fois comme producteur et réalisateur de leurs œuvres) avait eu recours aux conseils des arts pour la production et... à la SODEC (plus l'ACIC, l'Aide au cinéma indépendant, un programme de l'ONF) pour la postproduction. Dans l'actuel Programme d'aide à la production de la SODEC (enveloppe qui comprend les aides en postproduction), seules les entreprises (sauf en fiction où il y a un secteur indépendant) peuvent déposer une demande.

Mais rien n'empêche aujourd'hui un cinéaste d'obtenir une bourse en recherche et création du Conseil des arts et des lettres du Québec et de se faire produire ensuite par l'ONF : ce fut le cas de Jean-François Caissy pour **La Marche à suivre**. Les bourses accordées aux artistes par le CALQ (qui soutient également des organismes) l'année dernière atteignaient 10 M\$ (12 % de son budget). Dans l'enveloppe Cinéma et vidéo, les volets principaux sont Recherche et création, Promotion et Déplacement. Pour l'année 2014-2015, l'institution a reçu 317 demandes pour le documentaire totalisant 7,8 M\$ dont 26 % ont été acceptées (pour 1 M\$; les décisions sont rendues par des jurys de pairs), tous volets confondus. Le nombre de demandes pour le volet Recherche et création (le plus important) était de 208 (213 en 2013-2014 et 185 en 2012-2013). Une légère hausse pour ce volet, qui permet la scénarisation et la réalisation de l'œuvre, que Stéphan La Roche attribue « au fait que d'autres bailleurs de fonds ont

réduit leurs interventions dans le domaine ». Le président-directeur général confie que son organisme tente de suivre la demande, « mais pas comme on le voudrait parce que nos moyens sont limités. Les budgets du CALQ sont les mêmes depuis 2008 ». Des rencontres se tiennent chaque mois entre les gens du CALQ et de la SODEC pour échanger sur différents dossiers. « On essaye de travailler en complémentari-

té. Il nous arrive de financer le même projet, mais pas à la même étape. Si la SODEC est plus présente que nous en fiction, en documentaire, c'est davantage partagé », précise Stéphan La Roche. Sophie Deraspe a profité de bourses du CAC et du CALQ avant de rejoindre Esperamos pour **Le Profil Amina**, projet qui a reçu l'appui d'un distributeur (Les Films du 3 mars), lequel a permis à la production d'obtenir des subventions en production de la SODEC (82 000 \$) et de Téléfilm Canada (125 000 \$), en plus d'une participation majeure de l'ONF (179 000 \$) en coproduction².

La SODEC accorde des subventions à des documentaires en scénarisation, en production et en mise en marché. De 2010 à 2015, 27 projets ont été acceptés sur 55 pour une aide de 13 000 \$ en scénarisation (il s'agit ici de moyennes). Un producteur qui détient une licence d'un télédiffuseur ou l'appui d'un distributeur peut soumettre une demande d'Aide à la production à la SODEC, dont

l'enveloppe annuelle en documentaire est de 3 M\$. En moyenne, au cours des 5 dernières années, les demandes pour les œuvres uniques ont été au nombre de 74 pour 27 acceptations (82 pour 32 si l'on inclut miniséries et séries, qui se financent davantage au FMC). Les subventions accordées oscillent autour de 63 000 \$ (œuvres uniques) pour des devis moyens qui sont passés de 522 000 \$ en 2010 à 387 000 \$ en 2015 pour les longs métrages destinés à la salle de cinéma

comme première fenêtre de diffusion. Si l'on ne remarque pas de hausses ni de baisses significatives dans les sommes allouées par la SODEC, le montant du devis est en chute libre, probablement en raison de coupes ailleurs. Voici quelques longs qui ont reçu une aide de la SODEC ces dernières années : **Le Commerce du sexe** (92 400 \$), **L'Or du Golf** (54 200 \$), **Québécoisie** (138 600 \$), **Miron...** (140 400 \$), **Le Nord au cœur** (126 300 \$).

Que la demande en production auprès de la SODEC soit faite pour un documentaire destiné à la télévision ou pour un documentaire voué à une sortie en salle, les critères de sélection sont les mêmes. L'écart entre le nombre de demandes reçues par la SODEC et la quantité de documentaires produits au Québec (820 entre 2008 et 2013 selon l'Institut de la statistique du Québec) s'explique probablement, en partie du moins, par la volonté nette de l'institution de soutenir du cinéma d'auteur. Dans tous les programmes de la SODEC, seul celui consacré au documentaire aborde cette notion. « Même si c'est pour la télévision, il faut qu'il y ait un point de vue, affirme Catherine Loumède, directrice générale à la Direction générale du cinéma et de la production télévisuelle. On parle ici d'un cinéaste. Je n'ai rien contre l'information, au contraire. Mais dans ce cas, c'est un journaliste qui va faire un reportage. » Des propos qui ne pourront que réjouir Ian Oliveri, producteur chez InformAction : « Cette notion de cinéma d'auteur n'est pas évidente à définir, non seulement parce que l'expression est galvaudée, mais aussi parce que souvent, on essaye de la mettre dans une case... Mais essentiellement, le film d'auteur, c'est une vision du monde. »

« Le cinéma d'auteur est une chose très précise et en même temps ouverte, de dire Colette Loumède. Mais dans tous les cas, cela repose sur un seul critère, qui est fondamental : il s'agit de films qui sont portés par le regard de quelqu'un, des films qui ont une signature. Une signature qui peut s'incarner dans toutes sortes de styles », explique la productrice, pesant ses mots. Le documentaire d'auteur est au cœur du travail de celle qui dirige le Studio du Québec – Documentaire de l'ONF. Encore aujourd'hui, même si ses moyens ont été considérablement réduits au fil des décennies, l'institution demeure un joueur clé dans la production du documentaire au Québec.

Le budget de production 2014-2015 de l'ONF (32,4 M\$) se divisait en 2 programmes (anglais : 60 %; français : 40 %), chacun se répartissant en 3 secteurs (animation 17 %, documentaire 57 % et œuvres interactives 26 % pour le programme français). Après avoir accepté un intérim d'un an à la direction du Programme français à la suite du départ de Monique Simard pour la SODEC, Colette Loumède était de retour, début avril, à temps plein à la tête du Studio documentaire à Montréal, doté d'une enveloppe annuelle de près de 4 M\$. Sa petite



2. Un producteur qui souhaite obtenir une subvention de Téléfilm Canada en production doit avoir l'appui d'un distributeur privé. Si ce même producteur associe l'ONF comme coproducteur du projet (partenaire financier supplémentaire important), le distributeur privé devra accepter de céder des marchés à l'ONF puisque l'institution, par sa loi constitutive, doit détenir des droits de distribution à la hauteur de l'argent investi dans le film. Pour **Le Profil Amina**, Les Films du 3 mars ont donc accepté de céder, entre autres, les droits internationaux à l'ONF. Reconnaitre l'ONF comme distributeur, pour Téléfilm Canada, reviendrait à financer une autre institution fédérale, ce qui est contraire à ses règles.

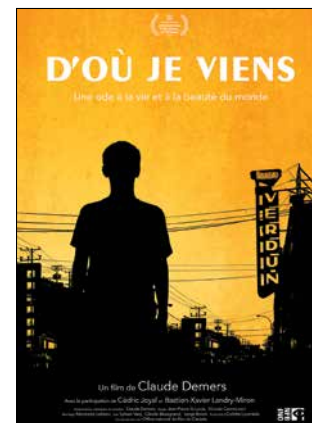
équipe, composée de cinq personnes, s'occupe simultanément d'une quinzaine de projets. Qu'ils s'agissent de « productions 100 % ONF » (**La Marche à suivre**, **D'où je viens**) ou de coproductions (**Le Mystère MacPherson**, **Le Commerce du sexe**), la productrice peut faire des approches personnelles ou alors ce sont des projets qui sont soumis à l'institution, par un producteur ou par un cinéaste, via des canaux plus officiels (onf-nfb.gc.ca). Et Colette Loumède d'y aller d'exemples concrets : « J'ai appelé Claude Demers pour lui dire que cela ne faisait aucun sens que l'ONF ne l'ait jamais produit. On vient de produire son film **D'où je viens**. Jean-François Caissy est quelqu'un que l'on avait repéré à l'ACIC, au moment où il terminait **La Belle Visite**. On a eu envie de continuer avec lui, si bien qu'il a déposé son projet **La Marche à suivre**. Je connais Serge Giguère depuis toujours... **À force de rêves** est le premier film que j'ai fait avec lui, il m'avait alors parlé d'un projet, qu'il tournait autour de chez lui, sur le vieillissement. Je lui ai demandé de me montrer ça... Quant à Ève Lamont, que je connais depuis que je lui ai donné ses premiers cours de caméra il y a 25 ans, elle est unique. Il n'y a pas beaucoup de femmes cinéastes engagées qui font leur propre caméra et qui se démènent autant. C'est Nicole Hubert de Rapide-Blanc qui m'a appelée : « Ève fait un nouveau film, vous n'étiez pas dans **L'Imposture**, est-ce que ça vous tente... ? » »

Il y a aussi le programme de cinéaste en résidence, mis sur pied par Monique Simard, qui a donné des films singuliers (**Trente Tableaux** de Paule Baillargeon, **Autoportrait sans moi** de Danic Champoux). L'idée étant d'offrir une chance à un réalisateur chevronné de faire une œuvre qu'il ne pourrait pas faire ailleurs. La cinéaste qui profite actuellement de cette résidence est Céline Baril (**La Théorie du tout**). « En plus d'une immense liberté de création, ça procure à la personne choisie une stabilité financière, elle devient une employée de l'ONF durant deux ans, elle peut donc se consacrer entièrement à une seule œuvre », explique Colette Loumède. Le Studio peut aussi faire des appels de projets. « J'ai initié l'année dernière une collection de courts métrages pour lesquels j'avais envie de m'associer avec des centres d'artistes en région, comme Spirafilm et la Bande Sonimage. Peut-on revisiter la grammaire documentaire en cinq minutes et lancer ce jeu à des cinéastes ? Ça nous permet de travailler pour la première fois avec des centres d'artistes », se réjouit la productrice exécutive de l'ONF.

Un télédiffuseur peut bien consentir à investir une partie de son enveloppe du FMC dans une production dont il donnera la première fenêtre à la salle, le rôle du FMC en matière de documentaire est surtout axé sur celles destinées à la télévision. Téléfilm Canada, en partenariat avec le Fonds Rogers, a donc mis en place, il y a une dizaine d'années, le Programme pour le long métrage documentaire. Celui-ci permet de

financer des projets aux étapes de la production et de la post-production, mais pas à l'étape du développement. Son objectif est « d'accroître les auditoires pour les longs métrages documentaires destinés principalement aux salles de cinéma commerciales ». Téléfilm Canada et le Fonds Rogers « se sont regroupés afin de financer des projets susceptibles de susciter l'intérêt des auditoires notamment en termes de recettes-guichet, de prix ou de sélections à des festivals internationaux ». Le nombre de projets soutenus annuellement n'est pas très élevé. Voici quelques titres qui ont reçu une aide ces dernières années : **Le Profil Amina**, **Un film de chasse de filles**, **Fermières**, **Les Boys – Le documentaire**, **Rapporteurs d'images**, **Corno**. Le montant accordé par l'institution fédérale à ces productions varie de 120 000 \$ à 137 500 \$. Les documentaires soutenus pour leur mise en marché (dans un autre programme) sont plus nombreux. **Anticosti : la chasse au pétrole extrême**, **Bidonville – Architectures de la ville future**, **Un film de chasse de filles**, **Le Mystère MacPherson** et **Le Semeur**, entre autres, ont eu droit à une aide allant de 10 000 \$ à 45 000 \$ au cours du dernier exercice.

À la création des Films du 3 mars, en 2005, sur les cendres de Cinéma Libre, l'idée était de « s'occuper de films orphelins de distributeur, de longs métrages documentaires qui méritaient d'être vus pour leurs qualités cinématographiques ». Dix ans plus tard, avec plus de 150 films au compteur (documentaires pour la vaste majorité et quelques courts de fiction), les propos d'Anne Paré, directrice générale de la petite, mais valeureuse société composée de 3 personnes, sont encore d'une cruelle actualité. « Notre mission, ce n'est pas la rentabilité, mais plutôt l'accompagnement des œuvres et des cinéastes. » Ces œuvres peuvent arriver chez le distributeur à diverses étapes : le film reste à faire, il est en cours de production ou il est déjà fait. Appartenant souvent au premier groupe, les propositions des cinéastes de la maison auront droit à une lecture plus attentive. « Si Catherine Hébert présente un projet, on ne va pas le lire de la même manière que celui de quelqu'un que l'on ne connaît pas », explique Anne Paré. Les F3M ont distribué les trois premiers longs métrages de la réalisatrice. « Surtout que l'on connaît déjà sa



démarche, son approche d'auteur, on prend moins de risque à l'accompagner dès le scénario», précise Clotilde Vatrinet, directrice des projections publiques. Cela dit, la plupart des projets que nous acceptons (promesse d'engagement) sont à l'étape de l'écriture. «C'est plus "efficace", affirme la directrice générale. On peut déposer avec eux les demandes auprès des institutions comme Téléfilm ou la SODEC, faire la démonstration qu'un distributeur est intéressé à sortir le film en salle et ainsi déclencher les crédits d'impôt.»

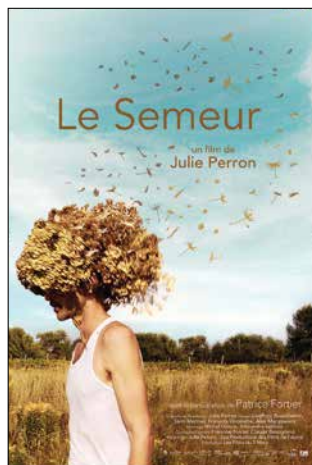
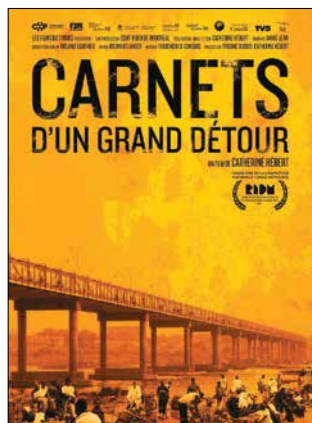
Et les films qui arrivent après un premier montage? «Ceux-là arrivent souvent après avoir eu des bourses du CALQ ou du CAC, réalisés avec peu de moyens, presque de manière artisanale», raconte Anne Paré. Une personne qui vous apporte un film terminé est-elle désespérée? «À tout le moins, elle n'est pas très organisée», selon Clotilde Vatrinet. «... Et découvre qu'un distributeur, ça existe!», renchérit Jonathan Davidovits, directeur de la distribution, qui a quitté fin juin Les Films du 3 mars après six ans de loyaux services. «Il peut s'agir d'une personne qui a fait son film de façon complètement indépendante, avec l'hypothèque de sa maison ou un héritage, explique la directrice générale, un sourire aux lèvres, ou d'un film financé par une télé et dont le réalisateur pense avoir assez de stock pour en faire une version pour une sortie en salle. Parfois, ça marche, je négocie alors avec le télédiffuseur. Parfois, c'est trop télé, il devient impossible de sortir le film en salle. Ça dépend de la forme, du rythme, de la durée, du point de vue.»

Dans la plupart des cas, le travail de distribution débute avant que le film ne soit terminé afin d'établir une stratégie de festivals, pour «positionner le film au Québec, mais aussi à l'international», selon Clotilde Vatrinet. Certains producteurs ou cinéastes arrivent avec des idées très arrêtées, le distributeur s'adapte chaque fois. À partir du moment où un film est sélectionné par un festival, tout démarre: affiche, bande-annonce, etc. Le matériel promotionnel est développé en collaboration avec le producteur et le cinéaste. La société bénéficie habituellement d'un budget de mise en marché qui tourne autour de 8 000 \$, 20 000 \$ quand Téléfilm Canada s'ajoute à la SODEC (celle-ci a soutenu la mise en marché de 46 documentaires de 2012 à 2015 pour une aide moyenne de

9 500 \$). Mais pour les films indépendants, supportés par les conseils des arts, c'est aux frais des F3M seuls, qui pignent alors dans leur budget. «Étant donné que nous sommes soutenus par les conseils au fonctionnement, j'ai le devoir d'investir quelques milliers de dollars à partir de mon fond de fonctionnement», résume Anne Paré. Si le distributeur prend soin de faire circuler la plupart des films dans les festivals (**Le Semeur** de Julie Perron a fait une quarantaine d'événements internationaux, un périple qui aura demandé l'attention de Clotilde Vatrinet pendant deux ans!) et de sortir le film en salle, certains projets seront aiguillés vers d'autres plateformes. Un documentaire comme **À la croisée des chemins** de Francine Pelletier, diffusé à la télévision avant d'arriver aux F3M, prendra les chemins de l'institutionnel (bibliothèques, établissements scolaires) et de la plateforme de vidéo à la demande (VOD) du distributeur.

