

24 IMAGES

50 ans après...
**LE CHAT
DANS
LE SAC**
et
**À TOUT
PRENDRE**

SOMMAIRE N° 166 / MARS-AVRIL 2014. DOSSIER : 50 ANS APRÈS... LE CHAT DANS LE SAC et À TOUT PRENDRE / La vie commence à 50 ans / Le Chat, le cinéaste et le musicien / Les images, les sons, les visages : rencontres avec Jean-Claude Labrecque, Marcel Carrière, Victor Désy, Barbara Ulrich et Claude Godbout / Regards de cinéastes / Sans descendance apparente / En avant jeunesse(s) / De l'Autre amoureux à l'Autre manquant / Le problème du carré rouge en noir et blanc / **CHEMINS DE TRAVERSE** : Est-ce que les animaux se suicident? (à propos de **A Touch of Sin** de Jia Zhang-ke) / Au moins on verra le noir (traduire **Sans soleil** de Marker en russe) / Visions cosmiques du Québec, de Grèce et de Palestine / Le grand questionnement : Roberto Rossellini et Ingrid Bergman / **LE 10 FILMS DE 2013** / **POINTS DE VUE** : **The Wolf of Wall Street** de Martin Scorsese / **La grande bellezza** de Paolo Sorrentino / **Ressac** de Pascale Ferland / **Chemin Bessette** de Jean-Philippe Dupuis et Marc Girard / **Gravity** d'Alfonso Cuarón / **Snowpiercer** de Bong Joon-ho / **Breaking the Frame** de Marielle Nitosławska / **Il ventait devant ma porte** de Pierre Goupil. **DVD 24 IMAGES : TROP C'EST ASSEZ** de Richard Brouillette



6.95\$ | EUROPE 6,50 €



32^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA 

32nd INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



MONTRÉAL | 20-30 MARS 2014 | www.artfifa.com

230 FILMS DE 25 PAYS: ARCHITECTURE, ART CONTEMPORAIN, ARTS MÉDIATIQUES, BD, CINÉMA, DANSE, DESIGN, HISTOIRE DE L'ART, LITTÉRATURE, MUSIQUE, PEINTURE, PHOTOGRAPHIE, POÉSIE, SCULPTURE, THÉÂTRE ET BIEN PLUS...

DOSSIER

50 ans après...

Le chat dans le sac et À tout prendre P. 4

- 6 La vie commence à 50 ans
- 10 Le Chat, le cinéaste et le musicien
- 11 Les images, les sons, les visages: rencontres avec Jean-Claude Labrecque, Marcel Carrière, Victor Désy, Barbara Ulrich et Claude Godbout
- 16 Regards de cinéastes: André Forcier, Catherine Martin, Jeanne Crépeau, Sophie Deraspe, Rodrigue Jean, Rafaël Ouellet, Nathalie Saint-Pierre
- 25 En avant jeunesse(s)
- 28 Le cinéma de fiction de Gilles Groulx. Sans descendance apparente
- 32 Le problème du carré rouge en noir et blanc
- 33 De l'Autre amoureux à l'Autre manquant



Barbara Ulrich dans *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx et Johanne Harrelle dans *À tout prendre* de Claude Jutra
Couverture Denis Laramée

3 Éditorial

CHEMINS DE TRAVERSE

- 44 **Chronique inactuelle** – Est-ce que les animaux se suicident? (à propos de *A Touch of Sin* de Jia Zhang-ke)
- 46 Au moins on verra le noir: Le(s) mot(s) le(s) plus difficile(s) à traduire dans *Sans Soleil*
- 48 **ItinErrances vidéographiques** – Visions cosmiques du Québec, de Grèce et de Palestine
- 50 **Cinéma maison** – Le grand questionnement: Roberto Rossellini et Ingrid Bergman
- 53 **Nos dix films de 2013**
- 55 **La bédé** par Vincent Giard et Alexandre Fontaine Rousseau



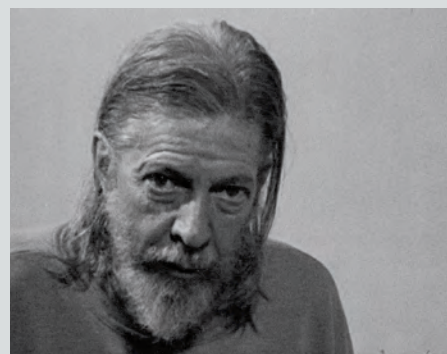
POINTS DE VUE

- 57 *The Wolf of Wall Street* de Martin Scorsese
 - 58 *La grande bellezza* de Paolo Sorrentino
 - 60 *Ressac* de Pascale Ferland
 - 61 *Chemin Bessette* de Jean-Philippe Dupuis et Marc Girard
 - 62 *Gravity* d'Alfonso Cuarón
 - 63 *Snowpiercer* de Bong Joon-ho
 - 64 *Breaking the Frame* de Marielle Nitoslawska
- Il ventait devant ma porte*
de Pierre Goupil et Renald Bellemare

DVD 24 IMAGES

Trop c'est assez P. 41

de Richard Brouillette



LE MAGAZINE + LE DVD offert aux abonnés + LE SITE

www.revue24images.com votre webzine hebdomadaire du cinéma. Abonnez-vous à l'infolettre!



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

- 157 Mettler l'alchimiste + DVD *Picture of Light* de Peter Mettler
- 158 Visages du cinéma politique + DVD *Pourrons-nous vivre ensemble?* de Philippe Lesage
- 159 Le film-essai ou l'œil sauvage + DVD *Sans raison apparente* de Jean Chabot
- 160 Apocalypse Now? Visions de fins du monde + DVD *Un lac* de Philippe Grandrieux
- 161 Où sont les utopies du cinéma? + DVD *Le fantôme de l'opératrice* de Caroline Martel
- 162 Industrie en crise. Cinéma en mutation! + DVD *RIP in Pieces America* de Dominic Gagnon
- 163 100 cinéastes qui font le cinéma contemporain + DVD *Petit Pow! Pow! Noël* de Robert Morin
- 164 Cannes 2013 + DVD *Paysage sous les paupières* de Lucie Lambert
- 165 Les 50 ans de l'art vidéo + DVD *La vidéo (je vois)*
- 166 50 ans après... *Le chat dans le sac* et *À tout prendre* + DVD *Trop c'est assez* de Richard Brouillette

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

INDIVIDU <input type="checkbox"/> Québec <input type="checkbox"/> Canada hors Québec	
<input type="checkbox"/> 1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses)	\$
<input type="checkbox"/> 2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses)	\$
INSTITUTION - ORGANISME <input type="checkbox"/> Québec <input type="checkbox"/> Canada hors Québec	
<input type="checkbox"/> 1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses)	\$
AUTRES PAYS <input type="checkbox"/> 1 an (5 parutions) 50 \$ CDN – frais d'envoi inclus	
ANCIENS NUMÉROS <input type="checkbox"/> Québec <input type="checkbox"/> Canada hors Québec (Autres pays : contactez-nous)	
Quantité <input type="text"/> Numéro <input type="text"/>	6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.)
(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +)	\$
AUTRE <input type="checkbox"/>	\$
Total \$	
Date <input type="text"/> <input type="checkbox"/> CHÈQUE ou <input type="checkbox"/> MANDAT INTERNATIONAL – libeller à l'ordre de 24/30 I/S	
<input type="checkbox"/> CARTE VISA ou Mastercard numéro <input type="text"/> Date d'expiration <input type="text"/>	
Nom <input type="text"/>	
Adresse <input type="text"/>	
Ville <input type="text"/> Code postal <input type="text"/>	
Courriel <input type="text"/> <input type="checkbox"/> Abonnez-moi à l'infolettre	
Commentaires <input type="text"/>	
Postez votre formulaire à : Revue 24 images , 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4	
L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.	

24 images est publiée depuis 1979.

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

Conseil d'administration

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

Directeur

Philippe Gajan

Rédactrice en chef

Marie-Claude Loiselle

Comité de rédaction

Robert Daudelin, Marco de Blois, Apolline Caron-Ottavi, Bruno Dequen, Helen Faradj, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, André Roy

Direction artistique

Denis Laramée

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Réviseur

Gérard Grugeau

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Webmestre

Annick Desmeules Paré

Ont collaboré à ce numéro

Apolline Caron-Ottavi, Richard Brouillette, Charles-André Coderre, Jeanne Crépeau, Robert Daudelin, Julie de Lorimier, Bruno Dequen, Sophie Deraspe, Helen Faradj, Alexandre Fontaine Rousseau, André Forcier, Philippe Gajan, Vincent Giard, Gérard Grugeau, Rodrigue Jean, Jacques Kermabon, Nicolas Klotz, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, Catherine Martin, Marc Mercier, Rafaël Ouellet, Nathalie Saint-Pierre, André Roy, Michael Yaroshevsky

Correspondants

Jacques Kermabon et Édouard Vergnon à Paris

Conseillers juridiques

BélangerSauvé

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2014

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution : février 2014

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN : 0707-9389

ISBN : 978-2-924348-07-9

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement (Voir ci-contre)

TPS : RT 145450482 TVQ : 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par carte de crédit sur

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

514 972-3310 ou sous forme de chèque, par carte de crédit,

mandat-poste international, traite bancaire sur Montréal

libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de

leurs auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable des

manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International

Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le

Film Literature Index.

Distribution : LMPI, Québec, Canada

Distribution en Europe : 24/30 I/S

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

des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont

contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications : 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

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

www.revue24images.com

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

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes

contenant 30% de fibres postconsommation combinées

avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts

gérées de façon responsable et indépendante.

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



Canada

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL



ÉDITORIAL

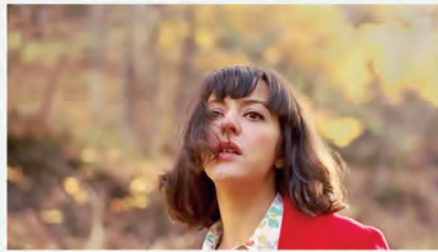
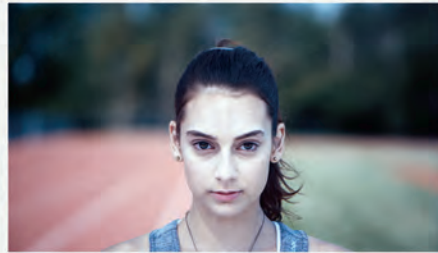
Les dates anniversaires peuvent avoir ceci de bon, lorsqu'on sait se les approprier pour les libérer d'un surcroît de nostalgie, qu'elles permettent d'affirmer la contemporanéité de l'objet mis en lumière beaucoup plus que de mesurer la distance qui nous sépare de lui. Cinquante ans après leur création, *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx et *À tout prendre* de Claude Jutra présentent encore quelque chose de trop vif, de trop pressant dans leur nécessité pour que nous puissions les reléguer au passé. Ces œuvres-là nous heurtent, nous bousculent, et s'adressent toujours à nous d'une manière qui ne peut nous laisser insensibles à leur quête de liberté, tout comme aux doutes et tourments qui les habitent.

C'est pourquoi le dossier du présent numéro, qui souligne les 50 ans de ces films, a cherché à saisir de quelle manière ils résonnent encore aujourd'hui. Mais d'abord, nous avons voulu nous replonger brièvement dans l'esprit de l'époque pour retracer l'accueil que leur avait réservé la critique montréalaise et étrangère, rappeler ensuite au passage la petite histoire de la musique interprétée par Coltrane pour *Le chat dans le sac*, pour enfin présenter les témoignages de cinq artisans des films de Groulx et de Jutra, qui évoquent les conditions et le climat d'effervescence dans lesquels ils ont été conçus. Suivent quelques textes et entretiens de cinéastes à qui nous avons demandé ce que ces films ont représenté pour eux lorsqu'ils les ont découverts et comment ceux-ci les ont accompagnés jusqu'à aujourd'hui.