Et que se passe-t-il lorsque vous vous étiez engagé à sortir le film en salle, mais que vous découvrez à la fin que le résultat n'est pas satisfaisant? «On va dire clairement les choses à la salle. Regarde j'ai ce film-là, il vaut ce qu'il vaut, c'est un premier film ou un huitième, mais c'est comme un premier film, peux-tu me donner une séance par jour pendant une semaine plus la VOD sur Excentris en ligne? On sait ce que vaut un film en termes d'assistance», raconte Jonathan Davidovits. Le directeur de la distribution ne cite pas le cinéma du boulevard Saint-Laurent au hasard, il s'agit du partenaire privilégié du petit distributeur. En documentaire, il est rare d'avoir deux salles en même temps à Montréal. Parce que les salles ne veulent pas se partager le marché... Et si deux cinémas souhaitent avoir le même film? «On va choisir celui qui est susceptible, selon nous, de rejoindre le mieux le public ciblé, précise le directeur. Si le Beaubien et Excentris avaient voulu **Amina**, on aurait choisi Excentris. Pour **Le Plancher des vaches**, on l'a donné au Beaubien. Excentris le voulait aussi. Mario Fortin nous a dit: "Fais ce que tu veux".» Le Beaubien aura donc été bon joueur! «Il peut arriver que des exploitants aient des affinités avec certains cinéastes, ce qui apaise les choses.»

Ce n'est un secret pour personne que le marché du DVD s'est effondré, «mais en ce qui nous concerne, précise Jonathan Davidovits, nous ne sommes pas tombés de haut.» Anne Paré donne les chiffres: «On vendait 50, 100, 150 copies maximum... Désormais, c'est du DVD-R à la pièce... Et j'aimerais ça qu'on le dise, je ne veux pas que les gens pensent que l'on fait du DVD. On fait 20 copies, 30, 50, parfois 100.» La production d'un DVD, de 5 \$ à 7 \$ l'unité, est surtout rentabilisée grâce aux ventes institutionnelles. Puis, il y a les ventes à des télévisions, pour les films orphelins de télédiffuseur, qui se font autour de 9 000 \$, «à peu près l'équivalent de ce que rapporte une sortie salle en moyenne», selon le directeur de la distribution. Festivals, salles, DVD et télévisions sont des marchés



LE SCÉNARIO DOCUMENTAIRE

Si la forme du scénario en fiction est bien connue, en documentaire, c'est plus flou. Il y a cette belle boutade, de Jean-Claude Labrecque, il me semble: «Tu écris ce que l'on te demande et ensuite tu fais ce que tu veux!» Quelle serait la meilleure forme du scénario documentaire? Nous en avons donc discuté avec le producteur Ian Oliveri et les productrices Isabelle Couture et Colette Loumède.

Depuis 15 ans chez InformAction, dont les 7 dernières à titre de producteur, et à Télé-Québec depuis quelques années (acquisition en documentaire, puis en fiction), Ian Oliveri a une bonne connaissance du scénario documentaire. «Au Québec, on voit deux types de scénarios documentaires: la proposition documentaire et la suite séquentielle. Leur longueur peut varier entre 30 et 60 pages. Ce sont les formats déposés auprès des institutions.» Dans le premier modèle, il y aura les notes d'intention, le traitement audiovisuel, les grandes lignes de la structure narrative et une description des personnages envisagés. Pour ce qui est de la suite séquentielle, en plus de présenter les précédents éléments, elle contiendra, comme son nom le laisse deviner, un plan détaillé de la structure (comment débute le film, comment il se termine, quel discours arrive à quel moment, etc.). Parfois, c'est imaginé ou alors il s'agit d'un plan de travail précis. «La suite séquentielle n'est pas la forme que je privilégie. Au-delà du fait d'avoir l'impression que tout est figé, ce contenu, proposé à un télédiffuseur par exemple, limite les changements qui vont forcément survenir. Le diffuseur s'attendra à une chose précise et si tu en proposes une autre, on te remettra devant ce qui a été initialement déposé. Ça créé de la frustration de part et d'autre. Parce que si, en documentaire, le développement et la scénarisation sont des étapes importantes, tu réécrites essentiellement ton film au tournage et au montage.»

«Personnellement, je n'ai aucune difficulté avec la présence de dialogues dans un scénario documentaire, affirme Isabelle Couture, productrice chez Esperamos Films. Il faut une bonne recherche, bien connaître ses personnages... Tu peux les inventer, tes dialogues! De toute façon, il y a une convention en documentaire: les gens savent que les personnages ne vont pas dire précisément ce qu'il y a dans le scénario...»

«Un texte qui est convaincant, tout simplement. C'est parfois un argumentaire qui tient sur une page; parfois, ce sont des projets qui reposent sur des recherches et font

100 pages, commence Colette Loumède, pour illustrer ce qu'elle reçoit comme scénario à l'ONF. Par exemple, **Le Chant des ondes**. Caroline Martel est d'abord une chercheuse. Il y a des réalisateurs qui deviennent des experts de leur sujet. Caroline va te remettre une recherche absolument incroyable, si bien que lorsque tu parcoures ces dossiers, tu saisis l'ampleur du sujet, du thème abordé. Ensuite se décline une structure toute simple qui raconte comment elle va aller à la rencontre de ce thème, quels personnages vont le porter. Moi, ça me suffit!» Mais y a-t-il des descriptions de ces personnages? «Parfois oui, parfois non. Il arrive que l'on fasse des étapes de développement pour les trouver. Parfois, on démarre seulement sur une intuition. Avec Jean-Claude [NDLR: Labrecque, **Sur les traces de Maria Chapdelaine**], c'était une intuition, il n'y avait pas de scénario. Donc, il y a plusieurs approches», de conclure Colette Loumède.

Il y a chercher les personnages ou imaginer ce qui pourrait leur arriver. Ian Oliveri souhaite que l'on définisse les intentions au départ, mais il aime aussi laisser place au hasard de la vie: «Tu peux bien parler de chaque personnage, de la réalité qu'ils vont vivre dans le film et... de ce que tu imagines qu'ils vivront dans les prochains mois. Tu peux imaginer plusieurs trajectoires grâce à la recherche, après tu suis la *puck*.» Mais il y a des situations où tout ou presque est forcément *scripté*. «Quand Nathalie Barton et moi avons produit le film sur Gratien Gélinas dans lequel les archives occupent la moitié du film, nous avons fait une suite séquentielle, précise Oliveri. Parce que les archives permettaient de dessiner assez bien le projet, ce type de film, comme l'investigation bien menée, se prête aisément à la suite séquentielle. Mais pour **Roger Pellerin...** ou **En attendant le printemps**, le mieux c'est une proposition documentaire, forme dont je suis un fervent défenseur, position qui me sied autant comme producteur que lorsque je devais faire des choix comme télédiffuseur à Télé-Québec.» Isabelle Couture abonde dans le même sens: «Quand Mathieu Roy fait **Surviving Progress**, la forme même du film, avec toutes ces entrevues, ces thèmes, appelle davantage un plan précis. Un projet plus facile à *scripter* que **Le Plancher des vaches**.»

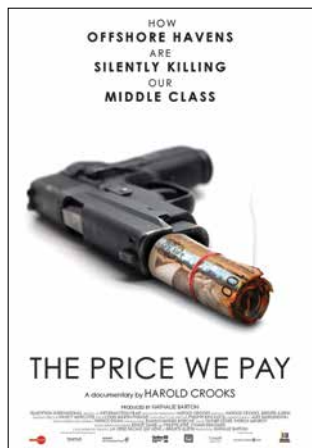
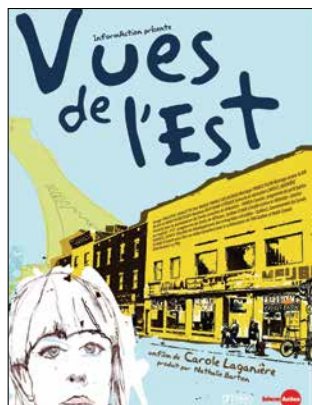
Peu importe la forme, finalement. «Ce qui compte, selon Colette Loumède, c'est que tout soit cohérent. Pourquoi ce film? Pourquoi toi? Et pourquoi maintenant? Un argumentaire! Si la personne est déjà capable de répondre à ça...» (Éric Perron) 

connus... « Ce qui a changé en distribution, c'est le VOD, *watch out big time*, ça n'a pas de bon sang! », lance Anne Paré. Le plan numérique culturel va aider à numériser les œuvres et à les distribuer sur de nombreuses plateformes, mais si c'est la ruée vers l'or, il n'y en a pas beaucoup, il y a quelques petites pépites », se désole Anne Paré. « Illico, par exemple, est devenu très compliqué, très carré, très sélectif. Il faut qu'il y ait du popcorn et de l'explosion », confie Jonathan Davidovits.

Alors, le distributeur s'est organisé. Frustré par la non-ouverture de l'ONF, au début, à accueillir les productions autres que les siennes sur sa plateforme web, il a été le premier distributeur indépendant à offrir un service de location en ligne. « Le VOD pour nous, ce n'est pas tant un intérêt monétaire qu'une plus grande visibilité pour nos œuvres », résume Clotilde Vatrinet. Actuellement, la VOD des F3M lui rapporte davantage que le DVD : 84 transactions en décembre 2014 et janvier 2015, 141 pour les 3 mois suivants.

Nous avons demandé à nos cinéastes en « résidence » si la diffusion des documentaires québécois s'est accrue au cours des dernières années. « Oui, si l'on prend en compte les nombreuses plateformes numériques, selon Catherine Hébert. L'investissement en vaut la peine, financièrement et culturellement. Mais le documentaire gagnerait à centraliser ses plateformes afin de

profiter de serveurs plus rapides et pouvant supporter davantage de visites, encouragées par un budget de visibilité de la dite plateforme plus conséquent. » Pour Bruno Boulianne, « le documentaire formaté pour la télé demeure en bonne santé en ce qui a trait à sa diffusion. Par contre, le documentaire d'auteur doit composer avec un nombre trop restreint de salles qui en programment ». Simon Beaulieu rejoint son collègue à ce propos : « Il y a un manque flagrant d'espaces de diffusion de qualité capables d'accueillir adéquatement la production documentaire québécoise. Je parle ici de salles de cinéma! Un trop petit nombre de films ont une sortie en salle digne de ce nom, et du nombre, quelques-uns seulement arrivent à y demeurer assez longtemps pour attirer une quantité significative de spectateurs. Tout le système de diffusion serait à revoir; le cinéma documentaire est soumis à un cadre performatif très astreignant qui l'étouffe de part en part. » Un constat que partage la réalisatrice des films **Vues de l'Est** et



Des adieux, Carole Laganière : « Il n'existe pas de structures permettant à nos films de faire lentement leur petit bout de chemin, nous sommes soumis, comme toutes les "industries culturelles", à être rentables rapidement. » Étant donné le grand nombre de documentaires qui se fait aujourd'hui, « la valeur des films a diminué sur les marchés, selon Yanick Létourneau. Il y a donc saturation de produits culturels, ce qui fait qu'il y a moins de demandes. Et c'est une des raisons pour lesquelles il y a moins d'argent. Est-ce que l'on en voit plus s'il y en a plus qui se fait? Oui et non. Les documentaires sortent en salle surtout à Montréal dans quelques salles et ailleurs au Québec... L'idéal pour rejoindre un maximum de gens reste la télévision où l'on peut rejoindre entre 150 000 et 400 000 personnes en une seule diffusion ». Mais pour Carole Laganière, les gens ne doivent pas penser que chaque documentaire aura droit à une diffusion télé. Et déplore qu'il faille se dépêcher pour attraper un documentaire en salle lors de son premier week-end, sinon c'est raté...

Mais ce ne sera pas parce que le Cinéma Excentris n'aura pas essayé! Sur les 186 longs métrages présentés par la mecque du cinéma d'auteur au Québec, il y avait 43 documentaires, dont une vingtaine de québécois. « Je pense que l'on a fait nos preuves dans l'exploitation de documentaires, affirme David Lamarre, nouveau responsable de la programmation, à la suite du départ de Caroline Masse. Qu'il s'agisse de petits films ou de productions plus importantes comme **Le Sel de la terre**. Il est donc normal que les gens nous approchent en premier. » Sa collègue Marie-Christine Picard, à la direction des opérations et de l'exploitation, ajoute : « Quand il y a eu, au début des années 2000, cette nouvelle aide de la SODEC pour le long métrage documentaire destiné aux salles, on a été les premiers à prendre les documentaires. Aucune salle ne le faisait. Tout ce travail au fil des ans nous apporte des gens, des projets... On demeure un lieu incontournable. » Si ces gens sont la plupart du temps des distributeurs (les F3M, mais aussi certaines compagnies de production, comme Rapide-Blanc, qui font un travail plus qu'honorable en distribution), il arrive aussi que des cinéastes producteurs approchent directement Excentris. Mais la présence d'un distributeur est toujours préférable. « C'est lui qui va travailler la mise en marché avec un savoir-faire : il embauche une attachée de presse, fait le travail de la promotion... ce qui n'est pas notre métier », explique Marie-Christine Picard.

Les qualités artistiques, même pour un documentaire, comptent pour le programmeur David Lamarre. De même que la qualité du propos et les émotions ressenties lors du visionnement. « Les trois éléments ne sont pas toujours au même niveau, mais quand un des trois est présent, on prend le film. » Et Marie-Christine Picard d'ajouter qu'ils ont aussi « le désir de suivre les auteurs. On va porter attention au nouveau film d'un réalisateur que l'on a toujours soutenu ».

Excentris défend la diffusion en salle pour des raisons évidentes, mais aussi pour permettre, surtout en documentaire, au public d'échanger avec des artisans du film (Claude Demers était présent à chaque séance **D'où je viens** en décembre dernier) ou des intervenants liés au sujet du documentaire (**The Price We Pay, Le Commerce du sexe**), mais cela n'a pas empêché le cinéma de lancer, début 2014, sa plateforme VOD en partenariat avec l'ONF. Quand Excentris présente un film en exclusivité, il proposera une diffusion simultanée sur le Web. Certains ayants droit refusent l'idée. Si la diffusion à la télévision est trop rapprochée, par exemple. « Il y a aussi des gens qui sont réticents à proposer le film ailleurs que sur grand écran », note David Lamarre. Le succès de cette plateforme (qui compte une centaine de titres, dont une vingtaine de documentaires) ne peut pas encore être mesuré. Parce que c'est récent et parce qu'il s'agit d'une nouvelle façon de « consommer » les films. « Nous sommes le seul cinéma à faire cela au Canada. Il y a une autre salle en Amérique du Nord, IFC à New York », précise David Lamarre. Mais Excentris aurait eu de beaux succès, apparemment (Hélène Blanchet, directrice générale d'Excentris, a déclaré aux Rendez-vous Pro en février dernier qu'elle donnerait ses chiffres le jour où Netflix le ferait...), avec des titres comme **De prisons en prisons** ou **Ceux comme la terre**. « On n'a pas de preuve que cela nous aurait fait perdre des gens en salle », affirme David Lamarre. C'est le même prix qu'un billet de cinéma, quand le film est en simultané, donc Excentris n'est pas perdant... sauf, si les gens sont quatre dans leur salon. « Mais ça ne veut pas dire que la personne qui regarde le film sur VOD se serait déplacée pour le voir au cinéma... On ne perd pas de gens en salle, mais on en gagne en ligne. »

D'autres cinémas présentent du documentaire québécois à raison de quelques titres par année, mais ils se comptent sur les doigts d'une seule main : le Beaubien (évoqué ci-dessus) et le Cinéma du Parc à Montréal, Le Clap à Québec, La Maison du cinéma à Sherbrooke... Puis, il y a les réseaux de diffuseurs culturels, spécialisés ou non en cinéma : Paraloeil à Rimouski, certaines maisons de la culture ou bibliothèques publiques. Finalement, il y a les ciné-clubs, affiliés ou non à l'Association des cinémas parallèles du Québec (éditeur de *Ciné-Bulles*). Une cinquantaine de ses membres, réunis sous la bannière Réseau Plus, présentent chacun quelques documentaires annuellement. Deux adhérents du réseau, Cinédit de Rivière-du-Loup et Ciné Blabla de Saint-Jean-de-Matha, en font une spécialité.