Les quatre textes qui viennent clore ce dossier se proposent quant à eux d'entrer plus étroitement en dialogue avec les films de Groulx et de Jutra. Le premier s'interroge sur l'existence aujourd'hui d'un cinéma qui porterait encore une parole, un regard et un élan propres à la jeunesse dans une société où les aspirations communes ont disparu, tandis que l'article suivant s'intéresse à la portée politique et sociale du *Chat dans le sac* et à la façon dont Groulx, fortement influencé par la pensée de Brecht, a constamment cherché à lier le spectateur au devenir politique du monde. On constatera du coup comment, dans le jeune cinéma québécois actuel, ce désir d'affronter le conformisme ambiant s'est évanoui, pour être remplacé par un «néovérisme» pessimiste» devant lequel l'auteur du texte ne peut que noter que «la société québécoise a depuis longtemps dépassé en terme de vision, d'élan et d'inspiration notre cinéma de fiction». Après un bref retour sur *Chasse au Godard d'Abbittibbi* et la manière dont ce film s'approprie l'esthétique du cinéma des années 1960, nous terminons ce dossier en rappelant que les films de Groulx et de Jutra, en marquant l'entrée du cinéma de fiction québécois dans la modernité par l'invention de nouvelles formes esthétiques et poétiques, exprimaient aussi un formidable désir d'ouverture à l'altérité, qui aura pourtant mis presque 50 ans avant de ressurgir, et là encore, de manière fort ambivalente et parfois même préoccupante. Certes, le présent dossier témoigne d'un malaise évident face au jeune cinéma québécois actuel, mais il rappelle aussi que si Groulx et Jutra, avec des films réalisés il y a un demi-siècle, demeurent nos contemporains, c'est justement parce que leurs œuvres peuvent encore se heurter violemment à celles que nous réalisons aujourd'hui, et pousser les cinéastes dans leurs retranchements en révélant ce qu'ils s'abstiennent de remettre en question.

Autre manière de réaffirmer l'inaltérable actualité du cinéma de Gilles Groulx, nous vous présentons *Trop c'est assez*, film inédit en DVD jusqu'à ce jour, par lequel Richard Brouillette a su si bien saisir la «parole occultée [de cette homme] et s'en faire le passeur». Mais l'actualité d'*À tout prendre* et du *Chat dans le sac* s'impose aussi en regard de plusieurs films récents qui, eux aussi, pour le meilleur et pour le pire, tentent de se confronter à leur époque, tels *A Touch of Sin*, *The Wolf of Wall Street*, *La grande bellezza* ou *Snoupiercer* que nous abordons dans les pages qui suivent. Mais ce que Jutra et Groulx avaient surtout compris, c'est que, pour ne pas reproduire l'inertie qui gangrenait leur société, il leur fallait se délester des formes usées du langage. Cela est vrai plus que jamais : ce monde en ruines où nous vivons, lui, gangrené par l'argent, l'individualisme et leur corollaire naturel, le nihilisme, exige des cinéastes non pas qu'ils en témoignent, mais plutôt qu'ils cherchent de nouvelles formes permettant d'avancer contre ce qui écrase et détruit.

Marie-Claude Loisel



NEW DENMARK Raphaël Ouellet

LE CHAT DANS LE SAC Gilles Groulx À TOUT PRENDRE Claude Jutra

À TOUT PRENDRE Claude Jutra SARAH PRÉFÈRE LA COURSE Chloé Robichaud

LES AMOURS IMAGINAIRES Xavier Dolan

UNE JEUNE FILLE Catherine Martin CHASSE AU GODARD D'ABBITTIBBI Éric Morin

50 ans après...

Le chat dans le sac et *À tout prendre*

À TOUT PRENDRE DE CLAUDE JUTRA ET **LE CHAT DANS LE SAC**¹ DE GILLES GROULX, QUI ONT TOUS DEUX pris l'affiche en 1964, ont marqué l'entrée du cinéma de fiction québécois dans la modernité tout en demeurant gravés dans l'imaginaire de plusieurs générations de cinéphiles et de cinéastes. Ces films, habités par la présence magnétique de Johanne Harrelle et de Barbara Ulrich, muses des deux cinéastes, ont acquis au fil des ans une aura presque mythique, portée par le vent de liberté qu'ils ont contribué à propager.

En même temps que Truffaut tourne *La peau douce* et Godard *Bande à part*, Jutra et Groulx réalisent chacun leur premier long métrage, qui va connaître au Québec un retentissement aussi grand qu'avaient eu en France, cinq ans auparavant, *Les quatre cents coups* et *À bout de souffle*, à l'origine de la Nouvelle Vague. Mais ces films de Jutra et de Groulx ont également trouvé un écho favorable et suffisamment important chez certains cinéastes de la Nouvelle Vague pour permettre à Alain Bergala de considérer que Groulx a « inspiré » un film comme *Le petit soldat* et qu'« il faudra à Godard quelques années, et beaucoup de films pour qu'il trouve, avec *La Chinoise*, une posture de cinéaste semblable à celle de Groulx au moment du *Chat dans le sac* » – notant « qu'entre-temps, Godard a mûri politiquement et que la situation française de 1967 est devenue à son tour pré-révolutionnaire »².

En 1964, *À tout prendre* et *Le chat dans le sac* représentent non seulement les premières œuvres de fiction à affronter ce qui traverse la société québécoise de l'époque, plongée en pleine Révolution tranquille et secouée par les mouvements précurseurs d'octobre 1970, mais aussi à faire preuve d'une liberté tout à fait nouvelle dans leur invention poétique. Si ces films ont été considérés comme « révolutionnaires », et n'ont jamais cessé de l'être aux yeux de ceux qui les ont découverts même bien des années après, c'est qu'ils ont cherché, aux moyens de nouvelles formes, d'un nouveau langage, à investir le monde et la société en faisant face à leur inertie tout autant qu'aux mutations qui les bouleversaient alors. Un peu comme l'avait été en 1948 le *Refus global* pour la peinture et la littérature, ne peut-on pas considérer que ces deux films tiennent lieu de manifeste appelant l'émergence d'un cinéma libre et régénérateur ? Aussi, Jutra et Groulx auraient aisément pu reprendre à leur compte les mots qui concluent le texte enflammé de Borduas : « nous poursuivons dans la joie notre sauvage besoin de libération ».

Mais loin de vouloir faire un dossier commémoratif, nous avons surtout voulu profiter de l'occasion pour nous demander de quelle manière *Le chat dans le sac* et *À tout prendre* s'adressent à nous par-delà les années. Si tout film véritablement novateur demeure toujours actuel par sa capacité d'éclairer chaque époque d'une lumière nouvelle, l'occasion était belle – après avoir rappelé par quelques témoignages ce que ces films ont représenté lorsqu'ils ont vu le jour – de les dégager de leur temps historique pour voir comment ils résonnent encore jusqu'à nous aujourd'hui. Qu'ont-ils à nous dire de ce qu'est devenu le jeune cinéma québécois, 50 ans plus tard ? – **Marie-Claude Loisel**

1. *Le chat dans le sac* peut être visionné sur le site de l'ONF : www.onf.ca/film/chat_dans_le_sac

2. « Godard/Groulx : quel partage de cinéma ? *Le Chat dans le sac* comme film-charnière », *Nouvelles vues*, n° 14, hiver 2012-2013.

La vie commence à 50 ans

par Robert Daudelin

À TOUT PRENDRE DE CLAUDE JUTRA ET **LE CHAT DANS LE SAC** DE GILLES GROULX SONT AU PREMIER RANG des films fondateurs du cinéma québécois moderne. Peu d'œuvres de notre cinéma ont suscité autant de commentaires, d'analyses, voire de thèses universitaires. Jutra et Groulx, aussi dissemblables furent-ils, comme hommes et comme cinéastes, ont profondément marqué le cinéma québécois et la presque simultanéité de leur premier long métrage de fiction semble, avec le recul, marquer le début d'une aventure, aventure dont plusieurs percevaient déjà l'importance en 1963-1964, au moment de l'apparition des deux films en question.

À *tout prendre* connaît sa première projection publique au théâtre Loew's, le samedi 10 août 1963, à 14h30 (!), dans le cadre du Festival international du film de Montréal. Si on en croit la légende, la copie arrive directement du laboratoire, une bobine après l'autre... Il faut dire que le *Montreal Star* du 1^{er} août titrait que Jutra était encore en tournage, neuf jours avant la première. Le film fait par ailleurs partie, avec *Pour la suite du monde* de Brault et Perrault et *The Annanacks* de René Bonnière, de la compétition du premier Festival du cinéma canadien, dont il remporte le Grand Prix décerné par un jury international que préside le cinéaste britannique Lindsay Anderson.

Dans le petit monde du cinéma, et plus largement des arts, le film est attendu. Claude Jutra n'est pas un inconnu en 1963. Il a été primé au Canadian Film Awards dès 1949 pour un court métrage expérimental, *Mouvement perpétuel*, coréalisé (avec Norman McLaren) et interprété *Il était une chaise* (1957), collaboré avec Jean Rouch sur *Le Niger, jeune république* (1961), travaillé avec son ami Michel Brault à plusieurs courts métrages, été produit par François Truffaut pour *Anna la bonne* (1959) et participé à plusieurs titres aux expériences de cinéma direct menées à l'ONF. Jutra est même connu d'un assez large public, ayant été l'animateur de la série télévisée *Images en boîte* en 1954.

Chaleureusement accueilli lors de sa première par une salle comble, *À tout prendre* ne fait pas pour autant l'unanimité. La presse montréalaise est partagée: Alain Pontaut, alors critique à *La Presse*, s'il reconnaît le « travail technique d'une grande allure », souhaiterait « moins de badinage et de séduisants trompe-l'œil », réaction à chaud qu'il corrigera quelques jours plus tard au moment d'écrire son bilan du festival, reconnaissant même que le film de Jutra marque « une date » et autorise « une espérance ». Si le *Petit Journal* n'y voit qu'une « expérience, rien de plus », *Photo-Journal*, sous la plume enthousiaste de Rudel-Tessier, parle d'une « œuvre éblouissante ». Quant au jeune critique du *Nouvelliste* de Trois-Rivières, Gérald Godin, il célèbre ce film qui « abonde en trouvailles ». Même *The Gazette*, sous la signature du fantasque Harold Whitehead, lui est favorable! Mais c'est Jean Basile du *Devoir* qui signe un véritable texte critique, long et bien argumenté, paru le 12 août, et qui conclut « que ce film marque une date dans l'histoire du cinéma canadien par son ambition, ses recherches, son sujet ». Gerald Pratley, correspondant de *Variety*, par ailleurs membre du jury, n'apprécie guère le film qui lui semble copier à qui mieux mieux Truffaut et Godard – ce qui n'empêchera



pas la United Artists d'acheter les droits de distribution (pour les États-Unis et l'Amérique du Sud) et de se charger d'une version en langue anglaise, avec commentaire en voix off d'un certain Leonard Cohen... Tous les cinéphiles ne sont pas nécessairement conquis, comme en fait foi le numéro d'octobre-novembre 1963 de la revue montréalaise *Objectif*, bastion de la cinéphilie « pure et dure », de qui on se serait attendu à un accueil chaleureux. Or, c'est tout le contraire: Jean-Claude Pilon, faisant le point sur le premier Festival du cinéma canadien, pourfend « l'infect et antipathique *À tout prendre* », alors que Michel Patenaude signe un long texte critique, moins emporté que son collègue, mais néanmoins très sévère, dans lequel il reproche notamment au film son « indigence » et son « maniérisme », soulignant



Claude Jutra sur le tournage d'*À TOUT PRENDRE*

pourtant très positivement (et combien pertinemment) sa parenté avec le *Shadows* de John Cassavetes. Point d'orgue: dès le 28 août, un lecteur du *Devoir* y va d'une longue lettre pour dénoncer ce film « abject » qui « est la glorification de l'amour libre », opinion partagée par les scribes de l'Office catholique national des techniques de diffusion qui avait accordé au film un « À proscrire », sa plus basse note!

Invité du festival, le critique italien Tullio Kezich dit tout le bien qu'il pense du film dans un journal milanais, ce qui permet vraisemblablement à celui-ci d'être invité au festival de Pesaro, où il reçoit un accueil très positif. Découvert par la critique européenne, primé à Knokke-le-Zoute, *À tout prendre* commence alors sa véritable *vie publique*. Primé aux Canadian Film Awards de 1964 et projeté dans sa version anglaise dans le cadre de l'émission *Festival* de la CBC en avril 1965, le film de Jutra a droit à une nouvelle première le 15 mai 1964 au cinéma St-Denis de Montréal. Le film sera ensuite à l'affiche à Rimouski en juillet et à Trois-Rivières, en octobre. Enfin, c'est en avril 1966 qu'il est lancé aux États-Unis – au Plaza sur Madison Avenue à New York – où il suscite deux textes élogieux de Bosley Crowther, redoutable critique du *New York Times*, et de Colin Young, qui proclame *À tout prendre* « the best film of its generation » dans la prestigieuse revue californienne *Film Comment*.

Récit autobiographique, le film de Jutra dérange alors par les thèmes abordés (les amours d'un homme blanc et d'une femme noire, l'homosexualité), par les préoccupations petites-bourgeoises du héros, peu en phase avec les aspirations sociopolitiques d'une

nouvelle génération de Québécois, mais, surtout, il dérouté par la liberté de son écriture, ce qui a justement empêché le film de vieillir, pour notre plus grand plaisir.

L'ANNÉE DU CHAT

Un an presque jour pour jour après la première du film de Jutra, le 8 août, à la même heure, mais cette fois-ci à la Place des Arts où s'est installé le Festival international du film de Montréal, les cinéphiles québécois sont conviés à découvrir le premier long métrage de Gilles Groulx, *Le chat dans le sac*. Monteur chevronné (notamment des *Raquetteurs*), réalisateur de plusieurs courts métrages remarquables – *Golden Gloves* (1961), *Voir Miami* (1962), *Un jeu si simple* (1963) – qui lui ont valu une réputation d'auteur, le cinéaste n'est alors pas sans savoir que tous ceux qui suivent déjà son travail avec intérêt attendent impatiemment, et avec un immense espoir, le film qu'il a tourné l'hiver précédent – plus précisément entre le 20 janvier et le 3 février. Cet espoir n'est pas déçu. Quiconque était présent cet après-midi-là à la Place des Arts se souvient avec émotion de ce sentiment violent, de cette émotion inqualifiable, d'assister à la naissance d'un grand cinéaste et, qui plus est, d'un cinéaste qui se définissait comme Québécois et le disait haut et fort.

Cet enthousiasme ému qui est le mien, comme celui de tous mes amis de l'époque, n'est cependant pas partagé par tous ceux qui écrivent alors dans nos journaux. Ainsi Joseph Rudel-Tessier, qui avait salué chaleureusement le film de Jutra l'année précédente, se déchaîne dans



En 1963, au Kino-club pendant le Festival du film de Montréal. En haut : Gian Vittorio Baldi, Jean-Luc Godard, Johanne Harrelle, Roman Polanski et Adolfas Mekas. En bas : Claude Jutra, Godard, Polanski, Mekas, Robert Hershorn et Victor Désy.

Photo-Journal, ne voyant dans le film de Groulx qu'une « manifestation de notre jeune prétention ». Alain Pontaut, qui collabore désormais à la revue *Cité libre*, y publie un long article sur le festival, mais un bien maigre et peu louangeur paragraphe sur le film – propos qu'il relativisera ultérieurement dans un article du magazine *Maclean's*. Même notre ami André Pâquet, qui couvre alors le festival pour *L'Action de Québec*, émet beaucoup de réserves, déplorant que l'écriture du film soit « quelque peu diluée ». Disons pour la défense de Pâquet qu'il a revu plusieurs fois *Le chat dans le sac* depuis lors et radicalement changé d'avis! Plus sévère encore est *Le Nouvelliste* de Trois-Rivières qui, privé des loyaux services de Gérard Godin, confie à un autre journaliste le soin de couvrir le festival. À l'évidence pas très cinéphile, celui-ci range le film de Groulx « dans la classe des amateurs ». Étonnamment, le film se trouve immédiatement des défenseurs dans la presse anglophone: Herbert Aronoff dans le *Montreal Star* salue un film « frais et rempli d'intuitions, d'un esprit qui déborde d'idées »; moins enthousiaste, la critique torontoise Wendy Michener lui consacre néanmoins plusieurs paragraphes dans un article de l'édition anglaise du magazine *Maclean's*.

Chez les rédacteurs d'*Objectif*, si peu accueillants avec le film de Claude Jutra, c'est l'euphorie! Le numéro d'octobre-novembre 1964 s'ouvre par un long entretien de Michel Patenaude avec Gilles Groulx,

suivi d'une filmographie du cinéaste. Plus loin dans le numéro, un tableau attribue des étoiles aux films présentés au festival : sept rédacteurs sur huit accordent le maximum (« passionnément ») au *Chat dans le sac*. Enfin, la section critique de ce même numéro inclut un texte très analytique de Jean Pierre Lefebvre (il s'apprête alors à tourner *Le révolutionnaire*, son premier long métrage) dans lequel il conclut que *Le chat dans le sac* est « une œuvre qui tend à une pensée cinématographique intégrale que Gilles Groulx est le premier au Québec à amorcer avec lucidité et amour ».

Présent au festival d'août, Jean de Baroncelli, le très officiel critique du journal français *Le Monde*, a vu le film avec sympathie; il valorise le travail de ses deux protagonistes et conclut : « Gilles Groulx a indiscutablement beaucoup de talent ». Dans son ensemble, la critique européenne sera également sensible aux qualités du film lors de sa présentation en ouverture de la Semaine de la critique du festival de Cannes, en mai 1965, comme en fait foi notamment le très beau texte de Jean-André Fieschi, publié dans le numéro de juillet 1965 des *Cahiers du cinéma*¹, et l'entretien avec Groulx réalisé par Fieschi et Claude Ollier, dans ce même numéro. Cet intérêt pour le film se traduira éloquemment plus tard (en 1970) sous la plume de Louis Marcorelles, grand spécialiste du direct et de l'œuvre de Pierre Perrault, dans son ouvrage incontournable *Éléments pour un nouveau cinéma*. Plus récemment, les considérations d'Alain Bergala sur le travail de Groulx reprendront avec beaucoup de pertinence certains de ces éléments, avançant même l'idée qu'« il faudra à Godard quelques années, et beaucoup de films, pour qu'il trouve, avec *La Chinoise*, une posture de cinéaste semblable à celle de Groulx au moment du *Chat dans le sac* »². Comme le film de Jutra, *Le chat dans le sac* est sélectionné par le festival de Pesaro, alors lieu de rencontre de tout ce qui se fait de nouveau dans le cinéma. Enfin, le 20 décembre 1964, le film de Groulx est diffusé par la télévision francophone de Radio-Canada.

AVEC LE RECU...

À tout prendre et *Le chat dans le sac*, aussi dissemblables soient-ils, sont fondateurs de ce qu'il est convenu d'appeler depuis lors « le cinéma québécois ». Dissemblables, assurément, mais proches parents en ce que, dans l'originalité de leur démarche respective, dans la nouveauté de leur écriture, ils ont imposé l'idée d'un cinéma qui serait à la fois outil de réflexion et d'introspection. Ces deux films font partie de ces œuvres qui appartiennent intimement à leur auteur. *À tout prendre*, c'est Claude; *Le chat dans le sac*, c'est Gilles: nos précieux contemporains. Sans eux, le cinéma québécois n'aurait pas été ce qu'il est. Sans eux, le Québec serait resté une abstraction folklorique. Ils ont incarné nos inquiétudes et nos rêves, notre soif de liberté et notre ouverture au monde. Jutra nous a dit avec sa sensibilité écorchée que le noir et le blanc allaient ensemble; Groulx est allé à la rencontre de Coltrane pour nous rappeler que nous faisons partie de la même Amérique. Que demander de plus au cinéma? Encore fallait-il faire preuve de talent. Les belles idées, les idées généreuses sonnent toujours creux quand elles ne sont que discours. Or, Jutra et Groulx étaient « talentueux » et la suite de leur œuvre le prouvera éloquemment. Jusqu'au *Pays de Zom* et à *La dame en couleur*, leur œuvre s'imposera comme essentielle,



Coll. Cinématique québécoise

Gilles Groulx et Barbara Ulrich, en compagnie de Pierre Juneau lors de la conférence de presse du *CHAT DANS LE SAC* en 1964 au Festival du film de Montréal.

déterminante pour la naissance d'un cinéma adulte, comme l'a été la poésie d'Anne Hébert, Hénault, Lapointe et Miron, pour ne citer que ceux qui nous ont quittés.

Il n'est jamais trop tard pour découvrir, et re-découvrir, les œuvres majeures : c'est le projet du présent numéro de *24 images*. Et ce, sans

prétention. Si ce n'est la prétention de réaffirmer leur place dans notre cinématographie. [24](#)

1. Ce texte est repris intégralement dans un des livrets d'accompagnement du coffret Groulx de l'ONF.
2. « Godard/Groulx: quel partage de cinéma? *Le Chat dans le sac* comme film-charnière », *Nouvelles vues*, n° 14, hiver 2012-2013, Québec, Université Laval. (Disponible sur Internet en format PDF).



LE CHAT DANS LE SAC



LE CHAT DANS LE SAC

Le Chat, le cinéaste et le musicien



© 1964 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

On a longtemps pris pour acquis que la musique de John Coltrane, qui accompagne plusieurs moments du *Chat dans le sac*, avait été empruntée aux enregistrements Atlantic de 1959 (Coltrane Jazz et Giant Steps)¹ que tout bon mélomane de l'époque avait dans sa discothèque – ce qui était assurément le cas de Gilles Groulx, conseillé en la matière par son ami Patrick Straram. Or il n'en est rien : *Naima* et les autres compositions de Coltrane qu'on entend dans le film ont été enregistrées spécialement pour Groulx, et en sa présence, dans le studio de Rudy van Gelder, à Englewood Cliffs, dans le New Jersey, le 24 juin 1964 (un mois et demi avant la première du film !). Les cinq pièces enregistrées ce jour-là faisaient partie du répertoire standard du célèbre quatuor et n'avaient plus aucun secret pour Coltrane, McCoy Tyner (piano), Jimmy Garrison (contrebasse) et Elvin Jones (batterie) qui étaient par ailleurs des habitués du studio – ils y avaient enregistré un magnifique *Crescent* trois semaines plus tôt ; et c'est à nouveau chez van Gelder que Coltrane allait endisquer son chef-d'œuvre, *A Love Supreme*, le 9 décembre de la même année.

Les archives de l'ONF, fouillées en tous sens par Carol Faucher quand il préparait le coffret DVD consacré à « L'œuvre de Gilles Groulx », sont fort précises : liste des pièces enregistrées, cachets, redevances syndicales, etc. Faire un aller-retour au New Jersey et déplacer Coltrane et ses musiciens était, semble-t-il, moins cher que de payer des droits au redoutable

monsieur Ertegun de Atlantic Recording Corporation, étiquette que Coltrane avait quittée depuis 1961.

Pour Groulx, la musique de Coltrane était assurément une autre façon d'inscrire son film dans son époque : musique emblématique de la culture afro-américaine moderne, elle était tout à la fois musique d'affirmation et de contestation, et le projet esthétique qu'elle incarne alors est encore aujourd'hui un des grands moments de l'art musical du XX^e siècle. Quelle belle coïncidence par ailleurs – mais en était-ce vraiment une ? – que le poète-journaliste Paul-Marie Lapointe que Claude, le héros du film, visite dans son bureau du *Nouveau Journal* ait été un grand connaisseur et admirateur de John Coltrane et de sa musique.

Les premières mesures de *Naima* qui accompagnent la présentation des personnages – le saxophone de Coltrane démarre sur ces mots de Claude : « Je suis comme le chat dans le sac » – constituent la véritable « ouverture », tragique, inquiétante, pleine d'une prégnance qui jamais n'abandonnera le discours du film. – **Robert Daudelin**

1. Même un spécialiste comme le Britannique David Meeker, parlant du film dans son précieux *Jazz in the Movies*, écrit : « the soundtrack uses four recordings by John Coltrane ».

Les images, les sons, les visages

propos recueillis par Robert Daudelin

À TOUT PRENDRE EST UN FILM DE COPAINS, FAIT SANS ARGENT, SANS PRODUCTEUR, SANS DISTRIBUTEUR : dans l'urgence. **Le chat dans le sac** est un film « détourné » : un long métrage fait presque en cachette, en quelques jours, avec un budget de court métrage et une équipe réduite. Pour parler de la fabrication de ces deux films phares de notre cinéma, il nous a paru évident de faire appel à quelques-uns de leurs artisans.