« Pallier le grave problème de diffusion de ces œuvres dans les salles au Québec. » Voilà ce qui motive les gens du Ciné-Blabla. Lisan Hubert, qui a fondé l'activité en 2010 alors qu'elle dirigeait le CRAPO (Centre régional d'animation du patrimoine oral), est d'avis que « nous avons une excellente tradition de réalisation de documentaires au Québec, un style



LE MEILLEUR CINÉMA DU QUÉBEC

Nous avons demandé aux cinéastes qui ont collaboré à ce portrait de commenter l'état actuel de « l'offre documentaire québécoise ». Et le dernier mot appartiendra à Colette Loumède, passionaria du documentaire.

« L'offre est diversifiée et "en santé", commence Bruno Boulianne. Avec la démocratisation des moyens de production, avec l'amélioration des différents programmes de formation, de nouvelles voix émergent et les plus établis continuent de s'exprimer, en parlant de tout, en traitant de tous les sujets, de toutes les histoires qui peuvent être tirées du réel. Il n'y a pas beaucoup de tabous dans notre documentaire. Notre cinématographie des dernières années est à la fois tournée vers nous, vers nos collectivités, notre identité, mais aussi vers les autres, vers l'étranger, ce qui passe à l'international. » Sur cela, Catherine Hébert émet un bémol : « Il y a une tendance qui veut que nous devrions faire des films "qui touchent les Canadiens dans leur quotidien". Pour ceux qui tiennent ce discours, exit les documentaires tournés à l'étranger. On se replie sur soi, et cela me désole profondément. »

Pour Simon Beaulieu, « la production documentaire québécoise est arrivée à une sorte d'équilibre assez fabuleux. Depuis au moins deux ans, il y a une grande variété de styles et d'approches dans ce qui est présenté. Il ne serait pas présomptueux de parler d'une certaine maturité du documentaire québécois ». Il arrive à Claude Demers, qui se définit comme cinéaste avant d'être documentariste, de penser « que le Québec produit parfois de meilleurs documentaires que de fictions. Le cinéma documentaire est un terrain très fertile. Mais je trouve dommage que les documentaires soient souvent réalisés et jugés essentiellement sur la base de leur sujet, ce qui a pour conséquence que certains sont un peu plus faibles sur le plan cinématographique ».

Simon Beaulieu partage cette lecture : « Il me semble important de formuler une inquiétude quant à l'influence grandissante qu'exerce l'esthétique télévisuelle sur les documentaires. Il est primordial de maintenir cet équilibre où le cinéma documentaire plus conventionnel peut s'épanouir, mais aussi, et surtout, où le cinéma documentaire d'expérimentation peut continuer de se développer. Il est indispensable que les cinéastes repoussent les limites du langage cinématographique. » Un avis qui n'est cependant pas partagé par Bruno Boulianne : « Malgré l'importance de la télé dans les structures

de financement, certains n'hésitent pas à explorer au niveau formel, à développer une réelle signature d'auteur, à prendre des risques, et parfois même flirter avec les conventions de la fiction au niveau du dispositif de tournage, entre autres. Je remarque un souci pour "l'épure" et la simplicité, mais aussi pour le récit, pour la trame narrative, pour l'évolution des "personnages" dans plusieurs films. Comme si certains cinéastes documentaires, davantage ceux de la jeune génération, assumaient l'influence de la fiction sur leur parcours et se posaient de plus en plus les mêmes questions que les cinéastes de fiction lorsqu'ils tournent et montent leur film. Cela générant parfois quelques discussions d'ordre éthique, d'ailleurs... Mais ça, c'est une autre question. »

Catherine Hébert, pour sa part, revient sur les effets des structures de financement en place : « Sauf quelques belles et rares exceptions — le plus souvent des coproductions —, le documentaire d'auteur est condamné à se faire avec de très petits budgets ou alors avec nombre de compromis qui le dénaturent parfois. Difficile de produire des documentaires d'envergure dans ce contexte. L'offre s'en trouve évidemment affectée », déplore-t-elle.

« Il y a 10 ans, je voyais très peu de documentaires du Québec dans les festivals internationaux où j'avais la chance d'aller, raconte Colette Loumède. Maintenant, je constate que l'on est partout et que c'est nos films qui gagnent ! Le documentaire est dans une position 1 000 fois plus forte qu'il y a 10 ans. On était beaucoup plus soumis à la télé, c'est le grand paradoxe. Nos films n'étaient nulle part ailleurs. On fait des longs métrages absolument incroyables. Jean-François Caissy à Berlin, Claude Demers à Rotterdam, Sophie Deraspe à Sundance, avec des budgets de 500 000 \$, 600 000 \$, 700 000 \$, en français... On est partout ! Je n'en reviens pas. Nos films sont reconnus et gagnent des prix. Je ne voyais pas cela il y a 10 ans. Une relève incroyable. Je me suis prêtée au jeu des face-à-face aux RIDM... La relève, beaucoup des filles, qui s'assoit devant moi articule une pensée, le film souhaité, comment il sera fait et pourquoi ce film doit exister. Je n'en reviens pas, je voudrais faire tous les projets, mais je n'en ai pas les moyens, alors je fais des choix déchirants. Je suis donc extrêmement optimiste. » (Éric Perron) 

que nous envient plusieurs pays, avec une facture personnelle de qualité. On doit les voir au Québec!», clame la jeune retraitée qui continue de s'occuper du petit comité du ciné-club. «Combien de fois n'a-t-on entendu l'un de nos fidèles dire: "Si je rate la projection de ce documentaire au CRAPO, c'est foutu, car j'ignore où et quand je pourrai voir ce film".» À partir des listes de films fournis par le Réseau Plus, la programmation est établie en collégialité selon plusieurs règles: pertinence du sujet, attentes du public de la région, notoriété du film, possibilité d'avoir un artisan lors de la projection, etc. À l'instar de plusieurs ciné-clubs de l'ACPQ, Ciné Blabla se fait un point d'honneur d'accueillir des artisans du film lors de ses projections. Que les thématiques des films soient sociales, environnementales, artistiques, politiques ou autres, les questions sont nombreuses et les échanges nourris... «Notre activité culturelle du CRAPO est axée sur le patrimoine vivant et nous tentons notamment de faire contrepoids à l'envahissement constant et soutenu de la culture états-unienne, particulièrement dans le domaine du cinéma», conclut Lisan Hubert.

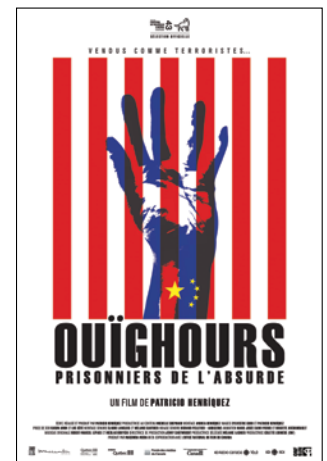
Le Ciné-club de Prévost, autre membre de l'ACPQ, fondé en 1994 par Nicole Deschamps qui a travaillé au secteur documentaire du Studio français de l'ONF, organise annuellement 13 soirées où est présenté un documentaire québécois, suivi habituellement d'une discussion avec un artisan du film. La programmation est établie par un petit comité, dirigé par Claudine Desjardins, qui fréquente festivals (RIDM, RVCQ) et événements (DOC Québec) pour être à l'affût des films à venir. Depuis le temps et avec le nombre d'invités qui y sont venus, plusieurs cinéastes informent directement le ciné-club de leurs nouvelles réalisations. Le comité essaie le plus possible de choisir des films dont les thématiques sont liées à l'actualité. **Le Plancher des vaches** ouvrira la saison en septembre prochain pour marquer la rentrée scolaire; et pour souligner la Journée des droits de l'homme, en décembre, **Ouïghours, prisonniers de l'absurde** sera présenté. «Nous devons trouver un équilibre entre documentaire "grand public" et documentaire d'auteur, explique Claudine Desjardins. Nous ne pourrions pas programmer uniquement du documentaire pointu. Nous perdriions une part essentielle de notre clientèle. Cela dit, nous tenons à présenter des œuvres un peu plus ardues, parce que nous avons un public qui aime être destabilisé et que le goût pour ce type de cinéma se développe.» Le ciné-club pense aussi à la relève. Durant l'été, un camp de jours réunira des jeunes de 12 à 16 ans qui formeront de petites équipes pour tourner un documentaire. Le résultat sera présenté lors des Journées de la culture.

Quand vient le temps de mesurer l'intérêt des gens pour le documentaire québécois, Simon Beaulieu précise que «plusieurs films des dernières années ont réussi à attirer un public considérable pour du cinéma documentaire. Il faut aussi

mentionner l'important succès qu'obtient le cinéma documentaire québécois dans les festivals internationaux. Il me semble qu'une présence d'une telle importance est une situation inédite». Si Claude Demers, pour sa part, constate que «le public déserte les salles, pour tous les types de films, il y a dans les festivals canadiens et à l'étranger un réel engouement pour le cinéma documentaire». Sentiment partagé par Carole Laganière: «Les documentaires québécois font le plein de visionnements et de prix dans les festivals étrangers. J'arrive tout juste de Hot Docs et il y a un réel engouement des Torontois pour nos films, les salles, souvent très grandes, sont toujours pleines. C'est étonnant et un peu triste de penser que les Québécois sont moins nombreux à voir nos films en salle que les gens d'ailleurs.» Catherine Hébert croit aussi que l'intérêt pour le documentaire est plus grand qu'auparavant: «L'achalandage toujours croissant aux RIDM en fait foi. Les salles sont souvent pleines à craquer, comme si les gens venaient étancher leur soif de documentaire. C'est devenu un cliché de dire que l'on vit dans un monde de plus en plus complexe. Je crois que le public veut prendre une distance avec les nouvelles quotidiennes pour poser un regard oblique sur le monde et les événements qui le transforment. C'est ce que j'ai entendu abondamment dans les festivals ici et à l'étranger. De quoi se réjouir, certainement.» Une observation que ne contredira pas Bruno Boulianne, qui entend presque toujours le même type de commentaires lorsqu'il accompagne ses films: «Merci de nous avoir raconté cette histoire! Comment se fait-il que l'on ne connaissait pas cette histoire? On en veut encore des films de ce type! Ça nous touche, ça nous interpelle.»

Au fil des entretiens et des échanges avec tous ceux qui ont accepté de répondre à nos questions pour dresser ce portrait (assurément incomplet), des souhaits ont surgis. On pourrait donc donner pour titre à cette dernière partie «Ce qui devrait changer en terme de financement et de diffusion du documentaire québécois».

Pour Carole Laganière, «il devrait y avoir, à la SODEC et à Téléfilm, des programmes pour le documentaire à petit budget, pour le secteur indépendant, comme c'est le cas en



fiction. Autre problème : les structures actuelles sont lourdes et il s'écoule souvent un an, minimum, entre le développement et la production. Or, certains sujets ne peuvent attendre. Je rêve d'un programme dédié aux films qui, compte tenu des personnages ou du sujet, doivent se faire maintenant ! On fera le message. Mais peut-être que la récente décision du CALQ de permettre le dépôt d'un projet à n'importe quel moment (élimination donc des dates de dépôt bisannuelles) réjouira un peu la cinéaste. « C'était une demande du milieu,

« pour le moment, on voudrait forcer la réflexion, en sachant que pendant un temps, les producteurs pourraient être pénalisés : une aide de la SODEC, mais pas de crédit d'impôt ». Pour sa part, Catherine Hébert aimerait que le Fonds des médias du Canada soit admissible aux « documentaires qui auraient dans leur structure financière une licence d'un distributeur numérique ». Pas seulement d'un télédiffuseur. Pour la cinéaste, ceux-ci « sont frileux, pas du tout à l'avant-garde... une bonne partie du public s'est tournée vers d'autres diffuseurs, plus audacieux, au contenu plus diversifié. Les sites de vidéo à la demande permettent au documentaire de connaître une vie digne de ce nom ».

« Il faut aller chercher de nouvelles sources de financement. Pour tous les domaines culturels. Les détenteurs de pipeline d'Internet font beaucoup de profits, mais n'investissent pas en culture. Il faudrait qu'il y ait un mécanisme qui les oblige à payer des redevances de 2 % à 5 %. On est déjà ultra privilégié d'avoir des fonds publics en culture, mais les gouvernements devraient contraindre les fournisseurs d'Internet à y participer. Sans cela, on s'en va dans le mur! », conclut Yanick Létourneau.

dans toutes les disciplines : avoir plus de souplesse pour le dépôt, explique Stéphan La Roche du CALQ. On le fait pour ça, pour aider les artistes. Il se peut aussi que cette nouvelle façon de faire permette des économies : pas de *boom* de traitement de demandes, donc pas d'heures supplémentaires pour nos employés, des jurys moins longs, donc des économies sur les nuitées, etc. » Une décision appréciée par Catherine Hébert qui trouve « essentiel que les modes de financement du documentaire tiennent compte du fait que certains projets de film meurent faute d'avoir du financement dans des délais raisonnables ». Le cinéaste de **Carnets d'un grand détour** aimerait aussi que la SODEC, « qui ne verse l'entièreté du montant qu'elle investit dans un film que si la structure financière a été complétée, accepte de donner une petite partie du montant alloué au film afin que le cinéaste puisse tourner un démo, essentiel à la suite du financement, puisque les autres investisseurs, à peu près sans exception, le demandent ».

L'institution québécoise réfléchit aussi à des changements. « Jusqu'à présent, les documentaires doivent avoir un distributeur ou un télédiffuseur pour déclencher le crédit d'impôt, on voudrait que les choses soient modifiées, commence Catherine Loumède de la SODEC. On souhaiterait que nos aides au documentaire soient plus souples. Qu'un producteur puisse nous donner un engagement de diffusion, sur le Web à la rigueur, parce qu'on veut s'assurer que le documentaire soit vu. *That's it!* Il faut que l'on arrête de négliger cet aspect-là. Les auditorios, c'est majeur. » Même si cela n'est pas autorisé

Pour sa part, DOC Québec a déposé, en octobre 2014, un mémoire à la Commission d'examen sur la fiscalité québécoise à propos d'améliorations souhaitées au crédit d'impôt provincial à la suite des coupes effectuées par le gouvernement quelques mois auparavant. Voici certaines demandes : que le CIP pour les films d'auteur, au budget moindre, soit plus élevé ; qu'il puisse être déclenché par des diffuseurs Web (l'organisation a donc déjà l'oreille de la SODEC) ; qu'il soit applicable pour la phase de développement des documentaires, etc.

Finalement, tout le monde ou presque (SODEC comprise) s'entend pour dire que la diffusion sur le Web de plusieurs « produits » culturels, dont les documentaires, profite aux fournisseurs d'Internet et que ceux-ci, à l'instar des câblodistributeurs à une autre époque, devrait contribuer à un fonds dédié à la culture. « Les gens qui font de l'argent en ce moment, ce sont les fournisseurs d'accès Internet. Ils disent qu'ils fournissent seulement le tuyau, mais s'il n'y a rien dans le tuyau, personne ne va l'utiliser, ton service », souligne Isabelle Couture. « Il faut aller chercher de nouvelles sources de financement. Pour tous les domaines culturels. Les détenteurs de pipeline d'Internet font beaucoup de profits, mais n'investissent pas en culture. Il faudrait qu'il y ait un mécanisme qui les oblige à payer des redevances de 2 % à 5 %. On est déjà ultra privilégié d'avoir des fonds publics en culture, mais les gouvernements devraient contraindre les fournisseurs d'Internet à y participer. Sans cela, on s'en va dans le mur! », conclut Yanick Létourneau. ■



Photo: Joss Barratt

Analyse **Jimmy's Hall** de Ken Loach

Reste l'espoir

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

L'œuvre de Ken Loach est d'une lucidité désarmante. Variée, elle emprunte au drame social, à la comédie et au film historique, mais n'en demeure pas moins orientée vers les membres les plus faibles et les plus vulnérables de la société. Le cinéaste incarne avec une pertinence toujours actuelle, depuis plusieurs décennies déjà, un cinéma politisé, engagé, qui ose critiquer les structures de pouvoir et le capitalisme sauvage. Ce militantisme, et son goût pour le réalisme parfois cru, lui a valu quelques problèmes avec la censure : **Sweet Sixteen** (2002), par exemple, a été interdit aux moins de 18 ans à sa sortie en Grande-Bretagne, pour usage de langage vulgaire. Le style de Loach se retrouve justement dans son refus catégorique des faux-semblants (et de l'hypocrisie du cinéma bourgeois), préférant présenter les environnements les plus difficiles — dans **Sweet Sixteen**, un jeune homme habitant une petite ville d'Écosse est pris entre un beau-père *dealer* de drogue et une mère toxicomane — de la manière la plus honnête possible.