Barbara Ulrich, Gilles Groulx et Jean-Claude Labrecque

Jean-Claude Labrecque, directeur-photo

AU HASARD DES HUMEURS DE CLAUDE

Michel Brault, vieux complice de Claude Jutra, était associé au projet depuis le début et il devait répondre aux inspirations de Claude. Or, Michel habitait Saint-Hilaire et, après quatre ou cinq voyages improductifs à Montréal, il a dit à Jutra : « Tu devrais trouver un caméraman qui habite moins loin ! ». J'habitais le même quartier que lui ; il m'a donc demandé de me joindre au projet. Ma première présence sur **À tout prendre** a été pour la séquence du cimetière, dans la neige. Puis, j'en ai fait beaucoup d'autres par la suite, au hasard des humeurs de Claude : le party nocturne notamment – sauf la chanson de Johanne, qui est empruntée à **Seul ou avec d'autres**. Nous avions accès à l'équipement de l'ONF (des Arriflex 16 mm), inutilisé durant les fins de semaine ; Bernard Gosselin, Gilles Gascon et les autres caméramen nous tenaient informés... Nous tournions aussi fréquemment avec une Auricon de location, et même avec une Bolex à tourelle – pour la « confession » de Claude notamment. Nous avons surtout filmé avec la pellicule Plus X que le laboratoire Mont-Royal acceptait de développer à 800, voire 1000 ASA.

Johanne Harrelle a exigé par contre que ce soit Michel Brault qui tourne ses « secrets ». Pour cette séquence où je faisais la prise de son, Michel a installé la caméra sur trépied, face à Johanne, Claude a contrôlé le cadre et nous sommes sortis derrière lui par la fenêtre. Johanne s'est confessée à la caméra pendant que nous prenions un café au coin de la rue...

Pour **Le chat dans le sac**, mon « recrutement » a été moins hasardeux : j'avais eu le plaisir de tourner **Un jeu si simple** avec Gilles Groulx, en 35 mm, avec une pellicule couleur de l'armée américaine qu'avait négociée le producteur du film, Jacques Bobet : un tournage riche en expériences pour moi, et un film extraordinaire. **Le chat...** devait être un court métrage et a été tourné avec un budget correspondant, en deux semaines seulement, mais avec trois caméras : la grosse BNC du studio de l'ONF avec son chargeur de 1000 pieds, une Cameflex munie de très bons objectifs, mais bruyante comme un moulin à café, et une Arriflex. Tout a été tourné en 35 mm, avec un ratio de 2 pour 1, rarement plus. Même par temps ensoleillé, j'insistais pour travailler à 600, parfois même à 800 ASA. Pour l'éclairage, après avoir passé une semaine sur un tournage de Raoul Coutard en France, j'avais fait fabriquer des boîtes en carton, peintes en blanc, au fond desquelles était placé un quartz de 1000 watts, ce qui donnait une lumière très douce. Quant aux fondus au noir qui apparaissent parfois dans le film, c'est moi qui les ai faits dans la caméra.

L'atmosphère du tournage était très détendue. Marcel Carrière, le preneur de son du film, commençait sa journée en allant acheter les journaux qu'il apportait à Groulx qui les dépouillait pendant qu'on prenait un café. On déjeunait avec lui et on tournait avec Barbara et Claude l'après-midi. Gilles me laissait une grande liberté, m'interdisant par contre les plans sans présence humaine. Je trouvais ma place et faisais des suggestions à l'occasion. C'était presque familial ! Le montage a été pas mal plus intense : il fallait voir Groulx se déchaîner sur la Moviola, couper le film avec ses mains, lancer sur le sol les images qu'il n'aimait pas – au risque d'avoir à les retrouver plus tard...

Marcel Carrière, ingénieur du son

UN MAGNÉTOPHONE NAGRA EN BANDOULIÈRE

J'étais l'un des actionnaires sans le sou des Films Cassiopée, société que Claude Jutra avait créée pour pouvoir emprunter de l'argent. J'ai été présent dès le tout premier jour de tournage d'*À tout prendre*: les deux truands qui poursuivent Claude sur le pont du chemin de fer, c'étaient Gilles Groulx et moi! Ça été un tournage mouvementé: Bernard Gosselin, qui était l'assistant de Michel Brault, a échappé dans la rivière une bobine de 100 pieds qu'on venait de tourner, puis Claude, dans la rivière encore, sa serviette avec son passeport, alors qu'il partait pour Niamey trois jours plus tard... Je suis revenu quelques fois prendre le son (notamment avec un Magnasync) et c'est moi qui ai enregistré la chanson de Johanne pour *Seul ou avec d'autres*. Enfin, j'ai collaboré étroitement, si je puis dire, à la première projection du film au Festival international du film de Montréal. Comme on le sait, la copie est sortie du labo le matin même de cette projection. Or, le son optique avait été mal transféré et il y avait beaucoup trop de basses fréquences. Ce n'était pas projetable et Claude était découragé. Les techniciens de l'ONF étaient unanimes: la seule façon de sauver l'affaire, c'était de corriger le son «en direct» durant la projection. Je me suis donc installé dans la cabine du Loew's et j'ai apporté des corrections au besoin, Werner Nold faisant des allers-retours entre la cabine et la salle pour me dire si ça allait. Personne évidemment n'a été payé pour sa collaboration

à *À tout prendre*: on n'était même pas sûrs que le film existerait un jour!

Au moment où Gilles Groulx entreprend *Le chat dans le sac*, j'avais déjà travaillé avec lui plusieurs fois: sur *Les Raquetteurs*, *Voir Miami*, *Un jeu si simple* – je pense même être le preneur de son qui a été le plus souvent mis à contribution. Mais cette fois, en plus d'être l'ingénieur du son en titre, j'étais aussi l'espèce de «business manager» qui s'occupait entre autres d'acheter les journaux du matin que Gilles dépouillait pour étoffer les scènes qu'on devait tourner ce jour-là. J'étais aussi électricien sur le plateau, chauffeur de Barbara que j'allais chercher dans sa famille chaque matin et que j'emmenais au tournage; enfin, photographe de plateau, muni de la Nikon que nous avait prêtée le «Département Caméra» – ce que j'avais fait précédemment sur *Voir Miami* (certaines de ces photos ont d'ailleurs été agrandies et ont fait l'objet d'une exposition).

Jean-Claude Labrecque tournait la plupart du temps avec une Cameflex 35 mm, caméra terriblement bruyante qu'on essayait de rendre plus discrète en la couvrant d'un manteau, et même en tournant à travers une porte vitrée. Jean-Claude avait un assistant – Douglas Bradley, je crois; moi, je travaillais seul. Nous tournions en son synchrone et je portais un magnétophone Nagra en bandoulière. Le choix des micros était encore très problématique à l'époque: les micros de studio étaient trop gros et pas adaptés à ce type de tournage. Je m'étais donc rabattu sur des micros de radio – les «slim trim», qui avaient une allure de pénis! – et

surtout sur un curieux micro (avec une bande fréquences très légère), fabriqué par les montres Elgin, qui était tenu en suspension par des élastiques. Je l'avais fixé sur une perche en bambou, ce qui me permettait de recueillir le son par en bas plutôt que par en haut, comme avec la perche traditionnelle. (Les micros-cravates commençaient à peine à faire leur apparition: deux compagnies américaines venaient d'en mettre sur le marché).

On tournait au jour le jour. Seules les entrevues avec Pierre Maheu, Paul-Marie Lapointe, Jean V. Dufresne étaient déjà programmées. Et tout ça s'est fait tout bonnement, avec une équipe «minimaliste». C'est au montage que le film s'est vraiment construit. Groulx était un maître monteur: il arrivait à l'Office vers 16 h, habituellement précédé par Jacques Kasma, qu'on avait surnommé le «poisson pilote», et il s'installait dans sa salle de montage pour une partie de la nuit. Et c'est comme ça que *Le chat...* est né!



Coll. Cinéma-thèque québécoise

Johanne Harrelle dans *À TOUT PRENDRE*



Coll. Cinéma québécois

Claude Jutra et Victor Désy dans *À TOUT PRENDRE*

Victor Désy, interprète de *À tout prendre*

TÉMOIN DE L'IDYLLE AVEC JOHANNE

J'ai été engagé par le Théâtre du Nouveau Monde en 1952, alors que je finissais Philo 1 au Collège Sainte-Marie. Et c'est en 1953, à l'École du TNM, que j'ai fait la connaissance de Claude Jutra qui y avait étudié un an. Il avait passé les examens et même fait de la figuration dans *Le corsaire* de Marcel Achard. En 1955, je faisais partie de la tournée du TNM en France. De retour à Montréal en 1956, au moment même où l'ONF s'y installait, je suis tombé sur Claude par hasard, en pleine rue. Il m'a signalé qu'il y avait un appartement de libre à côté du sien, à l'angle de Summerhill et de Côte-des-neiges. C'est comme ça que nous sommes devenus voisins : et c'est dans le film !

Je pense que je suis la première personne à qui Claude a parlé de son projet de long métrage. Je me souviens précisément que c'était à la terrasse du Café des artistes qui était voisin de Radio-Canada, boulevard Dorchester. J'avais d'ailleurs été témoin de son idylle avec Johanne. Claude m'a dit un jour que c'est Claude Fournier qui l'avait incité à faire un film à partir de son histoire. Le projet m'avait immédiatement emballé. C'est même moi qui ai trouvé le titre du film. J'en avais suggéré trois : « Tout compte fait », « Le retour des choses » et « À tout prendre ». Claude a spontanément choisi le troisième.

Je n'interprète pas vraiment un personnage dans *À tout prendre* : Victor, c'est moi ! Avant une prise, on discutait le coup, on s'entendait sur ce qu'on allait dire, puis on improvisait, tout en sachant où on s'en allait. C'est comme ça qu'a été tournée la conversation avec Claude à la terrasse du Carmen, un café de la rue Stanley qu'on fréquentait beaucoup. Même chose pour la scène où je surprends Monique Joly dans l'appartement de Claude.

Pour le rôle de la mère, c'est moi qui ai mis Claude en contact avec Tania Fédor avec qui j'avais joué au théâtre – au grand ravissement de madame Jutras. C'est moi aussi qui lui ai présenté François Tassé, un comédien que je connaissais bien et qui avait été mon partenaire de jeu au théâtre. Tous les personnages de *À tout prendre* sont des acteurs professionnels, sauf Patrick Straram (qui s'en sort très bien), une idée de Claude, et les tueurs qui poursuivent Jutra (Gilles Groulx, Jean-Antonin Billard, entre autres).

Le tournage s'est étiré sur trois ans. Claude est allé au Niger pendant ce temps. La scène où il est question de la tentative de suicide de Johanne a été tournée une semaine avant la projection au festival. Moi, je continuais à jouer au théâtre, notamment dans *La puce à l'oreille* de Feydeau, au Rideau vert, dont on voit un court extrait dans le film. Et j'ai fait, avec Marie-José Raymond, une des voix de la narration de *Voir Miami* de Gilles Groulx...

Certains ont accusé Claude Jutra de narcissisme, et je ne suis pas d'accord. Dans *À tout prendre*, il y a plusieurs films, c'est une œuvre qui déborde d'invention.

Barbara Ulrich, interprète du *Chat dans le sac*

COMPRENDRE BEAUCOUP DE CHOSES À TRAVERS LES OBJETS



Gilles Groulx, Barbara Ulrich et le présentateur Raymond Charette lors de la première du *CHAT DANS LE SAC* à la salle Wilfrid-Pelletier en 1964.

Je ne connaissais pas Gilles Groulx mais, sans le savoir, nous avions des amis communs. Je l'ai croisé accidentellement en novembre ou décembre 1963 et il m'a proposé de faire un « screen test » pour un film qu'il préparait. J'ai pensé que c'était une blague, une façon de flirter que je n'avais encore jamais rencontrée! Gilles a été satisfait du test et m'a convaincue de faire le film. J'étais alors étudiante en études slaves à l'Université de Montréal et l'idée m'a plu. Claude Godbout était déjà engagé et il était présent avec Gilles au « screen test ».

Gilles m'avait présenté le canevas du film : un couple se défait au cours d'un hiver. Il n'y avait rien de politique dans ce qu'il m'avait montré ce jour-là. Ça n'avait surtout rien à voir avec le schisme franco-anglo de l'époque. Mais le fait que je sois juive et anglophone apportait soudainement une nouvelle dimension au projet : c'est ce que j'appelle l'« opportunisme documentaire » dont Gilles savait très bien se servir. Le film remet néanmoins en question bien des choses

et l'immobilisme du personnage de Claude me donnait souvent le goût de le frapper.