Dans le cinéma contemporain, seuls les frères Dardenne savent montrer ces classes ouvrières et populaires avec un engagement à ce point senti, dépourvu de tout sentimentalisme; Loach est un de ces rares cinéastes qui bouleversent notre vision du monde.

Ce que Loach remet en cause à chaque film, ce sont les situations économiques et sociales avec lesquelles composent les personnages, qui doivent répondre à des impératifs sur lesquels ils n'ont que très peu de pouvoir. Dans **It's a Free World...**, sorti en 2008, il raconte le sort d'une jeune mère cherchant tant bien que mal à joindre les deux bouts. Après s'être faite licenciée injustement, elle décide d'ouvrir une agence de travail qui permet d'améliorer les conditions de vie d'immigrants illégaux au chômage. Mais rapidement, elle est prise dans un engrenage à mille lieues de ses idéaux (l'exploitation des plus pauvres devient dès lors une façon aisée de faire de l'argent) auquel elle



Photo : Joss Barratt

ne peut résister. Les questions morales soulevées par ce film sont inévitablement liées à la situation économique de l'héroïne, puisqu'elle est à la base de ses choix, lesquels sont mus par une volonté profonde de s'affranchir d'une existence misérable. Loach questionne ainsi le sens à donner aux actions de ses protagonistes, en tenant compte de leurs limites; même lorsqu'il dirige sa caméra vers des sujets moins spécifiques (par exemple, dans **The Wind That Shakes the Barley**, Palme d'or en 2006, sur la guerre d'indépendance d'Irlande), il continue de s'intéresser aux décisions individuelles et aux relations interpersonnelles qui se développent entre les personnages.

Son plus récent film, **Jimmy's Hall**, prolonge ce que racontait déjà **The Wind That Shakes the Barley**, dans lequel deux frères sont liés de près aux combats sanglants entre l'IRA (Armée républicaine irlandaise) et les forces de l'ordre britannique, ayant conduit, en 1921, à la création d'un État libre d'Irlande. Historiquement, **Jimmy's Hall** se déroule une décennie après la guerre civile qui a déchiré, pendant les années suivant le traité anglo-irlandais de 1921, partisans et opposants de cet accord, dont Loach a perçu avec acuité les bouleversements et les déchirements successifs sur le plan social (condensés au sein d'une même famille, divisée jusque dans la mort). Le thème de la lutte, qui se cristallise dans son film de 2006, sous-tend ainsi une critique acerbe et parfois violente de toutes les formes d'impérialisme (et, par le fait même, d'injustice): si **The Wind That Shakes the Barley** expose les conséquences terribles de la mainmise britannique sur les territoires qu'elle veut par tous les moyens contrôler, **Jimmy's Hall** dévoile les dérives tout aussi néfastes de l'État irlandais, soutenu par l'Église catholique, aux soulèvements populaires d'une classe sociale sans pouvoir, rêvant de liberté, dans l'Irlande paysanne des années 1930. Dans les deux cas, Loach pointe les inégalités qui briment les droits des plus démunis, leur (re)donnant une voix qu'ils cherchaient tant bien que mal à obtenir.

Le héros (et le mot est ici à propos) de **Jimmy's Hall**, Jimmy Gralton, est un activiste fraîchement rentré des États-Unis pour s'occuper de sa mère et de la ferme familiale. Ayant été forcé de quitter son pays 10 ans plus tôt par ses ennemis

politiques, il souhaite désormais vivre en paix. Mais la nouvelle génération, qui doit composer avec la pauvreté et le chômage, l'implore de rouvrir son légendaire *dancing*, dans lequel les soirées dansantes côtoyaient les cours d'art et de littérature. La renaissance de ce lieu attire les foudres des autorités locales et surtout de l'ordre ecclésiastique, représenté par un curé austère et autoritaire.

Bien que le combat semble ici incarné par une cause relativement mineure (un centre culturel comme lieu de divergence), Loach parvient, tout en captant l'essence de ce récit à hauteur d'homme, à lui insuffler une portée plus vaste: c'est là où se joue le duel entre les valeurs conservatrices (par lesquelles sont préservés les acquis des riches propriétaires terriens et la domination de l'Église) et les idées modernes et libérales que prônent Jimmy et sa bande. Ce que suggère habilement Loach par cette confrontation, c'est la peur des classes dirigeantes de perdre leur pouvoir sur les castes prétendument inférieures; le *dancing* métaphorise alors la contestation radicale de ce pouvoir, alliant plaisir et éducation sans contrôle religieux. Le film, partisan convaincu des révoltes qui grondent, dévoile les excès des mécanismes de pouvoir qui briment à la fois la liberté individuelle et la solidarité.

Pour le cinéaste, cette attention portée à ces groupes révoltés, qui condamnent l'aveuglement et l'obstination des forces de l'ordre, serait une nécessité, une responsabilité à laquelle il ne faut jamais renoncer. Lors d'une *master class* donnée au Forum des images de Paris en juin 2014, il affirmait à juste titre: «L'Irlande est une ancienne colonie, en quelque sorte. Et je dirais que c'est véritablement la classe dirigeante britannique qui a essayé d'opprimer le peuple irlandais, de le diviser en deux. C'est un exemple typique d'impérialisme, un exemple du caractère impitoyable de cette classe dirigeante. Il faut donc rester vigilant, parce que cette façon de faire continue aujourd'hui. Il devient nécessaire de dire cette histoire de l'Irlande et on a toujours besoin de l'entendre.» Jimmy Gralton personnifie de façon exemplaire cette résistance: dans une scène extrêmement forte, il prend la parole devant un large groupe venu raccompagner une famille, chassée de chez elle par le propriétaire, dans

sa maison, afin de faire se rejoindre la dignité de chacun et le projet collectif qui les unit. Mais Loach ne fait pas de ce personnage un héros plus grand que nature : il ne cesse de le faire douter devant les conséquences de ses décisions sur le groupe qui le soutient, lui donnant une complexité grâce à laquelle se lit un désir de changement contrebalancé par la condition précaire qui le rend vulnérable.

Le discours défendu par Loach rejoint cette célébration de la fraternité, de la communauté; et parmi les plus beaux moments de **Jimmy's Hall** se trouvent des séquences de groupe, où les corps dansent, les visages sourient, avec cette multiplicité de générations qui s'épaulent et se comprennent malgré tout. Le cinéaste filme ces images collectives avec des couleurs chaudes, qui incarnent cette petite victoire morale (éphémère, certes) dans le dynamisme des mouvements et la proximité de la caméra, non pas seulement témoin, mais participante, solidaire de ce grand bal où des éclopés viennent chercher un exutoire. Par un montage alterné puissamment symbolique, il oppose à ces moments de danse et de réjouissance la prise de parole du Père Sheridan le dimanche suivant à l'église, fixe et froide, culpabilisant les visiteurs du *dancing* en les nommant à voix haute. Cette dichotomie de ton et d'image laisse entrevoir l'ampleur de l'incompréhension de ce représentant du pouvoir aux revendications de paysans n'ayant aucun moyen de se défendre, sinon en exerçant un pouvoir de rébellion. Et c'est ce bouillonnement-là qui donne à **Jimmy's Hall**, malgré sa forme classique, toute son énergie et sa verve politique, contenue dans cet appel au courage que défend le personnage de Jimmy Gralton : le courage de croire en sa liberté.

À un niveau plus personnel, le film de Loach, par sa grande lucidité, est également un émouvant récit de perte et de regret. La relation impossible entre le héros et Oonagh, la femme qu'il a toujours aimée (et qui a fondé une famille pendant son absence), est le point culminant de l'évolution du contexte social et économique qui la supplante, venant réduire à néant les rêves caressés par la classe paysanne. L'exil de Jimmy aux États-Unis, qui précède le début du récit, est l'élément déclencheur d'un éloignement de son propre destin, dans un temps qui ne lui appartient plus. Deux scènes-clés résument de manière bouleversante ce qui n'a pu injustement exister : d'abord, en se rejoignant au *dancing*, seuls, pour danser, et en se disant adieu avant le second exil, définitif celui-là, de Jimmy, ils font l'épreuve de leur soumission à une réalité à laquelle, malgré des tentatives de l'embellir, ils n'ont pas droit et qui leur est cruellement niée. **Jimmy's Hall** est en ce sens une tragédie à échelle humaine, dominée par une tonalité mélancolique, habitée par ce passage d'un temps fragile, où chaque moment de plaisir (comme cette scène de danse où ils se retrouvent enfin seuls tous les deux) est à contempler, brièvement, comme le dernier, dans une société où la paix sociale n'est qu'une illusion fabriquée par le pouvoir en place.

Autre personnage essentiel au mouvement de solidarité qui s'opère au sein du récit, Marie est l'incarnation de la nouvelle génération; fille de l'ennemi juré de Jimmy Gralton, elle se rebelle contre les valeurs familiales (très proches du fascisme) en participant à la reconstruction du *dancing*. Loach en fait l'image exemplaire d'un espoir, d'une brèche qui pourrait annoncer des jours meilleurs pour cette communauté. Cette image se réalise pleinement dans la séquence finale, traversée par un flux prodigieux d'émotions, qui voit s'éloigner le héros, escorté hors du pays par les forces de l'ordre, mais accompagné par Marie et ses amis, qui le suivent à vélo, criant leur volonté de poursuivre la lutte. Si les personnages de Jimmy et d'Oonagh, tout en ne renonçant jamais à leurs idéaux, ont dû sacrifier ce qu'ils pouvaient espérer d'avenir commun, cette jeunesse, elle, y croit encore; Marie promet à Jimmy qu'ils continueront de danser, d'espérer donc, et c'est ce qui émeut dans cette magnifique conclusion de **Jimmy's Hall** : en réponse au regret du temps perdu, ou même jamais vécu, il y a cette vision d'une jeunesse encore pleine de fougue et d'idéal, refusant les règles imposées par l'État. Et surtout fidèle au combat collectif et à tous ceux l'ayant défendu avant elle.

Lors de sa *master class*, Ken Loach soulignait : « **Jimmy's Hall** est un film assez élégiaque, ce n'est pas un cri de protestation. Je reviendrai peut-être dans le futur à un cinéma plus contemporain et dangereux. » Il est vrai qu'en apparence, ce drame historique a un sujet moins contestataire que certains de ses drames sociaux antérieurs. Mais en filigrane s'entend malgré tout un cri, qui transperce le calme de la campagne irlandaise filmée en de grands tableaux : cri de courage du héros (qui rappelle celui de **Land and Freedom**, sorti en 1995, sur la guerre d'Espagne de 1936), symbole d'un engagement absolu pour la cause des démunis, et aussi cri d'espoir venant de cette jeunesse animée d'un désir de changement sur laquelle Ken Loach ferme son film par un arrêt sur image d'une beauté sidérante, qui se transforme en une photographie en noir et blanc. Figée dans ce temps incertain, devant une Église puissante et intraitable, cette nouvelle génération brandit quand même le drapeau de la protestation. Et **Jimmy's Hall**, sous ses airs de film tranquille et mélancolique, est un appel à la fois émouvant et farouche à la solidarité et à la dénonciation des abus de pouvoir. (Sortie prévue : 17 juillet 2015) 



Grande-Bretagne / 2014 / 110 min

RÉAL. Ken Loach **SCÉN.** Paul Laverty **IMAGE** Robbie Ryan **SON** Kevin Brazier, Ben Brazier et Ray Beckett **MUS.** George Fenton **MONT.** Jonathan Morris **PROD.** Rebecca O'Brien **INT.** Barry Ward, Francis Magee, Aileen Henry, Simone Kirby, Jim Norton, Aisling Franciosi **DIST.** Métropole Films



Une relation funèbre

LUC LAPORTE-RAINVILLE

« L'amitié est une âme en deux corps. » C'est du moins ce qu'affirme Aristote dans *Éthique à Nicomaque*. Si cela est vrai, peut-on dire qu'une amitié délétère est le reflet d'une âme autodestructrice ? Question légitime qui émerge d'emblée au visionnement de **Respire**, deuxième long métrage de Mélanie Laurent (**Les Adoptés**, 2011). Surtout connue pour son travail de comédienne (**Enemy** de Denis Villeneuve, 2013), l'artiste signe ici un film poignant où une relation fusionnelle est condamnée à la pire des dévastations. Les deux parties en cause dans cette tragédie contemporaine : Charène — *alias* Charlie — et Sarah, deux lycéennes au seuil de la majorité. La première, discrète et jolie, subit les sanglots quotidiens de sa mère qui vit une douloureuse séparation ; la seconde, fraîchement débarquée dans la ville de Charlie, est une fille désinvolte, dont la maman

diplomate séjourne en Afrique. Dans les deux cas, une attirance irrésistible les unit, tels les pôles contraires d'un modeste aimant. Mais il y a un os ! Pendant un congé au bord de la mer, Sarah devient distante ; la belle amitié se transforme en cauchemar, court-circuitant le lien tissé par les deux protagonistes. Un changement de ton abrupt, voire inquiétant, qui ira croissant au retour de ce séjour estival.

Cette étrangeté est fort bien rendue par la cinéaste qui, sans abuser d'effets stylistiques primaires, distille un climat fantasmagique au fur et à mesure que le récit se déploie. Au départ, le spectateur n'y voit que du feu. La mise en scène de Laurent s'unit à une véracité purement documentaire, tandis que la caméra, tremblotante, s'efforce de pénétrer le cœur d'un réel particulier : celui vécu par

nombre d'adolescents. Attentive aux êtres, la réalisatrice s'amourache du hors-foyer, fait de cette absence de profondeur de champ une alliée pour mettre en exergue les individus, reléguant ainsi l'environnement aux oubliettes.

Certains y percevront sans doute un tic d'auteur, mais ce serait là poser un jugement trop hâtif. Cet usage quasi systématique du flou, en plus d'être au service des personnages, prépare subtilement cette fameuse plongée dans l'onirisme. Ainsi, lors des vacances au bord de la mer, le chef opérateur Arnaud Potier profite de la lumière solaire, transforme le lieu de tournage en un Éden spécialement confectionné pour les bons soins de Sarah et Charlie. Le hors-foyer, combiné à une légère surexposition, fait de chaque plan extérieur un hommage au *sfumato* — par exemple dans cette scène



où les deux adolescentes nues, mais enroulées dans des serviettes, prennent place sur l'éblouissante plage. Ce segment arraché au réel agit *de facto* comme point de bascule, puisqu'un ami de Charlie surgit et que cette dernière lui présente Sarah comme une simple copine du lycée — ce qui offense la principale intéressée. Dès lors, le spectateur en perd son latin; ses certitudes sont démolies par un changement de ton imprévisible. De leur paradis haut perché, les jeunes femmes chutent dans un gouffre où le mal exhale sans répit. C'est ni plus ni moins l'autodestruction de l'âme qui habite ces deux adolescentes, dont l'allégresse de la relation n'est plus qu'un vague souvenir voué à l'effacement. La promesse de trouble que le hors-foyer accentue visuellement, afin d'épouser l'effacement d'une Charlie désorientée. Il suffit de voir ce magnifique plan où la jeune fille, dans l'habitacle d'une voiture, n'est aperçue que par son reflet dans le rétroviseur, alors que l'ensemble de l'image s'évanouit dans des formes vaporeuses et incertaines. Ici, nul lyrisme: seulement la volonté de mettre en scène cette confusion qui ronge la lycéenne quant au comportement changeant (voire cyclothymique) de sa camarade de classe.

Il serait toutefois injuste de réduire la réussite du film à son seul aspect formel.

Si l'on demeure captivé de bout en bout, si notre appétence à en connaître davantage sur le récit ne s'émousse jamais, c'est bien parce Laurent a su trouver les comédiennes appropriées. *Primo*, il y a Joséphine Japy qui, dans le rôle de Charlie, offre un jeu exemplaire de retenue, sans pour autant sombrer dans un monolithisme crasse; *secundo*, il y a Lou de Laâge, dont l'interprétation de Sarah évite habilement tout débordement, malgré les frasques commises par le personnage outrancier qu'elle incarne. Cette dichotomie, grossière en apparence, permet à la cinéaste de créer une dynamique d'attraction/répulsion fort séante, dans la mesure où elle participe à forger le climat déconcertant de l'ensemble. Plus encore, cette relation tendue bénéficie d'un travail physique éblouissant des deux comédiennes, qui rend possible la concrétisation de scènes stupéfiantes. La plus emblématique du lot est celle où Charlie et Sarah discutent de leur amitié réduite en lambeaux. La première, piégée dans les griffes du chagrin, écoute silencieusement la seconde qui, dans un ultime élan de roserie, accuse Charlie d'avoir gâché leur amitié (le contraire serait davantage véridique). Cet instant unique permet aux interprètes d'atteindre une étonnante véracité: Japy, dans le rôle de Charlie, le corps figé, les muscles contractés appelant à l'explosion; de Laâge, dans celui de

Sarah, le corps détendu, crachant son fiel avec une rare nonchalance. Il en résulte un moment de cinéma précieux, comme ces bijoux moirés attisant la convoitise. Deux actrices en début de parcours artistique, mais déjà à leur zénith. Incroyable!