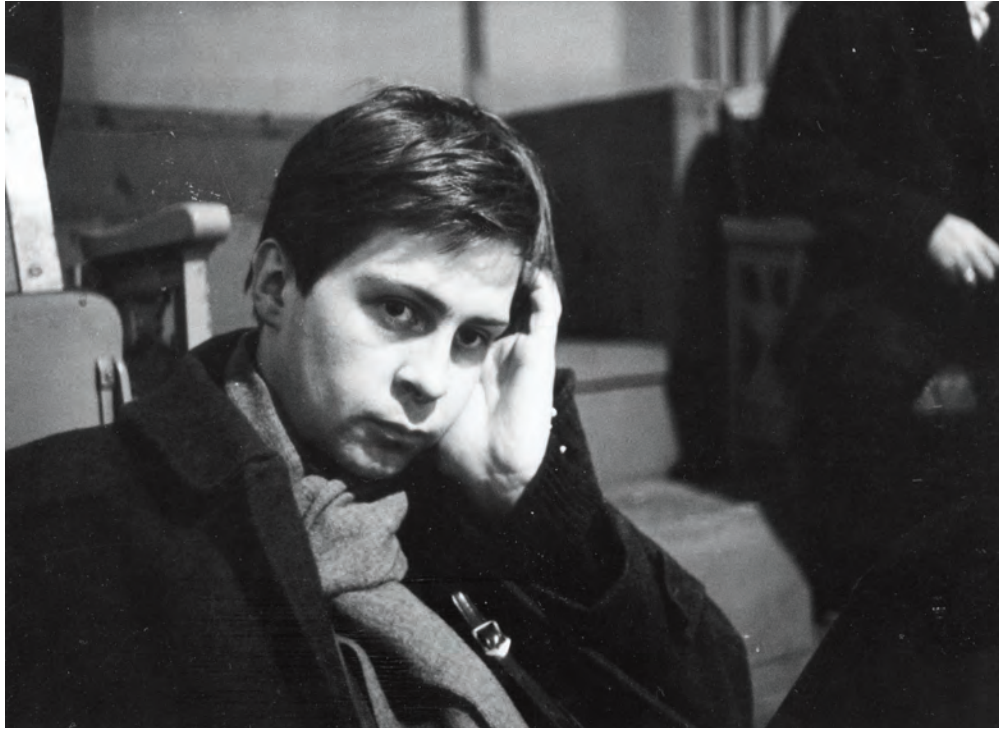
Je devais me maquiller moi-même (c'est dans le film) et porter mes propres vêtements. Et quand j'arrive avec le petit déjeuner, c'est vraiment le petit déjeuner de toute l'équipe, ce qui cadrerait avec mon personnage de la fille qui a le « cash », qui nourrit toute la gang.

À la première prise, je devais me présenter face à la grosse caméra Mitchell qui ne passait même pas par la porte. J'ai fait ce que Gilles m'a demandé et j'ai réalisé que la présence de la caméra ne me dérangeait pas. Il faut dire que l'équipe était immédiatement devenue comme une famille. D'après mon souvenir, on décidait de ce qui serait tourné en prenant tous ensemble le café du matin et en tenant compte de la quantité de pellicule disponible. J'ai vu Gilles prendre des notes concernant le tournage de la journée. Parfois, il nous demandait d'inclure des nouvelles qu'il avait lues dans les journaux du matin, comme le scandale des manuels scolaires et le Rapport Parent.

Gilles ne parlait jamais à ses deux interprètes en même temps. Il donnait parfois quelques lignes de texte à Claude, mais jamais à moi – sauf pour les proverbes que je lis pendant le repas : c'est lui qui les avait choisis. Pour Gilles, le spectateur devait comprendre beaucoup de choses à travers les objets, les accessoires qui meublent le film et le comportement des acteurs.

Pour moi comme pour Gilles, la projection au festival, dans la salle Wilfrid Pelletier remplie à craquer (il y avait même des gens assis dans les allées), nous a bouleversés. La salle était silencieuse et ce silence s'est prolongé pendant un bon moment à la fin de la projection, comme si les gens avaient subi un choc. Puis, des applaudissements, des bravos et des cris pendant un long moment... J'ai même vu des gens pleurer, c'était très émouvant. J'aimerais ajouter que ni Gilles, ni Claude, ni moi, n'avions imaginé que ce « petit film » allait avoir un tel impact sur les spectateurs québécois et sur notre cinématographie. Pour ma part, j'ai pris conscience de ça à l'occasion de cette projection à Wilfrid-Pelletier.





Coll. Cinématique québécoise

Claude Godbout dans *LE CHAT DANS LE SAC*

Claude Godbout, interprète du *Chat dans le sac*

LE PREMIER FILM MODERNE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Au moment du *Chat dans le sac*, je venais de passer deux ans au Conservatoire d'art dramatique, aux côtés de Geneviève Bujold et de Luce Guilbeault notamment. Je travaillais alors avec Françoise Berd au théâtre de l'Égrégore et j'avais été assistant metteur en scène de Jean-Pierre Ronfard pour *Ubu roi*. Je voulais devenir comédien.

Gilles Groulx m'a croisé dans une fête à l'Association espagnole, rue Sherbrooke. Je ne le connaissais pas, mais j'avais vu *Les raquetteurs*, qui a été mon premier vrai choc dans le cinéma québécois. J'ai donc fait un « screen test » à la cafétéria de l'ONF. Je crois me souvenir que Claude Gauthier et Marie-José Raymond participaient également à cette présélection.

Le film se bâtissait au jour le jour, et Barbara et moi devions improviser sur les thèmes choisis par Gilles, ce à quoi le Conservatoire ne m'avait absolument pas préparé. Le film a été tourné en continuité et, au moment du premier plan, quand je me présente en jouant avec la roue de mon vélo, j'avais littéralement l'impression de me « liquéfier » devant la caméra... L'équilibre dans mon jeu est venu progressivement, surtout après que Gilles m'ait dit de regarder la caméra : du coup, j'avais un interlocuteur et j'étais rassuré. Chaque soir, nous allions porter les bobines à Jacques Bobet, producteur du film, avec qui Gilles avait une très grande complicité. Je crois même que le titre du film vient de lui. « Le chat dans le sac » était pour eux une litote qui disait tout sans rien révéler. Tous les deux parlaient à mots couverts étant donné le caractère un peu secret du projet – en principe nous tournions

un court métrage sur l'hiver ; il était alors interdit de tourner des longs métrages à l'ONF.

Le personnage de Claude, c'est à la fois Gilles Groulx et moi. Pour ma part, j'ai mûri durant le tournage du *Chat...* et Gilles a filmé ce mûrissement. De fait, je pense que je me cherchais encore plus que le personnage du film et ces 11 jours de tournage ont constitué une sorte de rattrapage. J'ai eu 23 ans durant le tournage, mais j'étais une sorte d'adolescent à qui on faisait rencontrer des adultes dans la trentaine (Dufresne, Lapointe). Gilles a tiré de nous, de Barbara et de moi, tout ce dont il avait besoin pour alimenter son propos. Sans oublier les 15 pages d'une extraordinaire narration – voix intérieures de Barbara et de Claude que nous avons enregistrées environ deux mois plus tard – qui venait supporter encore plus explicitement ce propos et donner tout son poids au film.

1963 avait été au Québec une année lourde, violente même, et *Le chat...* s'inscrit dans cette mouvance. La question de l'appropriation du territoire par les Québécois était dans nos têtes. Étrangement le film, tout comme *À tout prendre*, a été entièrement tourné dans l'ouest de Montréal, en milieu anglophone.

Au printemps 1964, je suis parti en Europe, je n'étais donc pas présent à la projection au Festival. Par contre, j'étais avec Gilles à la projection de la Semaine de la critique à Cannes, en mai 1965, où le film a suscité beaucoup d'intérêt. J'ai aussi revu le film quand il est sorti en salle à Paris quelques semaines plus tard.

Pour moi, *Le chat dans le sac* est le premier film moderne du cinéma québécois, et il est toujours *moderne*. On m'en parle spontanément, surtout depuis une vingtaine d'années, et je le redécouvre à travers les yeux des nouvelles générations. ■

Regards de cinéastes

Profitant de ce dossier consacré aux cinquante ans d'*À tout prendre* et du *Chat sans le sac*, nous avons demandé à quelques cinéastes de générations différentes, ayant succédé à celle de Groulx et de Jutra, de quelle manière ces films les ont marqués. Nous avons voulu savoir ce que ces films ont représenté lorsqu'ils les ont découverts pour la première fois, et quelle importance ils ont conservé pour eux aujourd'hui.

C'est ainsi qu'André Forcier, Rodrigue Jean, Catherine Martin, Jeanne Crépeau, Sophie Deraspe, Nathalie Saint-Pierre et Rafaël Ouellet ont joint leur voix à la nôtre afin de souligner combien, après un demi siècle, ces films demeurent toujours aussi vivants.



LE CHAT DANS LE SAC

J'ai vu *Le chat dans le sac* pour la première fois à 16 ans, un dimanche soir à Radio-Canada, et tous les gars de ma gang aussi. J'ai eu le même choc qu'en voyant *Les quatre cents coups* de Truffaut. Le lendemain, les grands de Philo 2 péroraient sur le film à la cafétéria, et ça nous faisait bien rire car le personnage de Claude leur ressemblait trop: il aimait s'écouter parler, lui aussi. Par contre, nous trouvions Barbara bandante et nous fantasmions sur elle. Ulrich est filmée par Groulx avec amour comme Karina par Godard. Les jours suivants, je n'ai pas arrêté de penser au film, sans doute parce qu'il nous révélait ce que nous n'avions jamais vu sur nous-mêmes.

Quand j'ai revu le film quelques années plus tard à la Cinémathèque, Claude ne m'a pas dérangé: ses préoccupations ressemblaient aux miennes. J'avais vieilli... mais *Le chat dans le sac*, lui, ne vieillit pas, comme *L'Atalante* et tout ce qui est moderne. Ce coup de poing de pur cinéma est d'une grande intelligence, d'une grande poésie et d'une *grande actualité* – ce qui manque aujourd'hui plus que parfois à notre cinéma. – **André Forcier**

Le chat dans le sac: le regard de Claude

Une jeune femme patine sur une rivière gelée. Elle patine avec grâce, insouciance, légèreté. Elle fait rêver Claude, le jeune homme qui est venu s'installer à la campagne pour, dit-il, «essayer de penser». En se retirant pour un temps de l'agitation urbaine, il tente de faire le point sur sa vie, sur sa relation amoureuse avec Barbara, de réfléchir à son identité, à la révolte qui l'habite en tant que Canadien français, comme on disait en 1964, année où est sorti *Le chat dans le sac*. Le film est en noir et blanc. La jeune femme s'appelle Manon *J'sais-pas-qui*.

Cette image est restée en moi et elle est à l'origine d'une scène à la fin de mon prochain film. Le sens en est tout autre, mais j'ai écrit cette scène avec le souvenir du regard de Claude sur cette jeune femme et de ce que cette image présageait: une lueur d'espoir, une sorte de temps suspendu, tourné vers l'avenir.

J'ai revu *Le chat dans le sac* récemment pour confronter à mon souvenir l'image de cette jeune femme patinant sur une rivière glacée. Je me suis rendu compte que le film allait avoir 50 ans et, en le revoyant, j'étais frappée par son actualité. Au début, Claude nous dit: «J'ai 23 ans, je suis Canadien français donc, je me cherche». Je constatais que ses préoccupations, son inquiétude, ses aller-retour intellectuels, son désir de voir la nation s'épanouir, ses questionnements entre identité individuelle et collective mêlées dans le film et en lui étaient, à cette époque, porteurs d'un espoir en un monde meilleur, en une société qui ferait de nous, Québécois, des gens «maîtres de leur destinée», des gens libres, peut-être. Mais que s'est-il passé depuis 1964? Où en sommes-nous? Est-ce que ce sentiment d'inquiétude est encore présent? A-t-il laissé la place à l'indifférence?

50 ans. Une vie en somme. Qu'est-ce qui a changé? On serait tenté de dire pas grand-chose. Et pourtant, le Québec a, depuis, fait un grand bon en avant grâce à la Révolution tranquille et a traversé de grandes époques de ferveur nationaliste teintées d'espoir en un monde où la société québécoise aurait comme véritable assise le bien commun et qu'elle pourrait enfin se développer pour devenir un pays, un vrai. Pas juste un pays rêvé. Mais à revoir le film, il me semble que nous en sommes presque au même point, indécis et plus divisés encore. On a l'impression que depuis tout ce temps et qu'à l'instar de Claude, le Québec fait du surplace. Et que le monde est devenu encore plus dur.

«Qui hésite se perd», dit Barbara, sa compagne. Peut-être est-elle plus lucide? Elle dit aussi, plus loin, que Claude a peur de la vie. Est-ce cela qui nous paralyse?

Je suis cinéaste et je regarde aussi le film en tant que cinéaste. Je le regarde et je me dis: le film a été réalisé en dix jours, avec une équipe légère, en 35 mm noir et blanc, avec une grande liberté au tournage et dans la construction du récit. Par ce premier long métrage, Gilles Groulx affirmait déjà une écriture cinématographique d'une grande modernité. Cette liberté dans la facture du film est celle de son créateur, de son engagement à la fois



intellectuel et poétique envers son art et envers la société dans laquelle il vit. On sent le film né de son urgence de dire ce qu'il ressent. Les choses sont intimement liées.

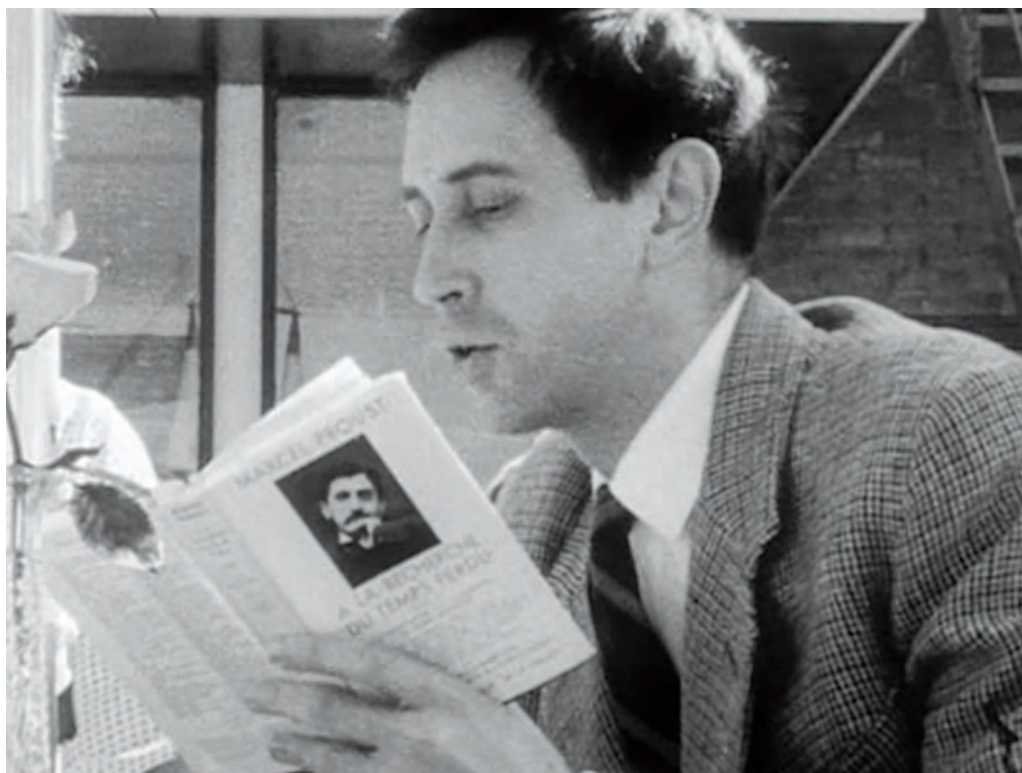
Voir aujourd'hui un film de Gilles Groulx c'est, pour nous cinéastes, réfléchir au geste de filmer, à son sens, à la liberté que l'on doit retrouver, malgré les contraintes, pour *dire* et *montrer* notre vision du monde et notre vision du Québec de maintenant, étrangement semblable à celui d'hier: imprécis, vague, flou, mais malheureusement devenu plus cynique, plus individualiste et culturellement pétri d'insignifiance.

Ne pas perdre la foi dans des jours meilleurs. Il faut souhaiter que ceux qui ont 23 ans en 2014 ressentent, à voir ce film pour la première fois, l'impérieuse nécessité qui détermine *Le chat dans le sac*. – Catherine Martin



UNE JEUNE FILLE de Catherine Martin

Claude, Johanne, Marcel et les autres



Je sais parfaitement quand et où j'ai vu *Les ordres* pour la première fois. C'était en 1976, j'avais 15 ans et je n'oublierai jamais cette première « rencontre » avec Clermont, Marie, Claudette et les autres et ce qu'ils m'ont appris de la vie. En revanche, je n'ai aucun souvenir de quand et où j'ai découvert, bien des années plus tard, *À tout prendre* et *Le chat dans le sac*. Je sais qu'ils avaient déjà le statut de films « fondateurs » et qu'une formidable réputation de liberté les précédait. Je n'ai fait qu'approuver. Peut-être ai-je été touchée par les adresses directes au spectateur, soit en regard caméra, soit en voix off, marques d'une précieuse modernité.

En revoyant *À tout prendre*, je comprends les références à Marcel Proust qui m'avaient complètement échappé à l'époque et qui aujourd'hui enrichissent ma perception du film. Ce faux carnet mondain, genre de journal filmé plein de digressions et de parenthèses, de citations, de changements de ton, traversé par de sublimes figures féminines me semble toujours moderne dans sa forme éclatée; autofiction comme il s'en fabrique de plus en plus depuis l'invention des petites caméras numériques. Cette histoire de petit séducteur fantasque, sympathique mais un peu lâche, Claude lui-même sans être lui tout à fait, m'émeut car, au-delà du cabotinage, Jutra nous propose, en pleine Révolution tranquille, une épopée tragique de l'intime qui tient lieu de pamphlet. En 1964, on peut rouler en Vespa pas de casque, mais l'homosexualité est une offense criminelle. Johanne, la splendide gazelle noire, chante

et danse puis, l'air de rien, vient délicatement libérer Claude: « Mamoure, aimes-tu les garçons? ». Ces personnages, en miroir l'un de l'autre, me touchent dans leur volonté de s'inventer des histoires, en tentant d'y croire: lui, hétéro, elle, princesse haïtienne; la fiction de soi face à la fiction de l'autre, quand le réel est trop douloureux.

Difficile de revisiter *À tout prendre* sans y reconnaître aussi la terrible prémonition de la scène finale. Même s'il est symbolique dans le film, ce suicide renvoie, pour nous, à celui du cinéaste lui-même, vingt ans plus tard, brisé par son destin: un proustien perdant la mémoire.



À côté du bricolage tragicomique de Jutra, le très élégant *Chat dans le sac* me semble avoir perdu un peu de sa grâce initiale. Il y a toujours l'envoûtante musique de Coltrane et le beau noir et blanc, mais la révolte du Claude de Groulx m'apparaît aujourd'hui bien propre, bien « balisée » et m'ennuie un peu. Et quand sa Barbara dit : « Je n'aime pas beaucoup Simone de Beauvoir car je crois que l'homme reste supérieur à la femme », l'empathie que j'avais pour cette petite bourgeoise, étudiante en théâtre, se transforme en une envie furieuse de représailles violentes comme... lui retirer immédiatement sa carte de crédit de chez Holt Renfrew ! Et puis Claude a beau lire Frantz Fanon, il voudrait que sa petite femme reste auprès de lui plutôt que d'aller « perdre son temps » à l'École Nationale de Théâtre. Les Algériens, oui, les Noirs, oui, les Cubains, oui, les femmes, euh... non. Bref, pas très féministe comme révolte, mais à la décharge de Groulx, peu de révolutionnaires le sont ! (Rappelons-nous le sort d'Olympe de Gouges...) Malgré ces réserves, le film résonne encore, bien sûr, aujourd'hui. On y trouve quelques remarques pertinentes sur le Québec de 1964, quelques statistiques sur les Canadiens français et anglais et quelques scènes marquantes, comme celle-ci : Claude fait un reportage journalistique sur (et Groulx filme) des majorettes en répétition. Claude (comme Groulx) nomme, en *voix off*, ces loisirs simili militaires où les jeunes payent de leur poche leur costume pour avoir l'extrême privilège de marcher en rang : le nouveau « folklore de l'aliénation ».

Qu'appellerait-il ainsi aujourd'hui ? Je ne sais pas.

Revoir ces films, m'a permis de constater un fait éclairant sur notre monde actuel : Claude Jutra, on le sait, a été un ardent défenseur de la Cinémathèque québécoise. Or, si on veut regarder *À tout prendre* sur iTunes (et c'est la seule manière de voir le film en ce moment à moins d'avoir, comme moi, une vieille VHS), on paie et l'argent transite par « Éléphant, mémoire du cinéma québécois », société « philanthropique » du Québécois. Permettez-moi d'émettre

Depuis cinquante ans, nos deniers publics ont financé un sac pure laine pour y mettre le chat. C'est cent pour cent québécois, mais ça reste toujours un sac, et le cordon est bien mieux serré maintenant, et le vieux chat a moins de griffes.

l'hypothèse que cette belle grosse patente à gosse sert surtout d'abri fiscal, car il faut à Péladeau Fils une mauvaise foi proche de la fraude intellectuelle pour donner la responsabilité d'une entreprise de soi-disant « sauvegarde » du patrimoine cinématographique à un couple qui détient – on ne le dit pas assez – le record absolu, incontestable du plus grand nombre de navets, de nanards, de daubes, de flops, conçus, réalisés et/ou produits par leurs soins, dans toute l'histoire formidable de l'audiovisuel canadien ! De plus, à peu près au moment où il nous gratifiait de son éléphant, Péladeau Fils, par ailleurs créateur de Sun Media et patron de Nathalie Elgrably-Lévy qui fabriquent et diffusent depuis des années une virulente propagande contre le financement public des artistes et des arts, retirait à la Cinémathèque québécoise (seule détentrice d'un véritable mandat patrimonial)

le soutien technique et financier que Québecor lui avait jusque-là apporté. Et tout le monde semble trouver formidable cette quasi confiscation par une boîte privée du patrimoine national.

Pauvre Claude Jutra !

Bref, à ce titre, la représentation antagoniste de Groulx – et de plusieurs intellectuels de sa génération – des méchants Anglais et des bons Canadiens français me semble aujourd'hui tragiquement inadéquate. Car depuis cinquante ans, nos deniers publics ont financé un sac pure laine pour y mettre le chat. C'est cent pour cent québécois, mais ça reste toujours un sac, et le cordon est bien mieux serré maintenant, et le vieux chat a moins de griffes. Dans *À tout prendre*, quand le personnage de Claude a besoin d'argent, Jutra tourne une scène où il va faire un emprunt. On ne voit pas le visage du banquier (symbole de la domination des financiers sur nos vies), mais on entend qu'il parle anglais et appelle Claude « my boy », moitié paternel, moitié condescendant. Dans le Québec d'aujourd'hui, quoi ? Vous pensez vraiment que les problèmes sont réglés parce que le banquier s'appelle Julie ? – **Jeanne Crépeau**



SUIVRE CATHERINE de Jeanne Crépeau

Le je et le nous



Le *chat dans le sac*, je l'ai découvert alors que j'étais étudiante, soit plus de 35 ans après sa création. C'est, je me rappelle bien, le film le plus jeune et exaltant que j'ai vu issu de ma culture québécoise, et c'était grisant. Bien que notre cinématographie excelle dans la mise en images d'un certain folklore (j'emploie le mot sans préjugé, *Pour la suite du monde* étant un des sommets du genre), je n'imaginai pas jusque-là que nos prédécesseurs aient pu être si « contemporains ».

Liberté, intelligence, sincérité. Ce sont les trois mots, les trois valeurs qui me viennent à l'esprit à la vue d'*À tout prendre*. Et je dois avouer que je ne suis pas insensible au fait que Jutra se révèle ici un cinéaste global, (à la fois scénariste, metteur en scène, monteur, acteur), et qu'il ait également laissé beaucoup de latitude à ses

collaborateurs, dont la magnifique Johanne Harrelle, aujourd'hui disparue, et le regretté Michel Brault.

Dans les deux cas, un rapport au réel et à la création inspirant. Le cinéma comme outil léger, accessible, libre et ouvert à la spontanéité. Des artistes cinéastes étroitement liés à leur monde intérieur comme à leur société et à leur temps.

Mais c'est en revoyant récemment les deux films qu'une de leurs caractéristiques majeures m'aît apparue : l'énonciation. Le regard à la caméra. La parole adressée directement au spectateur. Nous ne sommes plus dans l'identification, mais dans l'échange. Nous participons.