Et dire que toutes ces qualités ne sauraient rendre justice à ce film d'exception. À la fois lyrique et cruelle, l'œuvre de Laurent fait le constat impitoyable d'une amitié en déliquescence, en plus d'être une plongée stupéfiante dans les miasmes de l'âge ingrat. Qu'une jeune cinéaste ait réussi à donner autant de mordant à une histoire aussi simple, voilà qui n'est pas rien. Du grand art, il va sans dire. 



France / 2014 / 91 min

RÉAL. Mélanie Laurent **SCÉN.** Julien Lambroschini et Mélanie Laurent **IMAGE** Arnaud Potier **SON** Cyril Moisson **MUS.** Marc Chouarain **MONT.** Guerric Catala **PROD.** Bruno Levy **INT.** Joséphine Japy, Lou de Laâge, Isabelle Carré **DIST.** Axia Films

Rendre visible l'invisible

CHRISTIAN NADEAU

« J'ai mis 30 ans pour comprendre que mon travail de metteur en scène était de rendre visible ce qui était invisible. » C'est ce que confiait Wim Wenders à Laure Adler sur les ondes de France Culture en avril dernier. Cela résume non seulement tout le travail du cinéaste, mais surtout le sens du **Sel de la terre**, film splendide consacré au photographe Sebastiao Salgado. Au-delà des considérations esthétiques, « rendre visible l'invisible » sonne comme une devise qui exprimerait la vocation morale et politique du cinéma et de la photographie.

Le Sel de la terre, qui présente le parcours de l'artiste depuis le début de sa carrière, n'a pas la grâce et la finesse d'autres œuvres hommages de Wenders, comme celui rendu il y a quelques années à la chorégraphe Pina Bausch. La danse est la compagne naturelle du cinéma : tous deux vivent par le mouvement. Il fallait pour la photographie une autre stratégie, une autre grammaire cinématographique pour rendre compte des images en noir et blanc de Salgado, dans lesquelles on peut lire le plus souvent toute la misère du monde. Aidé par le fils du photographe, Juliano Ribeiro Salgado, Wenders réalise un film à mi-chemin entre le documentaire et le simple diaporama d'images.

Une photo étonne tout particulièrement : celle des mineurs au Brésil, une foule d'êtres humains entassés escaladant tant bien que mal une pente qui semble infinie avec, sur le dos, de lourds sacs de terre. Par cette photographie, Wenders rencontre pour la première fois le travail

de Sebastiao Salgado, pour ensuite devenir son ami, voyager avec lui et enfin lui consacrer ce film. Ce qui frappe est la force paradoxale des images de Salgado dont la beauté contraste avec la violence extraordinaire des sujets, comme ces photographies de famines en Éthiopie et de sécheresses au Mali, ou encore celles à la limite de l'insoutenable du génocide au Rwanda.

La puissance du film est dans la mise en scène de ces photos : il reconstitue un cahier d'images qui déroulent pendant presque deux heures, entrecoupées de quelques entretiens avec le photographe, son fils ou sa compagne et collaboratrice Lélia Wanick Salgado. On y voit un très grand nombre d'œuvres de l'Amérique du Sud à la Yougoslavie jusqu'au Congo. Également le retour de l'artiste dans son pays natal à la fin de la dictature, où la pauvreté extrême des gens les réduit à louer des cercueils pour enterrer les morts. Wenders ne néglige pas les œuvres plus récentes du photographe, dont le projet Genesis, qui a été vivement critiqué comme un tournant « National Geographic » de l'artiste, en raison de l'association entre nature et humanisme, où l'écologie accompagne une idéalisation d'un âge d'or de l'humanité (les tribus en Amazonie). Ce dernier aspect de l'œuvre renforce malgré tout, plutôt qu'il ne corrige, un certain malaise au sujet du projet artistique de Salgado. Dans le sillage des critiques de l'essayiste américaine Susan Sontag (*Devant la douleur des autres* chez Christian Bourgois Éditeur), l'œuvre de Salgado a donné lieu à une vaste réflexion sur les normes

morales qui doivent régir le rapport de la beauté à la misère humaine. Ne risquons-nous pas, à vouloir donner une trop belle image, de faire oublier le sujet de celle-ci ? Ces nuances de gris, cette lumière blanche, parfois métallique, et le grain même des photographies de Salgado reconduisent au statut d'une œuvre d'art. Mais peut-on excuser l'esthétisation au nom de l'art pour l'art ? Pour un tel photographe, certainement pas.

Les critiques de Salgado lui reprocheront de magnifier la pauvreté ou la violence des guerres ; l'art devient alors une mascarade dissimulant la réalité triste et laide des souffrances humaines. Or, pour accepter un tel jugement, il faudrait pouvoir le généraliser : disons-nous de Goya qu'il a réduit les désastres de la guerre à une série de belles images ? L'esthétique n'enlève rien à la force de contestation radicale des gravures de Goya contre la guerre d'indépendance qui ravage l'Espagne au début du XIX^e siècle.

Le film de Wenders semble une réponse à ces faux procès : si Salgado offre une esthétique de la souffrance, ce n'est en rien pour la magnifier, mais pour célébrer et honorer les victimes de ces drames qui ponctuent l'histoire humaine. Salgado valorise et reconnaît une dignité à toutes les personnes qu'il photographie, quel que soit leur état de détresse. Wenders rend justice à une qualité première de l'artiste : son pouvoir d'édification.

Dans son livre, Sontag en arrive à la conclusion que la photographie ne peut nous apprendre quelque chose que nous ne



Photo: Sebastiao Salgado

savons pas. Elle n'a pas pour tâche d'expliquer le monde. Elle retient notre attention, attire notre œil, aiguise notre vigilance et notre imagination afin que nous puissions enfin regarder en face ce que nous désirons le plus souvent perdre de vue. Les images, celles du cinéma comme celles de la photographie, sont des portes vers des points de comparaison. Nous savons que l'extrême pauvreté existe, que la famine et la guerre sévissent encore en de trop nombreux endroits dans le monde. Et nous savons aussi que nous vivons dans un univers parallèle, où nous ne connaissons pas ces souffrances. L'art fait voir l'ensemble du réel. Une photographie représente une toute petite partie de celui-ci. À celle-ci s'en ajoute une autre, et une autre, et des dizaines et des centaines ensuite qui, ensemble, forment une grande enquête. Peu à peu, nos œillères disparaissent, car il nous faut regarder à gauche, à droite, devant, derrière.

En fait, le vrai problème politique avec l'œuvre et l'action de Salgado est ailleurs. Que ce soit pour son dernier projet *Genesis* ou pour son travail avec l'Instituto Terra, une réserve nationale protégée où 17 000 acres de terre, hier encore désertiques, ont été reboisées, Salgado a dû accepter de collaborer avec des intérêts privés, et parfois avec des partenaires pour le moins douteux, comme Vale, premier groupe minier national et deuxième au monde, dont les pratiques antiécologiques au Brésil, en Indonésie et ailleurs dans le monde, ont été régulièrement dénoncées. Cette réflexion morale sur cette association est totalement absente du film. À la défense de Wenders, toutefois, une telle réflexion aurait demandé un tout autre film.

En s'effaçant lui-même et en limitant les apparitions de Salgado à des commentaires sur ses œuvres pour mieux les

montrer, Wenders offre de rencontrer cette partie de l'humanité qui nous effraie et que nous tentons le plus souvent d'ignorer. Et ce sont ces centaines de personnes, chacune avec leur visage, leur histoire, leurs luttes et leurs misères, qui font l'objet du film et des œuvres de Salgado. **CE**



France / 2014 / 109 min

REAL. Wim Wenders et Juliano Ribeiro Salgado
SCÉN. Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado et David Rosier
IMAGE Hugo Barbier et Juliano Ribeiro Salgado
SON Régis Muller
MUS. Laurent Petitgand
MONT. Maxine Goedicke et Rob Myers
PROD. Wim Wenders
DIST. Métropole Films



Histoires de cinéma **Danton** d'Andrzej Wajda

Il était une fois la Révolution

ZOÉ PROTAT

Andrzej Wajda (à gauche) sur le tournage de **Danton** — Michel Lamothe / Coll. Cinémathèque québécoise

De tous les terreaux fertiles à discussion, le cinéma historique est l'un des plus beaux et des plus passionnants. Toujours en mouvement, scandée par de violents soubresauts, exacerbée par les nationalismes et les conceptions idéologiques, l'histoire n'est jamais totalement fixée : les travaux des historiens contemporains ne cessent de le rappeler et ceux-ci ne cessent de débattre. Quant à l'histoire au cinéma, elle est bien souvent parasitée par des éléments extérieurs qui ont bien peu à voir avec l'art : véracité, partisanerie, intérêts économiques, etc. Mais, heureusement, certaines œuvres évoluent au-delà. Elles n'obéissent ni à la censure ni à une école de pensée rigide. Elles donnent le goût de la liberté. Et, parfois, elles réussissent à transmettre un instantané de passé tout en éclairant le présent. À ce titre, un exemple célèbre, puissant et courageux : le **Danton** d'Andrzej Wajda.

Danton (1983) est un film historique particulièrement complexe, avec de multiples couches de significations et d'interprétations. En prenant comme personnage principal Georges Jacques Danton (1759-1794), il évoque évidemment tous les bouleversements de la Révolution française et, surtout, de la Terreur. Cependant, il ne s'agit aucunement d'un classique portrait biographique. À la fois fort bavard et visuellement très sobre, le film est essentiellement un duel, confrontant l'(anti)héros de son titre à son meilleur ennemi rival et corévolutionnaire, Maximilien Robespierre. Andrzej Wajda adapte une pièce de théâtre, polonaise tout comme lui : *L'Affaire Danton* de Stanisława Przybyszewska. La grande histoire se retrouve donc doublement fictionnalisée : le théâtre puis le cinéma ont usé de leurs artifices et de leurs projections. Finalement, et cela est capital, **Danton** n'est pas — et ne peut pas être — qu'un film sur des événements lointains. Impossible de passer outre son contexte de production tout à fait particulier, ainsi que la nationalité de son réalisateur : à la fois français et polonais, récit du XVIII^e siècle et fruit des années 1980, **Danton** est un film historique dit « du temps présent », qui évoque autant l'histoire que l'actualité la plus brûlante.

Paris, printemps de 1794, an II de la République. Danton, député radical et chantre de la Révolution, revient de sa retraite campagnarde. Il est acclamé par le peuple parisien et prêche ardemment la fin de la Terreur. Robespierre, son rival de toujours, est à la tête du Comité de salut public, mis en place pour protéger la nation des dangers de la guerre civile : « Le bien du pays exige que nous soyons abjects », dit Robespierre. Il est fiévreux depuis cinq semaines. On lui conseille de se débarrasser de Danton, mais il sait que cela risquerait d'entraîner un terrible soulèvement populaire. Il fait plutôt fermer *Le Vieux Cordelier*, journal qui propage les idées dantonistes par la plume de Camille Desmoulins. Dès lors, les événements s'enchaînent. Trop encombrant, Danton est accusé de corruption, de trahison et de contre-révolution. Le

simulacre de procès débute le 2 avril 1794. Danton est guillotiné trois jours plus tard. « Ma vie a été courte, mais belle ! Je ne regrette rien... »

Danton, avocat de formation, a vécu une jeunesse tranquille de petit-bourgeois. En 1787, les assemblées préparatoires aux élections du Tiers-État lui donnent une première occasion de briller. Ce colosse à la voix de stentor est un orateur d'élite, du type fiévreux, impétueux. Ses discours-fleuves enflamment. Pour ses admirateurs, il s'impose rapidement comme l'homme à suivre. Pour ses détracteurs, il est plutôt un dangereux agitateur des rues, un rebelle incontrôlable. Pendant toute la durée de la Révolution, son caractère bouillant lui vaudra autant fortune que dédain. Ambitieux, vénal, changeant, irrésistible : Danton est l'une de ces figures captivantes qui, depuis plus de deux siècles, passionnent tous les amoureux d'histoire. Il est aisé de voir ce qu'un tel personnage a pu inspirer comme sentiments à un réalisateur comme Wajda, pour qui le rapport à l'histoire est viscéral.

Le mythe de la destinée malheureuse de la Pologne, sans cesse annexée et divisée par ses puissants voisins au fil des siècles, est tenace. Et depuis ses débuts, « Wajda s'assigne pour tâche de donner un territoire à l'histoire de la Pologne »¹. Sur grand écran, le réalisateur a tâté de tout, du Moyen Âge à l'industrialisation en passant par les conquêtes napoléoniennes. Au tout début de sa carrière, la Seconde Guerre mondiale lui a inspiré une trilogie fameuse : **Génération** (1955), **Kanal** (1957) et l'incandescent **Cendres et diamant**, qui avait l'audace, en 1958, de questionner le concept d'engagement politique aveugle — un discours « individualiste » et « petit-bourgeois » bien suspect aux yeux des autorités communistes. Au cours des années 1970, le cinéma de Wajda se politise davantage. À travers la quête d'une jeune réalisatrice à la recherche d'un ancien maçon stakhanoviste, célébré par le régime puis déchu, **L'Homme de marbre** (1977) dévoilait le stalinisme des années 1950 et critiquait ses représentations. Suivront **Sans anesthésie** (1978), mystérieuse descente aux enfers d'un professeur d'université soupçonné d'avoir des affinités avec l'Ouest, ainsi que **Le Chef d'orchestre** (1980), où un musicien polonais passé à l'étranger revenait donner un concert dans sa petite ville natale. **Danton** arrive donc après une série de films controversés sur l'histoire polonaise contemporaine. Mais le grand électrochoc sera **L'Homme de fer** (1981).

L'œuvre qui précède **Danton** dans l'abondante filmographie de Wajda est en effet un vrai cas de figure, un film historique réalisé presque en direct. En août 1980, la Pologne ouvre une première brèche dans le Rideau de fer. Les ouvriers des

1. PRODRONIDÈS, François. « Le témoin de l'histoire : image et montage dans l'œuvre de Wajda », *Vertigo*, n° 16, 1997, p. 169.

chantiers navals de Gdansk, ville portuaire au bord de la mer baltique, déclarent la grève. Ils réagissent à la fois à l'augmentation du prix des denrées alimentaires par le gouvernement et au licenciement abusif de certains de leurs collègues. Si ce n'est pas la première grande révolte en Pologne, certainement la nation la plus belliqueuse à l'Est, c'est la première qui rassemble toutes les couches de la population : ouvriers, intellectuels et étudiants paralysent le pays et occupent l'espace médiatique en critiquant l'oppression communiste qui sévit depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Des chantiers émerge la figure charismatique de Lech Wałęsa, électricien, qui fonde bientôt le premier syndicat autonome en Europe de l'Est : Solidarność, « solidarité ». Contre toute attente, c'est un succès. Après 14 jours de grève, Lech Wałęsa, porté aux nues, signe des accords qui autorisent la liberté syndicale en Pologne. **L'Homme de fer** documente les grèves de Gdansk : Wajda tourne à chaud, quelques semaines à peine après les événements. C'est une véritable course contre la montre. Terminé juste à temps pour le Festival de Cannes de 1981, le film y obtient la Palme d'or.