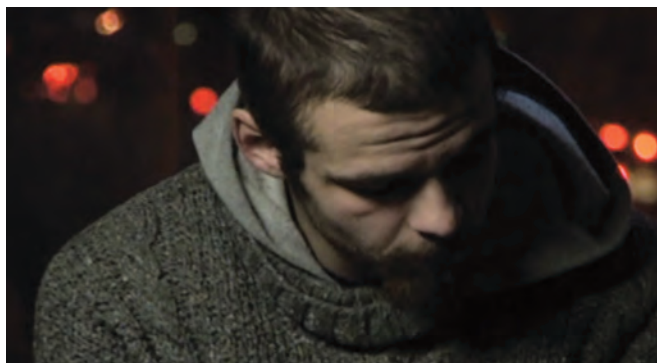
Avant *Ferris Buler's day off* (1985), film américain d'une jeunesse insouciant et désinvolte qui utilise sciemment l'adresse à la caméra, il y a donc eu *À tout prendre* et *Le chat dans le sac*, films québécois d'une jeunesse soucieuse et créative. Le premier divertit, les deux autres donnent envie d'agir. Les musiques, les jeux formels, la beauté et la liberté du langage, celui des mots comme celui des images... Ce n'est pas l'Autre qui est captivant, c'est nous.

Par la suppression du quatrième mur, l'auteur entretient un rapport avec le spectateur, qui ne peut plus être simple voyeur, puisque sa présence est reconnue. La machine cinéma, qui opère ordinairement une identification, appelle cette fois le partage et la communication. Jutra se confesse, Groulx se manifeste. Et c'est probablement parce qu'ils le font avec tant de sincérité et de lucidité qu'ils parviennent à ancrer leur œuvre dans une éternelle actualité. L'auteur existe, avec ses idées, son inventivité et son message à porter. De plus, il me/nous ressemble. — **Sophie Deraspe**



LES SIGNES VITAUX de Sophie Deraspe

un corps étranger...



HOMMES À LOUER de Rodrigue Jean

Comment problématiser la question des affects qui surgissent de ces deux films qu'on dit fondateurs?

La guerre d'indépendance de l'Algérie se termine en 1962. **À Tout prendre** sort le 10 août 1963. Ici, peu après la sortie du film, le 22 août, une bombe saute sous le pont ferroviaire du Canadian Pacific Railway près de Kahnawake. Au cours de l'année 1963, cocktails Molotov, bombes et dynamite explosent régulièrement, visant les cibles de l'armée canadienne et des figures du pouvoir anglo-saxon.

À la même époque, nous sommes au cœur des guerres d'indépendance des colonies africaines au sud du Sahara. Aux États-Unis, on est en pleine lutte du *Civil Rights mouvement* et le Black Power en est à ses premières armes. Le 7 août 1964, c'est le début de la guerre américaine au Vietnam.

Quelques jours avant la sortie du **Chat dans le sac**, le 11 avril 1964, la police appréhende des militants de la section militaire du FLQ, l'*Armée de libération du Québec* (ALQ), à la suite d'un vol armé dans une succursale de la Banque canadienne nationale.

La violence est une force qui affirme son droit dans ces deux films. Mitrailleuses, pistolets et fusils de chasse surgissent dans le récit. Le personnage de Claude dans **À tout prendre** semble en être la victime; l'autre Claude du **Chat dans le sac**, sort victorieux d'une lutte avec lui-même.

Comment distinguer entre une violence émancipatrice et une violence oppressive? (D. Colson)

Rappelons que 1963 est aussi l'année de la première législation aux États-Unis du *salaires égal à travail égal* pour les hommes et les femmes.

Au-delà de la lutte nationale, de la violence nécessaire, et même du cinéma, qu'est-ce qu'il nous reste de ces deux films? On doit maintenant aborder la vraie question posée par eux: les sujets problématiques de Johanne, la (fausse) Haïtienne, et Barbara, la Juive. Ce sont deux figures paradoxales, car même si elles sont (re)présentées comme étrangères (Claude parle de Johanne comme d'un « corps étranger » dans **À tout prendre**), elles sont aussi nous-mêmes. En effet, l'une est une orpheline noire née ici, et l'autre, une juive montréalaise. Elles parlent la langue commune, mais cela ne suffit pas pour nos héros. Ils les abandonneront pour (re) trouver la liberté. Cependant, elles

leur auront permis de s'affirmer et de trouver leur véritable identité. L'un prend l'avion pour l'étranger; et l'autre déniche une nouvelle copine, Manon, dans un village de la campagne québécoise.

Ce qu'il reste de nous.

En 2012, lancé par les étudiantes pour le droit à l'éducation, le Québec a connu le plus grand mouvement politique depuis la lutte nationale des années soixante. Par-delà les lois répressives limitant considérablement le droit d'association et la judiciarisation de 2000 personnes, le mouvement a été stoppé par la tenue d'élections.

L'année suivante, le parti victorieux voudrait bien rallier les forces vives de la société derrière un projet de Charte des valeurs québécoises. Cette fois-ci, le non-sujet, en construction dans nos deux films, apparaît clairement sous la figure de la femme québécoise musulmane qui travaille. Elle aussi parle la langue commune, mais on l'accuse de porter un foulard comme ceux dont se couvrent Johanne, Barbara et Manon, les femmes de nos deux films fondateurs. Sous la gouvernance néolibérale actuelle, le désir d'émancipation national animant **À Tout prendre** et **Le Chat dans le sac** s'est transformé en politique du ressentiment. – Rodrigue Jean



LE CHAT DANS LE SAC

Coll. Cinématique québécoise

Entretien avec Rafaël Ouellet

propos recueillis par Alexandre Fontaine Rousseau



LE CHAT DANS LE SAC

Gardes-tu un souvenir déterminant d'À tout prendre et du Chat dans le sac? Est-ce que ces films t'ont marqué en tant que cinéaste?

À tout prendre est un film que j'ai vu dans un contexte scolaire, au CÉGEP. Je ne suis pas allé à l'université. Mes cours au CÉGEP étaient plus axés sur la télévision mais j'ai pris tous les cours de cinéma que je pouvais – dont le cours de cinéma québécois. Ça été un électrochoc de voir tout ça... je ne savais pas que ça existait et tout à coup, en treize ou quinze semaines, j'ai vu une vingtaine de films québécois importants. **À tout prendre** ne m'a pas laissé un souvenir impérissable. Il m'avait plu, j'en reconnais l'importance... mais plusieurs films m'ont beaucoup plus marqué et **Le chat dans le sac** fait partie de ceux-là. Il y avait là quelque chose d'extrêmement libre, quelque chose que je cherche aujourd'hui et dont je ne suis pas sûr de m'approcher beaucoup quand je tourne. Je trouve ça dommage, en fait. Je pense que les films de Xavier Dolan respirent la liberté un peu comme **Le chat dans le sac**: la liberté de créer une émulation avec ce qui se fait ailleurs, la liberté de mettre ses fantasmes à l'écran, d'essayer des choses. Dans le cinéma québécois présentement, on marche un peu sur des œufs. On fait attention. J'ai souvent l'impression que les gens se sentent observés par leurs contemporains. Alors que dans **Le chat dans le sac**, on sent une véritable liberté.

Ce film-là me montrait aussi un Québec et un Montréal que je ne connaissais pas, et qui me faisaient rêver. Dans les années 1990, la manière dont Montréal était représenté à la télévision et au cinéma me faisait peut-être un peu peur en tant que gars de région. Mais le Montréal du **Chat dans le sac**, lui, avait quelque chose d'extrêmement sexy, qui rappelait le New York beatnik des années 1950 et 1960, la côte ouest américaine, la France de la Nouvelle Vague. **Le chat dans le sac** est aussi un film extrêmement court et faire un film court, d'après moi, c'est aussi une forme de liberté: le fait de ne pas avoir à répondre à un critère de durée,

aux standards de la distribution ou à ceux de la télévision... Le film impose sa durée.

*C'est intéressant que tu parles de liberté et d'émulation car, bien que **Le chat dans le sac** soit un film fondateur dans l'histoire du cinéma québécois, il doit aussi énormément à la Nouvelle Vague française. C'est un film original à sa manière qui, en même temps, ne l'est pas particulièrement...*

Xavier Dolan, c'est pareil. Dans ses deux premiers films, les références sont vraiment évidentes: **Tarnation** de Jonathan Caouette, Wong Kar-wai, la Nouvelle Vague... mais dans le contexte québécois, c'est original et ça va faire école. Je suis sûr que plein de jeunes aujourd'hui doivent rêver de faire du cinéma à cause de lui. Avant, on se disait qu'on pouvait faire du cinéma seulement à 25 ans, comme Orson Welles, ou à 30 ans, peut-être, puisque c'était la norme...

Mais, pour en revenir au **Chat dans le sac**, malgré tous ces éléments que l'on avait pu voir ailleurs – le montage, la musique, le look de l'actrice – ce que l'on retient, c'est la liberté. Quand j'ai collaboré aux **États nordiques** de Denis Côté ou, lorsque j'ai réalisé mes premiers films, j'avais l'impression d'être dans un contexte de liberté absolue. Il n'y avait pas de distributeur, pas de financement extérieur, donc pas d'attentes... Mais moi, en tant que créateur, je ne pense pas que j'étais un homme libre lorsque je faisais ces films-là. Je me rends compte que j'étais enchaîné à des regards extérieurs, à l'opinion de mes contemporains, aux attentes des festivals, par exemple. Je n'ai jamais fait de peinture à numéros, de films à la carte, mais je me suis rendu compte assez tard, après **New Denmark** peut-être, que je traînais ces chaînes-là... Avec **Finissant(e)s** et avec **Camion**, même si c'est un film plus « professionnel » qui respecte certains critères de l'industrie, je crois que j'ai appris à me détacher de ce regard extérieur.

Une chose que l'on remarque en revoyant des films québécois des années 1960, c'est que la question de la politique est partout présente, alors qu'aujourd'hui, on pourrait presque dire que c'est devenu un



FINISSANT(E)S de Raphaël Ouellet

sujet tabou. Ce qui surprenant dans ton cas, c'est que même si tu es politisé dans ta vie privée, cela ne ressort pas dans ton œuvre.

S'il n'y avait pas les réseaux sociaux aujourd'hui, qui saurait que je suis politisé? Pas grand monde. Je ne me porterais pas volontaire pour participer à des tables rondes à la radio, à la télévision. J'ai un tempérament assez sanguin. Des fois, ça me pogne dans les trippes et j'ai le goût de me fâcher.

... et ça, ça pourrait faire de bons films.

Oui, je sais. On parlait plus tôt de liberté. Peut-être que je ne me fais pas assez confiance. Je me dis : aujourd'hui, je suis trop emporté par l'émotion, je réagis fortement à une situation. Je ne me fais peut-être pas confiance comme militant. Je ne suis pas un érudit, mais je prends la peine de me renseigner avant de prendre position pour une cause, un parti politique ou contre un projet de loi. Je crois que je peux débattre, défendre mes opinions, mais toujours de manière très impulsive.

Quand vient le temps d'écrire, je ne travaille pas tellement dans l'impulsion. Je travaille sur des ambiances, des atmosphères, des souvenirs. C'est très rare que je pense à transmettre un message. Il y a des thèmes qui finissent par ressortir de ce que j'écris, mais je ne crois pas que ce soit l'essentiel de ma démarche. Dans **Camion**, le message c'est peut-être : « souvenez-vous d'où vous venez pour mieux continuer... » Mais on ne fait pas un film pour dire ça, même s'il le dit au bout du compte.

*Même si **Le chat dans le sac** est un film éminemment politique, il l'est un peu de façon indirecte en ce sens que la politique y est indissociable de la vie des personnages. Aujourd'hui, la politique semble devenue l'apanage du cinéma militant, comme si la vie quotidienne et la politique étaient deux choses totalement distinctes l'une de l'autre. Est-ce que ce ne serait pas d'après toi symptomatique d'une mutation sociale plus profonde?*

Je n'ai vu à peu près personne changer d'opinion lors du conflit étudiant ou encore lors du débat entourant la charte. On dirait qu'on est capable de changer de position – on est forcément capable de le faire, puisque l'on est capable de voter ADQ un jour puis NPD le lendemain – mais pas d'opinion. Alors j'en viens à me demander à quoi sert de faire du cinéma politique. À prêcher aux convertis? Demain, si je fais un film sur le conflit étudiant, j'ai vraiment l'impression que les seules personnes qui vont venir le voir, ce sont celles qui portaient le carré rouge, alors que je n'ai pas l'impression que **Les ordres** a été vu uniquement par des sympathisants du FLQ.

Crois-tu qu'il y a un problème de lourdeur associé au cinéma? On peut par exemple écrire sur le vif un livre sur la grève mais, pour faire un film de fiction sur le sujet, il faut un certain temps afin de mobiliser les moyens nécessaires à sa réalisation. S'est-il créé une sorte de décalage entre le cinéma et le présent?