Si partout en Europe, c'est l'euphorie, à Moscou, c'est la consternation. La riposte aura lieu un peu plus d'un an plus tard : en décembre 1982, un coup d'État militaire commandé par le général Jaruzelski met fin à cette ultime tentative de socialisme à visage humain. La loi martiale est déclarée ; Wałęsa, arrêté. Il recevra son prix Nobel de la paix en prison. Solidarność passe dans la clandestinité jusqu'à la fin de la décennie... Et c'est dans ce contexte terrible de catastrophe après tant d'espoir que Wajda s'attaque au projet de **Danton**. En exil en France, les idéaux fracassés, il réalisera un film historique résolument hors norme, une rare vision, presque totalement décharnée, de la Terreur. Il ne s'agit plus de rêves de liberté des débuts, mais bien de l'opéra funèbre des lendemains qui déchantent. La mise en contexte est minimale et la grandeur épique, réduite quasi à néant. Le spectateur est plongé tête baissée dans une ambiance oppressante, amplifiée par la musique atonale de Jean Prodromidès. **Danton**, c'est la marche inexorable vers l'échafaud avec, au bout, un flot de sang dans un panier d'osier... Le film, récipiendaire du Prix Louis-Delluc cette année-là, connut un très grand

LE RÉVOLUTIONNAIRE, FIGURE POLONAISE

Le rebelle est depuis toujours un personnage chéri de l'imaginaire polonais. D'abord parce que le pays, avec son histoire particulièrement tourmentée, en a connu plusieurs. À l'est du Rideau de fer, nul ne s'est montré plus combatif que le Polonais ! Se battre pour ses convictions, et par-dessus tout pour la liberté, même si, quelque part, on sait que tout est peut-être perdu d'avance... quoi de plus beau ? Quoi de plus vain, diront certains. C'est mal connaître l'esprit polonais qui flirte la plupart du temps avec le grandiose.

Dès son premier film, **Génération**, Wajda mettait en scène l'un de ces personnages que l'on ne peut qualifier ni de héros ni de lâche. Habité par le destin commun, mais également porté par ses ambitions individuelles, Jasio connaissait une fin tragique. À sa suite, le protagoniste de **Cendres et diamant**, interprété par le mythique « James Dean polonais » Zbigniew Cybulski, fut un autre de ces antihéros à l'allure bien peu soviétique, mais au charme dévastateur. Le Danton de Depardieu est l'héritier de ces figures toutes polonaises.

Fidèle à la passion de Stanisława Przybyszewska, *L'Affaire Danton* glorifiait Robespierre. Wajda et Jean-Claude Carrière

ont quelque peu renversé, et surtout complexifié, la dynamique. **Danton** est un duel entre deux figures historiques qui incarnent deux conceptions opposées de la Révolution ; et, dans cette joute, le spectateur se situe clairement du côté de Danton. Lorsque celui-ci, épicurien, décide de confronter Robespierre autour d'un repas, il met les doigts dans les plats pour mieux apprécier la sauce et s'extasie tel un amant transi devant la beauté des volailles, le tout en lampant de grandes gorgées de vin. Mais son adversaire ne mange rien. Dans un geste sublime, Danton envoie alors tous les mets sophistiqués au tapis, du revers de la main. Ce sera la seule scène opposant directement les deux géants. Le contraste est saisissant. Robespierre est l'homme de pouvoir, celui qui a mis en place et fait perdurer la Terreur. Calculateur, frugal, vertueux, il est d'une froideur terrible. Face à lui se retrouve l'homme de la rue, brouillon et bruyant, pas forcément honnête, violent aussi, mais plein d'idéal... l'idéal de ceux qui restent fidèles aux buts premiers de la Révolution et qui s'érigent en porte à faux contre les bains de sang. « Le pouvoir je l'ai, le seul pouvoir : la rue. La rue, je la comprends et elle me comprend, n'oublie jamais ça » : Danton est polonais ! (Zoé Protat) 



succès. Wajda fut également récompensé du César du meilleur réalisateur.

Le scénario fut écrit en français par Jean-Claude Carrière, en collaboration avec quatre Polonais : Wajda lui-même, Agnieszka Holland, Boleslaw Michalek et Jacek Gasiorowski. De fait, les liens sentimentaux et artistiques entre la France et la Pologne ont toujours été très forts. Et Wajda va truffier son film « français » de centaines de petites parcelles polonaises, engagées ou non, réelles ou rêvées. Premièrement, **Danton** est une adaptation d'une pièce de Stanisława Przybyszewska, dramaturge polonaise à l'existence aussi méconnue que romanesque. Cette fille de poète et étudiante en philosophie s'est enflammée dans les années 1920 pour la Révolution française. La figure de Robespierre, en particulier, la passionna jusqu'à l'obsession. Elle lui inspirera deux pièces, *Thermidor* (inachevée) et *L'Affaire Danton* (1929). Adeptes des drogues, tuberculeuse, aux nerfs fragiles, Przybyszewska mourut dans le dénuement le plus total à l'âge de 33 ans à Gdansk, la ville qui, ironiquement, verra le triomphe de Solidarność. Perdue durant des décennies, son œuvre ne fut exhumée qu'à la fin des années 1960. Dès sa première mise en scène, le verbe fervent de *L'Affaire Danton* est un succès. Wajda l'adapte pour le cinéma, mais en conserve plusieurs stigmates théâtraux : ses deux interprètes principaux ont déjà joué les mêmes rôles sur les planches et deux metteurs en scène fameux (Roger Planchon et Patrice Chéreau) incarnent les personnages du juge Fouquier et du journaliste Camille Desmoulins.

Danton est également un film en deux langues, et ce, un peu par la force des choses... Wajda admet brutalement que la loi martiale introduisit « les pires années de [sa] vie, des années sans espoir »². Impossible pour lui de travailler à la maison :

après le 13 décembre 1981, une réunion de plus de quatre personnes était considérée par le gouvernement comme une « assemblée » et, évidemment, les assemblées étaient strictement interdites. À l'image de Frédéric Chopin, qui incarnait toute la Pologne à Paris au XIX^e siècle, Wajda va rebâtir à l'étranger sa patrie déchue : pour lui et son équipe, ce fut un bonheur intense de respirer et de revivre, enfin, en France. Si bien que la moitié de sa distribution est polonaise : Bogusław Linda (Saint-Just), Marian Kociniak (Lindet), Andrzej Seweryn (Bourdon), Franciszek Starowieyski (David) et Maximilien Robespierre lui-même, campé par le grand Wojciech Pszoniak. Pour ne pas altérer l'énergie de leur jeu, Wajda les fait interagir entre eux ; leurs scènes seront par la suite post-synchronisées. Et pour son *Danton*, il a choisi le comédien français le plus bouillant : Gérard Depardieu, 33 ans tout comme son personnage au moment du tournage, est sidérant dans la peau du grandiose rebelle. Face à lui, la rigueur et le visage impénétrable de Pszoniak composent un rôle également tragique et mémorable.

« Il est évident que le **Danton** de Wajda n'est pas un film historique. D'ailleurs, il n'y a pas de film historique. Cette expression n'a aucun sens. Un film est toujours d'aujourd'hui, qu'on le veuille ou non³ » : Jean-Claude Carrière résume ainsi le sentiment que de nombreux critiques et spectateurs ont ressenti en visionnant **Danton**. Au-delà de l'illustration des excès de la Terreur, le film propose en effet un discours engagé : sur la Pologne des années 1980 diront certains, mais bien plus largement, sur la chape de plomb communiste et, encore plus largement sur la dictature et le dogmatisme. À travers la chute de Danton, Wajda discute de problématiques aussi fondamentales que les liens entre la justice et la politique, la liberté de la presse, les inimitiés personnelles, la soif de pouvoir. Robespierre fait sienne la rhétorique communiste la

2. Entrevue avec Wajda, suppléments de l'édition DVD de **Danton** (Criterion).

3. *Le Figaro*, édition du 1^{er} mai 1983.

plus courante : « Seuls ceux qui sont coupables tremblent. » Il s'attaque aux journaux dissidents. Ses sbires saccagent les locaux du *Vieux Cordelier*, faisant écho à l'absence de liberté de presse à l'est du Mur de Berlin. On refuse aussi aux journalistes l'accès au procès de Danton. Ce dernier ne déclarait-il pas que « la presse libre est la plus grande terreur des fripons, des ambitieux et des despotes » ? En véritable visionnaire, il prophétise également : « Ayez la liberté de la presse à Moscou, et demain Moscou sera une république. » Après la liberté de la presse vient celle de l'art. Dans une scène fameuse, Robespierre demande la correction d'un tableau de David, *Le Serment du Jeu de Paume* : le traître Fabre d'Églantine y est retiré afin que l'œuvre soit conforme à l'orthodoxie du régime. Les dictatures communistes étaient elles aussi passées maîtres dans l'art de la réécriture historique et de la falsification de documents. Ainsi Trotski, après sa rupture avec Lénine, fut-il effacé de photographies officielles, tout comme ce pauvre Fabre d'Églantine.

« Beaucoup d'observateurs ont vu dans ce film la parabole des événements qui bouleversaient la Pologne au moment de son tournage. [Le film] est néanmoins un réquisitoire contre le totalitarisme [...]. L'histoire est ainsi détournée au profit d'un discours qui critique les violences révolutionnaires et les procès truqués qui bafouent la liberté⁴. » L'autre thème fondamental pour Wajda, c'est celui de la justice politique, qui condamne des innocents par pur calcul. Danton l'affirme d'emblée : « Robespierre n'a qu'un seul point faible : sa police secrète, détestée par tout le monde. » Une police qui, tels le KGB, la Stasi ou la Securitate, a tous les pouvoirs et arrête les gens sans mandat, en pleine nuit. Sous la Terreur comme sous le communisme, la majorité de ces infortunés disparaîtront simplement dans les rouages de la bureaucratie ; d'autres, plus célèbres, seront « jugés » par des procès à grand spectacle ou dépouillés de tous leurs droits démocratiques. Ainsi le procès de Danton fut-il truqué. Bourdon exhorta l'assemblée à accepter le décret d'accusation sans écouter le rapport préliminaire, ce qui équivalait à voter la mort à l'aveugle. Le jury fut composé de 7 hommes seulement, des hommes de confiance que Robespierre était sûr de pouvoir manipuler, alors que la loi en imposait 12. « Nous voulons la mort de Danton. À vous de vous débrouiller pour justifier le verdict. Il faut l'empêcher de s'exprimer par tous les moyens » : on refuse à Danton d'avoir des témoins. Vu l'immense pouvoir de sa voix, on lui interdit également de s'adresser au public. Il est accusé d'« activités antipatriotiques », la routine en Europe de l'Est... Cette justice n'est évidemment qu'une mascarade et ces procès, propres à exalter le régime en cours — claire réminiscence d'un stalinisme

pas si lointain. Danton n'est pas dupe : « C'est un procès politique, et la politique est une mécanique qui n'a rien à voir avec la justice. » Depardieu livre un texte incroyablement exigeant. Épuisé, hagard, les yeux injectés de sang, il en perd la voix. « Peuple de France ! Je fais appel à toi, personne d'autre que toi n'a le droit de me juger » : un grand moment.

Totalement exsangues dans les années 1980, les gouvernements communistes d'Europe de l'Est n'étaient plus légitimes ni défendables. Ceux qui, autrefois, avaient combattu les tyrans étaient devenus eux-mêmes tyrans depuis bien trop longtemps. Danton le dit : « Pour durer, ne soyez pas aimés ; soyez petits, mesquins. » Comment croire à la victoire du peuple tout-puissant après l'écrasement de Solidarność ? À ce sujet, le *making of* de **Danton** donne la parole aux comédiens polonais. Andrzej Seweryn déclare que sa réaction première après le coup d'État du 13 décembre fut d'aller fonder une cellule du syndicat libre en France. Particulièrement intense, Franciszek Starowieyski s'étonne des ruines de la Révolution qu'il croise partout dans Paris et se demande : « Y a-t-il, là-dedans, quelque espoir pour la Pologne ? » Pour certains critiques de cinéma, le parallèle était limpide : Danton, c'était Wałęsa, et Robespierre, Jaruzelski. Une lecture peut-être simpliste, mais qui, on ne peut le nier, frappe durablement l'imaginaire.

De fait, le film de Wajda est mille fois plus réaliste que la plupart des épopées qui n'ont d'historique que les costumes et les perruques. **Danton** est âpre et sec et tout dans sa forme fait poindre l'immense violence de l'histoire. Pour Wajda, un film sur la Révolution doit être un cri, il doit être furieux, rempli de passion. Sans fard, il avoue que « c'est difficile en ce moment de réaliser un beau film optimiste sur la Révolution... Je crois que la Révolution, telle qu'on la voit dans **Danton**, est appropriée pour le moment présent »⁵. Sans surprise, **Danton** fut considéré comme un film antirévolutionnaire par les autorités polonaises. Il est, surtout, totalement désespéré. La fin est sans appel : Danton monte à la guillotine ; Robespierre est absolument terrifié ; les articles de la loi, anonnés par un petit garçon servile, se perdent dans la cacophonie de l'orchestre. Plus d'espoir pour la Révolution, qui s'est sabotée elle-même. Mais un grand film, tragique et romantique, fidèle à la résilience et aux idéaux polonais. 🎬

4. FLEURY-VILATTE, Béatrice. « La France », *Révoltes révolutions cinéma*, sous la direction de Marc Ferro, coll. « Cinéma/pluriel », Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1989, p. 49.

5. Entrevue avec Wajda, suppléments de l'édition DVD de **Danton** (Criterion).



L'Homme de fer

L'HISTOIRE À L'EST : IMAGES RÉELLES ET RÊVÉES

En Europe de l'Est, la double interprétation historique est un classique, voire un passage obligé. La censure interdisant aux réalisateurs d'évoquer l'histoire directement, il fallait ruser. Heureusement que les censeurs, des bureaucrates bien peu formés en cinéma, n'étaient pas doués pour décoder les subtilités. Parler du passé, et d'une époque lointaine si possible, permettait alors à un présent muselé de s'exprimer.

Exemple célèbre, l'**Andrei Roublev** (1969) d'Andreï Tarkovski raconte l'histoire d'un moine, peintre d'icônes au début du XV^e siècle. Sous ses dehors mystiques, le film en dit long sur la place et le rôle de l'artiste russe, ainsi que ses relations avec l'État. L'irréel fut également un bon refuge pour les créateurs de l'Est, d'où leur amour proverbial pour le fantastique et la science-fiction. Si Wajda n'a pas trop usé de ce procédé, ce n'est pas le cas de son compatriote Andrzej Zulawski, spécialisé dans les œuvres délirantes. Son **Diable** (1972) narre l'odyssée sanguinaire d'un jeune noble polonais dans son pays dévasté à la suite de l'invasion prussienne de la fin du XVIII^e siècle. Sans surprise, les deux œuvres furent mises à l'index par Moscou.

Dans leur malheur millénaire, les Polonais furent chanceux : ils n'ont pas eu à attendre bien longtemps pour voir l'un des événements les plus importants de leur histoire récente porté à l'écran. **L'Homme de fer** a documenté dans l'urgence la naissance de Solidarność à travers le récit fictionnel d'un journaliste miteux, dépêché sur les lieux pour noircir le portrait des grévistes. Évidemment, la ferveur des militants et l'amour de la liberté le feront basculer de l'autre côté. Comment ne pas le comprendre ? Partout dans le monde, Solidarność a pro-

voqué un immense enthousiasme. Le film mêle étroitement images d'archives et contenu imaginaire dans un enchevêtrement de sens vertigineux et assez unique. Pour complexifier encore les choses, Wajda fait intervenir Lech Wałęsa lui-même, qui interprète son propre rôle, rejoue face à la caméra des scènes réelles, et apparaît même en tant que témoin au mariage de deux personnages fictionnels ! **L'Homme de fer** a su capter l'air du temps de manière fantastique. Et Wajda n'en avait pas fini avec Wałęsa : en 2014, le cinéaste, âgé de 89 ans, lui a consacré une véritable biographie filmée, malheureusement inédite en Amérique du Nord. Si le titre français en est **L'Homme du peuple**, le titre polonais original, **Wałęsa. Człowiek z nadziei**, signifie littéralement Wałęsa : l'homme d'espoir.

Après le coup d'État de décembre 1981, les réalisateurs polonais durent se résigner à la métaphore ou à la création à l'étranger. En 1982, alors que Wajda travaille à son **Danton** à Paris, Jerzy Skolimowski réalise à Londres l'un de ses meilleurs opus, **Travail au noir**. Jeremy Irons y campe le rôle bouleversant d'un ouvrier du bâtiment polonais, exilé avec quelques compatriotes pour rénover la maison d'un notable durant l'échappée belle de Solidarność. Unique membre de la petite équipe à parler anglais, Nowak apprend par les journaux occidentaux la catastrophe qui frappe son pays. Il décide de se taire afin de prolonger l'illusion de quelques jours... Dans la réalité, les Polonais durent attendre sept années de plus pour être libres, et huit pour pouvoir élire sans contrainte de Moscou leur premier président : Lech Wałęsa. (Zoé Protat) 



Le Commerce du sexe

d'Ève Lamont

Je vends, tu vends, il vend

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Alimentés par la nouvelle loi fédérale sur la prostitution adoptée le 6 décembre 2014, débats et réflexions fusent de toutes parts afin de tenter de tracer un portrait juste de la situation. C'est au cœur de ces vagues que **Le Commerce du sexe** a pris l'affiche. Le film s'inscrit dans la lignée de **L'Imposture** (2010) — précédent documentaire d'Ève Lamont qui se penchait sur la situation des femmes qui essaient de quitter le milieu de la prostitution — et agit comme une suite en abordant le sujet sous un nouvel angle. Lamont montre cette fois les dessous de la prostitution et cherche à répondre à une question aux multiples ramifications : à qui profite vraiment le commerce du sexe ?

Cette traversée du miroir bénéficie de nouveau de la présence de plusieurs travailleuses et ex-travailleuses qui ont choisi de parler, ouvertement ou anonymement, de leurs expériences professionnelles. À cette dizaine de femmes s'ajoutent — ou s'opposent — les voix principalement masculines de personnes qui ont pu « profiter » du commerce sexuel en étant propriétaires d'établissements, proxénètes ou clients. Quelques spécialistes complètent le

tableau des intervenants afin de proposer un contrepoint aux témoignages plus personnels et spécifiques de celles et de ceux qui ont évolué dans les coulisses de cette industrie. **Le Commerce du sexe** donne à entendre une multiplicité de voix qui met l'accent sur divers problèmes liés à cet univers, mais aussi sur l'inconscience parfois naïve dont peuvent faire preuve ceux qui bénéficient du travail du sexe.

Cinéaste militante, féministe et abolitionniste, Ève Lamont assume pleinement sa vision du commerce du sexe et construit son documentaire de façon à illustrer la part sombre des professions à caractère sexuel. Le journaliste Victor Malarek, la sociologue Gail Dines, le policier Dominic Monchamp et la militante Rita Acosta du Mouvement contre le viol et l'inceste agissent à titre d'experts et nourrissent de leurs propos le point de vue dénonciateur du film. Par son montage, le film met en exergue les abus de confiance, les jeux psychologiques, les menaces et les violences diverses souvent à l'œuvre dans ce commerce profitable, qui se métamorphose sous les effets de la mondialisation et du développement d'Internet.

Le portrait que brosse Lamont demeure toutefois incomplet. Il manque des voix « dissidentes » parmi celles interviewées : aucune travailleuse ni spécialiste pro-

stitution, aucune membre de l'organisme Stella (qui défend et soutient les droits des travailleuses du sexe). Sans faire la promotion de l'abus ou de la maltraitance physique et psychologique, sans glorifier la chosification et la sexualisation des femmes, sans nier l'existence de problèmes de cette industrie, ne serait-il pas possible d'entendre, parmi les travailleuses du sexe, la multiplicité de points de vue qui existe dans le débat social ? Il ne s'agit pas de dédouaner ceux qui profitent de cette lucrative machine ou qui l'alimentent, mais de donner la parole à celles qui, bien souvent, sont ignorées, mises à l'écart ou marginalisées pour leur position propre prostitution. Le documentaire gagnerait en crédibilité à leur offrir un espace d'expression de sorte que les spectateurs puissent un peu mieux comprendre la complexité de la question pour être en mesure de faire la part des choses et de se forger une opinion critique non manichéenne.

Film partial, **Le Commerce du sexe** est néanmoins un documentaire nécessaire pour que la réflexion et les débats sur la question du commerce du sexe ne s'éteignent pas et ne soient pas exclus de la sphère publique et sociale. Au terme de son visionnement devraient naître, dans l'esprit du spectateur, une foule d'interrogations et de remises en question qui ne trouveront pas forcément de réponse au sein du documentaire, mais qui créeront ce besoin, cette volonté de poursuivre la réflexion autour d'une réalité sociétale aux visages multiples. **CE**



Québec / 2015 / 76 min

RÉAL., SCÉN. ET IMAGE Ève Lamont **SON** Olivier Calvert
MUS. Thierry Gauthier **MONT.** Louise Dugal **PROD.**
Nicole Hubert, Sylvie Van Brabant et Nathalie Cloutier **DIST.** ONF



Réalité

de Quentin Dupieux

Illogisme fructueux

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Existe-t-il seulement une phrase idoine pour décrire le travail excentrique de Quentin Dupieux (*Rubber*, 2010)? Bien entendu! Elle se trouve à même le *Manifeste du surréalisme* qu'André Breton rédigea en 1924: «Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination.» Voilà! Tout est dit. À l'instar de Luis Buñuel et de Bertrand Blier, Dupieux est l'héritier d'un courant artistique qui s'amourache des sinuosités de l'inconscient. Ce qui compte avant tout, c'est la destruction pure et simple du cartésianisme ambiant. Car piégé dans le mitard du positivisme, le genre humain sombre dans le désenchantement, oublie le grain de folie si caractéristique de son intériorité. L'art pratiqué par Dupieux est là pour nous le rappeler, faisant de l'illogisme une source intarissable d'idées désinvoltes.

Résumer la dernière œuvre du cinéaste est d'ailleurs un exercice périlleux, tant le non-respect de la cohérence y est un mantra. On se contentera de dire que *Réalité* multiplie les trames narratives improbables (un réalisateur cherchant le meilleur cri de lamentation possible pour un projet de film, une fillette découvrant une vidéocassette

sortie intacte de l'estomac d'un sanglier, un animateur télé aux prises avec une crise d'eczéma imaginaire, etc.) pour ensuite les lier entre elles de façon complètement irrationnelle — un peu comme si le metteur en scène avait créé son univers diégétique à partir d'une séance d'écriture automatique. Pourtant, derrière ce fatras se cache une indicible cohérence, résultat d'un travail formel titanesque.

Entendons-nous bien: l'originalité évoquée ici n'est aucunement liée à l'aspect visuel du film (la direction photo de Dupieux est de facture très classique); elle est plutôt constituée d'un assemblage virtuose de scènes dont le principal liant exige du spectateur un abandon absolu de toute logique causale. Le segment le plus adéquat pour exemplifier cette idée? Celui où le réalisateur, en quête d'un hurlement, rencontre son producteur au milieu d'une futaie. À ce moment précis, les incongruités se multiplient. D'une part, les arbres qui entourent les personnages n'ont pas leur place dans ce lieu, puisque la situation est censée se dérouler dans le bureau dudit producteur. D'autre part, et c'est là que le tout dérape joyeusement, ce dernier reçoit, pendant l'entretien, un coup de fil du réalisateur qui est pourtant devant lui. En clair, on a affaire à un personnage présent à deux endroits différents, et ce, au sein d'une même plage temporelle. Les habitués

du cinéma de David Lynch y verront un clin d'œil à *Lost Highway* (1996), mais ils auraient tort de se contenter d'une telle similarité. Chez Lynch, les bizarreries sont prétexte à créer des cauchemars conduisant le spectateur aux portes de la vésanie; chez Dupieux, l'irrationalité des situations est davantage un levier comique, totalement irrésistible.

Cela dit, il ne faudrait pas tomber dans le piège de la facilité. Oui, on s'esclaffe souvent en regardant *Réalité*, mais cela ne se fait jamais au détriment d'une certaine méditation philosophique. Le titre du film en témoigne, créant d'emblée un contraste plus qu'évident avec l'absurdité des situations mises en scène par Dupieux. Or, ce titre a pourtant sa pertinence, dans la mesure où le réel est, dans l'absolu, une véritable manifestation chaotique. S'il a un sens, c'est simplement parce que l'homme, dans ses différentes conceptions, lui en offre un, le structurant jusque dans les moindres détails. Dupieux, par son désir d'illogisme, retourne ainsi à l'origine de la réalité, la présentant sous son jour le plus pur, et ce, malgré tout le travail formel que cela nécessite. Beau paradoxe, n'est-ce pas?

Bien sûr, les fervents défenseurs du rationalisme crieront au scandale devant cet étalage de moments débiles. N'en déplaise à ces raseurs, ils auront manqué une occasion en or de renouer avec les magnificences de l'imagination. (Sortie prévue: 24 juillet 2015) 



France-Belgique-États-Unis / 2014 / 95 min

RÉAL., SCÉN., IMAGE ET MONT. Quentin Dupieux **SON** Will Files, Zsolt Magyar et Gadou Naudin **MUS.** Philip Glass **PROD.** Grégory Bernard, Diane Jassem et Kevin Van Der Meiren **INT.** Alain Chabat, Jonathan Lambert, Élodie Bouchez, Kyla Kenedy, John Heder, Eric Wareheim **DIST.** FunFilm



Saint Laurent

de Bertrand Bonello

Le beau monstre

FRÉDÉRIC BOUCHARD

En 1967, Yves Saint Laurent (Gaspard Ulliel) est au sommet de la gloire. Après le succès du premier smoking pour femmes l'année précédente, sa maison de couture ouvre des boutiques à New York et à Londres. C'est Pierre Bergé (Jérémie Rénier), compagnon et complice du jeune homme, qui dirige de main de maître l'entreprise. L'artiste, lui, repère ses futures muses, Betty Catroux (Aymeline Valade) et Loulou de la Falaise (Léa Seydoux), en passant ses soirées dans les boîtes de nuit.

Dramatisant les faits qui s'échelonnent de 1967 à 1976, le film de Bonello rend hommage à l'artisan à travers la forme plutôt que le fond. Le réalisateur se révèle ici en étonnant et méticuleux plasticien : la composition des plans, le cadrage ainsi que le choix des couleurs contribuent à témoigner de l'importance esthétique et du souci du détail du célèbre couturier. La caméra capte même à plusieurs reprises le travail dans les ateliers, offrant ainsi un coup d'œil aux dessous de l'art de Saint Laurent. Certainement fasciné par le savoir-faire de son sujet davantage que par l'homme lui-même, le cinéaste évoque l'influence du designer sur l'image de la femme moderne

par un style qui transpose sa virtuosité et sa sensibilité artistique dans le médium cinématographique. Cette admiration culmine dans une séquence mémorable de sept minutes où Bergé négocie l'issue de sa compagnie avec un investisseur américain. Les deux discutent dans leur langue maternelle et une traductrice sert d'intermédiaire. Le même discours est répété, dans deux langues. C'est le procédé et l'effet qui subjuguent ici, bien avant l'information échangée entre les deux hommes.

En s'intéressant à cette période, Bonello dresse aussi un portrait très noir de Saint Laurent. Reconnues comme la « période sombre » de ce dernier, les années ici abordées sont caractérisées par la débauche et la démesure. Abus de substances illicites, sexualité exaltée et nuits endiablées, le spectateur devient témoin de cette déchéance à travers la caméra du cinéaste français. Le célèbre couturier affirmera même à une cliente : « J'ai créé un monstre et maintenant je dois vivre avec. » « Un beau monstre », précisera-t-elle, résumant assez bien le parti pris du réalisateur.

La mise en scène de Bonello favorise aussi la romance extraconjugale d'Yves Saint Laurent avec Jacques de Basher (Louis Garrell) plutôt que l'union entre le designer et Pierre Bergé. Leur premier regard échangé, cristallisé dans un audacieux

plan-séquence où une série de travellings latéraux traverse les deux extrémités d'une piste de danse où se tient chacun des deux hommes, sert à exprimer l'issue bouleversante de leur rencontre. Ainsi, le film réduit conséquemment l'importance de Bergé dans la vie de Saint Laurent à une pure relation d'affaires.

Ce n'est pas sans le sacrifice d'une certaine humanité dans le traitement du fameux personnage que se déploie tout ce travail esthétique. Même la présence d'un Saint Laurent plus vieux pour souligner l'emprise de ses démons intérieurs sur son quotidien ne dépasse pas le simple effet et crée plutôt une distance émotionnelle, tandis que la symbolique récurrente du serpent ne fait que reconforter un film replié sur lui-même et obsédé par sa plasticité.

Étrangement, Bonello parvient à attendrir et à montrer la vulnérabilité de l'homme en conclusion de son film. Dans ce montage où le cinéaste multiplie les *split-screens*, alors que les mannequins défilent et que les petites mains retouchent et ajustent, Saint Laurent, lui, regarde et observe. C'est cet être que présente le long métrage, spectateur de son succès, mais aussi de sa vie. Bonello lui donne cependant le dernier mot dans cet ultime plan ; faisant dos à un miroir, arborant un sourire à la fois complice et espiègle, Saint Laurent est bien vivant. Cette fois, il regarde la caméra et renverse sa position : il est maintenant acteur de son destin. 



France / 2014 / 150 min

RÉAL. ET MUS. Bertrand Bonello **SCÉN.** Bertrand Bonello et Thomas Bidegain **IMAGE** Josée Deshaies **SON** Nicolas Cantin, Jean-Pierre Laforce et Nicolas Moreau **MONT.** Fabrice Rouaud **PROD.** Éric et Nicolas Altmayer **INT.** Gaspard Ulliel, Jérémie Rénier, Louis Garrell, Léa Seydoux, Aymeline Valade **DIST.** Métropole Films



Transatlantique

de Félix Dufour-Laperrière

De songes et de mystères

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Un vaste navire de charge fait le voyage d'un bout à l'autre de l'océan Atlantique. Pendant le périple, les membres de l'équipage s'occupent du mieux qu'ils peuvent pour passer le temps qui s'écoule lentement. Tous les jours, les marins doivent faire face non seulement à une attente sans cesse renouvelée, mais également aux soubresauts de cette immensité bleue qui les enveloppe et qui, par moments, semble les menacer. Avec **Transatlantique**, le réalisateur Félix Dufour-Laperrière conçoit un premier long métrage à la fois ample et beau, trouvant un habile équilibre entre l'objectivité documentaire et l'expérimentation formelle. Puisant dans les temps morts qui peuplent le quotidien de ces hommes une manière d'interroger les images qu'il filme, le cinéaste se laisse porter par le mouvement naturel des êtres et des choses qui l'entourent, sans leur imposer une signification particulière, préférant préserver l'incroyable mystère qui demeure, tout au long de ce récit intime et grandiose, entier.

L'ouverture de **Transatlantique** permet déjà de concevoir ce puissant alliage des forces en présence, humaines et naturelles.

D'un côté, la caméra montre en plan fixe un jeune homme dans sa cabine, l'ordinateur allumé, se préparant à prier, dans le calme d'un recueillement que Dufour-Laperrière sait respecter en transmettant ce moment d'introspection à travers une forme d'une simplicité absolue; à l'autre bout, la caméra, filmant l'océan de tous les côtés, est confrontée à la violence du courant et des vagues qui la bousculent, la plongent littéralement dans l'inconnu où elle n'a plus de réponses à offrir. Ce qui semble commun à ces deux fragments qui se répéteront tout au long du périple (le film alterne entre l'extérieur et l'intérieur du navire), c'est une même attention à ce qui relève de l'infiniment poétique, c'est-à-dire une réalité impalpable, évoquant des entités supérieures (Dieu) ou abstraites (la profondeur infinie des eaux) qui questionnent nos conceptions figées et rationnelles. Le film navigue alors dans cet univers à la fois réduit et sans limites, en montrant les merveilleuses possibilités d'un cinéma non pas confiné à des structures préexistantes, mais absorbé par la grandeur de l'instant présent.

Film sans véritable parole, sans discours précis à véhiculer, **Transatlantique** repose en ce sens sur des éléments de mise en scène, brillamment travaillés, comme des essais de laboratoire qui ne chercheraient pourtant aucune finalité. Chaque séquence,

qu'il s'agisse d'une plongée dans les méandres de l'Atlantique ou d'une partie de cricket que se livrent les marins, construit sa propre durée, de même que sa dynamique intrinsèque, détachée de l'ensemble. Dufour-Laperrière observe chaque geste, chaque événement (dénué d'intérêt dramatique dans tous les cas), avec un regard plein, comme s'il y avait là, répétées, une première et une dernière occasion de capter quelque chose de plus profond derrière l'apparente banalité de ces instants éphémères. Cette recherche exemplaire, où la lumière ne cesse de vouloir percer les ombres qui la masquent (par des jeux d'éclairage absolument saisissants), donne à **Transatlantique** une densité visuelle remarquable, qui projette finalement un sens non pas dirigé vers le spectateur, mais diffus au sein de ce flux d'images qui s'entrechoquent dans notre esprit.

Ainsi, ce film de Félix Dufour-Laperrière, en captant des morceaux de temps figé — ce temps de l'attente pour les marins — comme des moments de révélation (le visage d'une chanteuse indienne jaillissant du noir de l'écran en est une superbe métaphore), doit se voir et se comprendre comme une expérience sensorielle. Il appelle un total abandon: non pas passif, mais plutôt stimulé par les visions multiples prélevées à même cet horizon infini, peuplé de mystères et d'émerveillements à contempler et à ressentir, devant lesquels **Transatlantique** paraît davantage rêver que réfléchir. C'est donc à ce songe étrange et insoluble, défiant les lois, que le cinéaste nous convie. **EF**



Québec / 2014 / 75 min

RÉAL., SCÉN. ET MONT. Félix Dufour-Laperrière **IMAGE ET PROD.** Nicolas Dufour-Laperrière et Félix Dufour-Laperrière **SON** Gabriel Dufour-Laperrière **DIST.** La Distributrice de films



Sous la direction d'Éric FALARDEAU et Simon LAPERRIÈRE. *Bleu Nuit – Histoire d'une cinéphilie nocturne*, Québec, Somme toute, 2014, 339 p.

Les temps de l'innocence?

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

De 1986 à 2007, à un rythme mensuel qui deviendra vite hebdomadaire en raison de son succès (soit chaque samedi en fin de soirée), le défunt réseau de Télévision Quatre Saisons (TQS) présentait à son antenne des films érotiques *soft* — ou, comme le dit la bannière, « comportant des scènes de nudité pouvant offenser certains téléspectateurs. » Des films souvent qualifiés de « pauvres » par Médiafilm (obtenant en moyenne la cote de 6), pour cause de « scénarios prétextes à des scènes érotiques »...

Les usagers d'Internet appartiennent encore au ministère de la Défense, les films XXX sont tenus sous scellés dans les clubs vidéo ou restent la chasse gardée des réseaux payants et faire mainmise sur une copie de Playboy ou de Penthouse de la collection de papa relève de l'exploit. Mais pourvu que l'on eût su se glisser imperceptiblement jusqu'au sous-sol sans réveiller les parents qui dorment, que l'on syntonise TQS à 23 h 30 en ajustant le volume au plus bas niveau possible, et voilà soudain que les transports et les mystères de la vie sexuelle active, dont nous ressentions l'appel oppressé et anxieux, dévoilaient enfin

certains de leurs secrets. Nus artistiques et sexualité simulée sous trame scénaristique mettant en scène quantité d'héroïnes épanouies dans l'amour libre (et parfois un héros dépravé ou deux) : tel fut le synopsis d'une partie de notre éducation sexuelle.

L'emploi du « nous » ici n'est pas innocent. La lecture de *Bleu Nuit – Histoire d'une cinéphilie nocturne*, ouvrage collectif fort bien fait réunissant les contributions d'une quasi-trentaine de collaborateurs, comprend assez de témoignages pour attester l'incroyable constance de ce rituel clandestin accompli seul ou avec d'autres. On en vient à penser qu'une « génération *Bleu Nuit* » est née des cendres de la « génération Passe-Partout » sitôt qu'elle eut atteint l'adolescence. Quelque chose comme les derniers des Mohicans dont l'imaginaire érotique n'a pu se frotter à la déferlante explicite et abaissante de la cyberpor-nographie.

Or, *Bleu Nuit* le livre est loin de se limiter à l'exercice de la trouble nostalgie. S'appuyant sur une solide documentation, quelques entrevues, des essais consistants, une bonne quantité de critiques et quelques études, la mosaïque de son contenu raconte aussi un chapitre fascinant de l'histoire de notre télévision (l'invention et l'essor de TQS, qui se targuait et a souvent réussi, pour le meilleur et le pire, à ne rien faire comme les autres), ainsi que d'un sous-genre du cinéma (le « film de fesses », pas de « cul ») qui connut ses heures fastes dans les décennies 1970 et 1980. Et je suis tenté aujourd'hui d'ajouter qu'il aborde aussi par la bande un chapitre inconnu de l'histoire de la télévision éducative.

Il est certain que tout n'a pas été rose dans les 20 ans (1986 à 2007) du règne de *Bleu Nuit*, où les reprises étaient nombreuses, le contenu en scènes de nudité parfois famélique et la qualité de certains films en deçà de toute valeur de rachat (*L'Émir préfère les blondes* et autres « comédies désolantes françaises »,

selon l'expression de Christophe Bier). Mais ce qui surprend à la lecture est que l'on en vienne aussi à lui reconnaître des vertus.

Un moment significatif survient dans une entrevue du « Grand Manitou » de TQS, Guy Fournier, qui a quitté son poste en 1987 pour cause de différence de vues. Ce dernier raconte avoir été déterminé à ne pas diffuser d'émissions violentes à son antenne, et qu'il ne doutait pas que sa programmation de « films érotiques légers » du samedi soir attirerait un public adolescent. « Je considérais que c'était moins dommageable d'être sexuellement audacieux que de l'être sur le plan de la violence. » Au fil des essais, on en vient à sentir une pointe de nostalgie à penser que l'imaginaire érotique d'une génération de téléspectateurs se fut en partie formé en fréquentant des héroïnes libérées qui, souvent, présentaient des figures positives et émancipées, dans les limites de leurs scénarios « prétextes à des scènes de nudité ». À l'exception d'un titre comme *Raspoutine*, superproduction aux intonations fortement sexistes (et dont les débauches choquèrent, même expurgées de leurs plans les plus explicites), la programmation de *Bleu Nuit* a maintes fois célébré l'émancipation de l'amour libre entre personnes, hommes et femmes, maîtres de leurs désirs et de leur destin.

Nous savons qu'il existe de pires écoles que celles-là. La sensibilité érotique s'apprend aujourd'hui bien moins avec le film érotique *soft* qu'envers et contre une pornographie trop souvent abaissante, dont l'accessibilité est devenue pandémique. De quoi tomber dans ce que Samuel Archibald appelle la « nostalgie du *softcore* » dans une postface digne de faire date dans le champ de la réflexion et de l'essai sur notre rapport à ces images de sexe prêt-à-porter qui nous gouvernent — plus disponibles et consommées que jamais, et trop peu débattues encore. 



FORTIN, Andrée. *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2015, 264 p.

Le bonheur vit en banlieue!

MICHEL COULOMBE

Andrée Fortin, professeure de sociologie à l'Université Laval, a analysé 270 films québécois de fiction, réalisés entre 1965 et 2010, privilégiant ceux où l'on parle français, dont l'action se situe dans le Québec de la deuxième moitié du XX^e siècle au début du XXI^e siècle. Elle s'est intéressée à la vision du monde à l'œuvre dans ce vaste corpus, désireuse de cerner les contours de cet imaginaire dans les espaces habités, les espaces de déplacement et de circulation, et les espaces identitaires. L'exercice, à la fois fastidieux, éclairant et imparfait, fait émerger le portrait complexe d'une société distincte et ouverte sur le monde.

Alors que l'on a pris l'habitude d'opposer la ville à la campagne, Montréal aux régions, sinon Montréal à Québec, l'auteure, membre du Groupe interdisciplinaire de recherche sur les banlieues (GIRBa), divise le territoire en trois secteurs, la ville (Montréal et Québec), la banlieue et la campagne. Elle regroupe en vrac dans cette dernière catégorie les villes régionales, le monde rural et les lieux de villégiature.

Dans les films du corpus, Montréal se caractérise par la pauvreté, qui conduit à la

criminalité, particulièrement dans Hochelaga et le Centre-Sud. Loin de symboliser l'avenir, la métropole se décline au passé. De son côté, Québec est aux prises avec des incendies criminels, des tueurs en série et de la prostitution juvénile. Dans l'espace urbain, les enfants qui habitent les quartiers populaires sont souvent livrés à eux-mêmes. La cohabitation intergénérationnelle, qui semblait aller de soi dans les années 1970, se limite par la suite à des familles dysfonctionnelles, celles par exemple de **Léolo** ou de **Borderline**. Les familles complètes sont rares dans les villes des films des années 2000.

Il en va autrement de la banlieue, présentée comme un symbole d'avenir: «La ville se défait tandis que la banlieue se construit.» L'image de l'une se simplifie, celle de l'autre se complexifie. Loin d'apparaître comme le résultat de l'étalement urbain, la banlieue fait figure de lieu rêvé auquel on aspire et où il fait bon vivre. Dans plusieurs films, l'association entre la banlieue et les jeunes enfants prend l'allure de norme. Dans ces quartiers règne l'uniformité architecturale, la «conformité à son icône: la tondeuse». Quelques phrases de cette nature donnent du relief à cet essai. À titre d'exemple, ce constat amusant: «La voiture est trop importante pour que ceux qui la vendent soient sympathiques.»

Enfin, la campagne, coincée dans l'immobilité et menacée par la violence et la sauvagerie, devient, sous le regard des cinéastes, un espace où le temps paraît suspendu. L'auteure constate une «panne du mode de vie rural dans toutes ses composantes». Plus les films sont récents, moins on y voit d'enfants.

Andrée Fortin recourt abondamment aux énumérations. Ce procédé répétitif, jusqu'à se faire hypnotique, ne doit pas faire oublier la justesse de ses observations. Maintes trouvailles émaillent cet essai touffu. Ainsi, on découvre que les cinéastes associent Montréal au pont Jacques-Cartier et Québec au pont de Québec, plus qu'aux autres ponts. Les moyens de transport individuels sont

présentés positivement, tandis que les collectifs le sont négativement. Lorsqu'on se rend aux États-Unis, on choisit New York, sinon les régions où il fait chaud. En revanche, les deux solitudes persistent: on tourne résolument le dos aux provinces canadiennes.

L'auteure semble avoir manqué de rigueur dans la formation de son corpus. Elle a retenu pas moins de 20 films sortis en 2004, mais un seul pour les années 1971, 1981 et 1982. La production québécoise a bien sûr augmenté depuis les années 1970, mais pas dans de telles proportions. Comment expliquer que l'on ne trouve que trois films pour 1990 et que **Le Party** de Pierre Falardeau et **Les Noces de papier** de Michel Brault soient au nombre des absents? Par contre, probablement parce que les copies DVD sont accessibles, des films mineurs, à peu près passés inaperçus, comme **La Pension des étrangers**, **La Planque**, **Le Chalet**, **Demain**, **En plein cœur** et **Impasse**, sont décortiqués.

Négligeant complètement leur réception, la professeure Fortin a ignoré les films érotiques du tournant des années 1970, à l'exception de **Deux Femmes en or**, et écarté en vrac les nombreuses comédies de cette période. Des succès populaires comme **Valérie** et **J'ai mon voyage** pèsent pourtant plus lourd dans l'imaginaire québécois que, par exemple, **Les Guerriers**, une adaptation pour la télévision d'une pièce de Michel Garneau sans réelle carrière cinématographique.

L'auteure recourt parfois à des expressions agaçantes comme «mère/mer» et désigne, allez savoir pourquoi, les petits immeubles à appartements comme des «walk up». À l'occasion, elle présente le résultat de ses recherches sous forme de tableaux, un exercice aussi réducteur que peu convaincant. Enfin, le texte déborde trop souvent dans les notes de bas de page, ce qui gêne la lecture.

Le livre est illustré de photos en couleurs. Quelques coquilles ont échappé à l'éditeur.



Sous la direction d'André GAUDREULT et Martin LEFEBVRE. *Techniques et technologies du cinéma – Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 299 p.

Audace et intelligence

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Techniques et technologies du cinéma – Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire a tout de l'ouvrage pour rebuter les esprits les plus rétifs. Dirigé par André Gaudreault et Martin Lefebvre, ce travail collectif doit son existence au colloque Impact des innovations technologiques sur l'historiographie et la théorie du cinéma tenu à la Cinémathèque québécoise en 2011. Composé de 14 articles regroupés en trois sections distinctes, ce livre, par sa forme, ne peut nier sa parenté évidente avec les pontes de l'académisme.

Pourtant, au-delà de sa présentation formelle et de ce désir de tout classifier, se cache un objet littéraire beaucoup plus subversif qu'il ne paraît. Sans doute que la présence de Gaudreault dans le projet y est pour quelque chose, lui qui prend plaisir à ébranler les colonnes du temple universitaire — sa précédente frasque, *La Fin du cinéma?*, coécrite avec Philippe Marion, a d'ailleurs fait l'objet d'un panégyriste plus que mérité en ces pages (voir *Ciné-Bulles*, vol. 32 n° 1, p. 54). Toujours est-il que les théoriciens participant à

cette aventure se sont attelés à revisiter l'histoire technique du cinéma, par l'entremise d'une approche historiographique stimulante. Livre audacieux, voire séductueux dans un contexte académique sclérosé, *Techniques et technologies du cinéma* joue la carte du « fouteur de merde » — et le fait intelligemment!

Le premier article, intitulé « La reproduction projetée des images et des sons », engage brillamment la réflexion. Issu de la plume de François Albera, ce texte propose de retourner aux siècles antérieurs à la création du septième art pour en extirper une méditation singulière sur le désir de préserver les traces du réel — ce qui, on en conviendra, est l'une des caractéristiques prégnantes du cinéma. Puisant dans le *Quart Livre* de François Rabelais (1552), Albera soutient que l'épisode des « paroles dégelées » de ce récit est une introduction probante à l'idée de conservation de la parole. Celle-ci, rappelle le chercheur, « s'opère sans support extérieur au médium qu'est la voix, mais via l'une de ses modalités physiques, l'haleine, chargée d'humidité se faisant glace, et que sa reproduction est un retour à l'état antérieur de la même matière sous l'effet de la chaleur libérant la voix et les sons que la glace avait gelés, les faisant [...] entendre à nouveau » (p. 26). Cette idée fantaisiste, qui exclut toute technologie, n'en demeure pas moins emblématique d'une volonté folle, soit celle de rendre immortel le passé. Or, n'est-ce pas ce que le cinéma fait lorsqu'il s'affaire à la reproduction d'images et de sons captés à même le réel? Et Albera de poursuivre sa cogitation en convoquant Charles Sorel et Cyrano de Bergerac, dans l'optique d'enrichir une intuition déjà fort inspirante. Du bonbon!

Jean-Pierre Esquenazi, de son côté, jette son dévolu sur la première partie du XX^e siècle; il perturbe le concept linéaire de l'histoire, estimant que le film noir des années 1940 n'est pas un descendant direct du courant expressionniste allemand. « Techno-logie du film noir », titre de son texte, annihile effectivement les idées reçues, faisant renaître, sous une autre

forme, ce genre états-unien maintes fois discuté. Rappelons que la culture germanique a mis en place, dans les années 1920, un cinéma qui faisait la part belle aux éclairages contrastés et aux décors géométriquement tourmentés. Cependant, loin de cette irréalité ahurissante, le style noir serait plutôt envisageable par l'intermédiaire d'une véracité rigoureuse: « Les différents témoignages dont on dispose montrent que les responsables [des] premier[s] film[s] noir[s] [voulait] mettre en scène les romans qu'ils [adaptaient] [...] avec autant de réalisme possible. Par exemple, la volonté de [Billy] Wilder de filmer la façon la plus crédible possible l'histoire criminelle de **Double Indemnity** [1944] [était] particulièrement notable. » (p. 216) Elle l'était d'autant que le directeur photo John F. Seitz avait, à l'époque, passé plus de 15 jours à mettre au point l'ambiance poussiéreuse voulue par le cinéaste dans le salon des Dietrichson. Donc, à l'aspect fantastique de l'expressionnisme allemand s'opposerait le vérisme du film noir.

Mais qu'en serait-il alors de ces fameuses images contrastées de l'art germanique? Qu'arriverait-il de leur possible influence sur le genre états-unien? Il ne s'agirait pas tant d'une ascendance immédiate que d'une disponibilité d'éléments technologiques permettant la concrétisation d'un certain type d'univers. Car le style noir se référait, tout d'abord, à cette angoisse que procuraient (et procurent encore?) les métropoles de notre suspecte modernité. Or, l'expressionnisme allemand, lui, se consacrait, en son temps, à forger des mondes surréels, dont la fonction était d'illustrer l'âme tourmentée de l'Allemagne au sortir de la Grande Guerre. Une esthétique semblable sur le plan de la photographie, mais un projet socioartistique complètement aux antipodes.

Certes, on pourrait continuer de vanter les différents articles de ce livre, mais ce serait vous gâcher l'exaltation de la découverte. Bref, un ouvrage brillant qui évite, avec classe, les propos intellectuels les plus filandreux. À lire! 

Fantasia



FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS

19^e édition

14 juillet au 4 août 2015

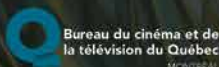
Montréal

www.fantasiafestival.com

Montréal 



TOURISME /
MONTRÉAL



TELEFILM
C A N A D A

Québec 



KIOSQUE NUMÉRIQUE

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

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

**LA CULTURE
EN REVUES**

SODEP.QC.CA

Conseil des arts
et des lettres

Québec



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Canada