Effectivement, j'ai l'impression que les films se faisaient plus rapidement avant. Si j'avais décidé pendant le conflit étudiant d'écrire un film, de trouver un producteur, en essayant un refus ou deux... trois ans auraient passé entre le conflit et la sortie du film. J'aurais définitivement l'impression de travailler dans le vide, d'arriver avec mon vieux film en présentant ça. Ceci étant dit, on a le documentaire...



NEW DENMARK

Mais je crois de toute façon que les films politiques qui dorment en moi seraient plus universels. Je ne crois pas qu'ils traiteraient d'une cause particulière. En fait, je crois déjà que quelqu'un, s'il le voulait, pourrait percevoir une dimension politique dans **Camion**.

*En quoi dirais-tu que **Camion** est un film politique?*

Je ne suis pas du tout frustré, mais je crois que ce film-là a principalement été aimé pour ce qu'il est au premier niveau. J'ai eu un très beau contact avec le public et avec la critique, mais je crois que personne, nulle part, n'a relevé le fait que le film commence avec un plan d'une plaque d'immatriculation où on lit « Je me souviens ». J'en ai beaucoup discuté avec le directeur artistique. Je voulais qu'on enterre et qu'on déterre cette plaque, plus tard. Le film se déroule à la frontière de Nouveau-Brunswick et des États-Unis, le personnage de Sam travaille avec des anglophones qui parlent en anglais entre eux...

Je venais tout juste d'avoir l'argent pour réaliser **Camion** quand il y a eu la fameuse « vague orange » [NDLR: vague néo-démocrate], quand Gilles Duceppe s'est fait crisser dehors. C'est quelqu'un qui a fait des faux pas, mais que j'aime beaucoup, et j'ai été attristé de voir qu'on lui montrait la porte de manière aussi ingrate. Quelque chose dans son drame me rappelait celui de Germain. Je sentais que quelque chose du « tous ensemble » venait de disparaître... et **Camion**, c'est un peu ça, c'est le « tous ensemble ».

*De nombreux films québécois présentent des individus isolés, alors qu'effectivement **Camion**, ou encore **La mise à l'aveugle** de Simon Galiero, s'intéressent davantage à la manière de reconstruire un certain lien social. Peut-être qu'aujourd'hui la simple idée de collectivité est devenue en soi politique.*

Cette génération dont je fais partie, de gars nés dans les années 1970, a l'habitude de *dire sans dire*. Au début, on a d'ailleurs tous un peu fait le même film : filmer des gens de dos, filmer des gens seuls, proposer un regard contemplatif sans nécessairement que ça devienne du sublime comme chez Carlos Reygadas. Mais on va tous vieillir et ça va être intéressant de voir le deuxième cycle, quand on va tous frapper la quarantaine en même temps. Même Denis Côté me jure qu'il y a du politique dans ses films. Pourquoi pas? Depuis **Les états nordiques**, il filme des êtres qui rejettent le système, qui vont se cacher. Est-ce que c'est vraiment apolitique? Est-ce que c'est uniquement un geste égoïste, individualiste? Je ne sais pas. ■

Coup de foudre cinématographique



CATIMINI de Nathalie Saint-Pierre

J'ai découvert *À tout prendre* tardivement, plus de trente ans après sa sortie alors que j'avais près de trente ans. En 1995, j'avais vu plusieurs des chefs-d'œuvre de la Nouvelle Vague, qu'elle soit de France, d'Hollywood, d'Italie, d'Allemagne ou du Japon, mais j'ignorais encore à peu près tout de celle ayant frappé le Québec.

Je me souviens du choc que j'ai reçu en découvrant que les fulgurances poétiques qui m'avaient tant bouleversée dans *Mauvais sang* de Leos Carax irradiaient tout le film de Jutra, réalisé vingt-cinq ans plus tôt. J'y reconnaissais la même jubilation cinématographique, le même amour du cinéma célébré dans chaque plan et chaque raccord image et son, avec une inventivité formelle et narrative qui m'a complètement éblouie dès le premier visionnement, sans parler de la déflagration émotive éprouvée tout au long du film. Ce premier long métrage d'un trentenaire en quête de son identité, traversé d'une formidable énergie ludique, est à la fois si grave et si désespéré, malgré sa désinvolture affichée, qu'il m'a touchée en plein cœur. Dix ans après la mort tragique de Jutra, je découvrais Claude, oscillant entre l'amour et la haine de soi (et des autres), à travers son autodestruction programmée des différents personnages vivant en lui (le voyou, le tueur, le Pierrot lunaire...), jusqu'à l'amant insatiable, papillonnant entre trois femmes tout en ignorant ses désirs profonds, puis le petit « Moi » dont aurait pu accoucher Johanne, avant de finalement se suicider, deux fois plutôt qu'une, puis d'être abattu en plein vol.

Près de vingt ans ont passé depuis ce coup de foudre cinématographique. J'ai vu et revu *À tout prendre* au moins dix fois, si

ce n'est pas quinze, et mon amour et ma fascination pour ce film sont allés grandissant au fil des ans. Cinquante ans après sa mise au monde, *À tout prendre* reste pour moi le film le plus beau, le plus ardent, le plus douloureusement personnel, le plus libre et le plus vivant de toute notre cinématographie. À cette époque où la devise du cinéma québécois semble être « less is more », ce film foisonnant, illuminé par ses audaces formelles, qui entremêle sans complexe ruptures de ton et digressions fantaisistes, en plus de donner à voir des personnages vivant des émotions aussi riches et complexes que celles de la « vraie vie », est une fontaine à laquelle j'irai m'abreuver encore longtemps. — **Nathalie Saint-Pierre**



À TOUT PRENDRE

EN AVANT JEUNESSE(S)

par Apolline Caron-Ottavi



LE CHAT DANS LE SAC

CES DERNIÈRES ANNÉES ONT VU APPARAÎTRE DE NOUVELLES GÉNÉRATIONS DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS, une éclosion de cinéastes comme il n'y en avait pas eue depuis les années 1960. Il est alors naturel de se demander si cette génération invente un cinéma à son image, comme ce fut le cas pour certains films des années 1960, ici ou en Europe.

Lorsque l'on revoit aujourd'hui *Le chat dans le sac* ou *À tout prendre*, on est surpris de la liberté que leurs auteurs prennent pour dépeindre la jeunesse en 1964, entre le documentaire et la fable. Peu importe le réalisme du portrait, il s'agit plutôt d'un état d'esprit à communiquer : l'ennui, la grâce, l'inquiétude, les revendications, le tout mêlé parfois de naïveté, se succèdent au gré des détails et des lignes de dialogue. Cet état d'esprit témoigne d'un désir de prendre part au monde, voire de le transformer. Encore aujourd'hui, l'enthousiasme gagne le spectateur devant ces portraits de la jeunesse, qui partent pourtant de préoccupations très personnelles, de questionnements intimes et subjectifs – relevant même de l'autobiographie dans le cas de Claude Jutra. Sans chercher de façon trop précise les ressemblances qu'il pourrait y avoir entre les personnages et la jeunesse de l'époque (puisqu'il est impossible de la représenter tout entière), ces films parviennent, dans leur approche modeste et pourtant radicalement nouvelle, à saisir sur le vif quelque chose de leur temps et de leurs désirs. Désirs que les jeunes spectateurs de l'époque pouvaient s'approprier en tant qu'individus en quête d'un rôle à jouer dans le monde, mais aussi en tant que cinéphiles à la recherche d'un nouveau langage qui leur corresponde.

S'il y a bien aujourd'hui des films qui traitent de la jeunesse, on peut néanmoins se demander si les films des jeunes générations de réalisateurs ont en perspective la jeunesse, si leurs films témoignent d'une façon propre à celle-ci de regarder le monde et la société, et d'y prendre position. Bien qu'il ait son importance, nous ne nous

étendrons pas sur l'aspect technique (son synchrone, caméra légère) qui offrait aux films des années 1960 leur caractère propre, tout en les inscrivant dans la modernité ; le traitement même des sujets suffit à mettre au jour une différence entre les films sur la jeunesse d'hier et ceux d'aujourd'hui. La question de la langue notamment était au cœur du cinéma des années 1960 : en France parce qu'il s'agissait de faire exister au cinéma la langue parlée par les jeunes (contre celle, artificielle, des dialoguistes de la génération précédente) et, au Québec, parce que celle-ci cristallisait la prise de conscience des Canadiens francophones quant à leur situation politique¹. Dans *Le chat dans le sac* comme dans *À tout prendre*, c'est l'individu qui est la matière vivante du film, son centre névralgique. Le contexte politique, social ou culturel est perçu et rendu à travers eux et leur cheminement. Aussi agaçants ou narcissiques qu'ils soient, les deux Claude de ces films énoncent par eux-mêmes les questions propres à la jeunesse de leur temps, ils s'en font les porte-parole. Ils expriment une cause (politique dans *Le Chat dans le sac*) ou une aspiration (à la liberté dans *À tout prendre*), et on peut percevoir combien la société de l'époque dépend de cette classe active qu'est la jeunesse plutôt que l'inverse. Aujourd'hui, les réalisateurs plongent souvent leurs personnages dans un mutisme parfois proche de l'autisme pour exprimer leur malaise, ou leur incompréhension du monde dans lequel ils vivent, et alors ceux-ci ne *formulent* que rarement les questions posées par leur époque. Car contrairement aux films de Groulx et de Jutra, les films québécois d'aujourd'hui partent du contexte (politique, social ou culturel) au sein duquel

leurs personnages évoluent, ou contre lequel ils luttent, mais, dans tous les cas, qu'ils subissent : la banlieue chez Maxime Giroux, la ruralité chez Rafaël Ouellet, la condition des travailleurs chez Stéphane Lafleur ou Sébastien Pilote, ou encore le financement des études dans *Sarah préfère la course*, pour ne donner que quelques exemples de styles et de générations différents. Par leur silence et leur passivité, les personnages de ces films reflètent la façon dont les cinéastes sont tributaires de « questions » qu'ils cherchent à traduire, mais qui ne s'enracinent pas tant dans leur subjectivité que dans la société qui les entoure. *Nuit # 1*, pour sa part, se distingue en faisant un usage clairement affirmé de la parole, mais cette parole, écrite et énoncée par un couple présenté comme un archétype (de la différence culturelle notamment), cherche elle aussi à expliciter des questions de société avant d'être une parole individuelle et subjective, ou l'expression spontanée d'une façon d'être au monde.

Ainsi, alors que dans le cinéma des années 1960, le drame et la tragédie (ou la comédie) étaient le tissu même de l'existence (jusque dans sa quotidienneté), ils apparaissent désormais dans les films comme des événements extérieurs (un accident, un meurtre, un licenciement), dont dépend entièrement le destin des personnages autant que le déroulement du film. L'individu comme le cinéaste sont aujourd'hui tributaires du monde extérieur, alors que dans les années 1960, ils modelaient le monde à leur image. C'est la raison d'ailleurs pour laquelle l'amour est au premier plan chez Groulx ou chez Jutra, étant non pas une ligne narrative parmi d'autres, mais l'expression même de l'existence individuelle, la conscience et le désir allant de pair. Il y a dans l'amour une forme d'engagement total au-delà de soi-même, dont l'autre devient l'enjeu, qui le rapproche de l'engagement politique, lequel, lui, dépend de la

conscience du monde alentour. Or l'amour et le désir, lorsqu'ils ne sont pas carrément absents dans les films d'aujourd'hui, n'y ont qu'une place marginale en plus d'être l'objet d'une représentation souvent désabusée, voire angoissée, et cela, non seulement chez les cinéastes dans la trentaine, mais aussi chez ceux dans la vingtaine. Tout récemment, dans *Sarah préfère la course* de Chloé Robichaud, le couple (ou plutôt la tentative de former un couple) n'est que la conséquence d'une situation économique précaire (les études à Montréal). Le désir (envers les jeunes femmes) n'apparaît qu'ensuite, comme signe d'une difficulté du personnage à affirmer sa place dans le monde, y compris vis-à-vis de lui-même. En effet, l'enjeu vital pour Sarah est la course, et non le monde autour d'elle, ni même sa propre relation à ce monde. Elle subit ce qui l'entoure comme un obstacle permanent à sa seule ambition, et elle est en cela le reflet de son époque : sa volonté proche de l'obsession est une façon farouchement individualiste de se frayer un chemin, sans colère ni réelle passion, dans une société qu'il n'y a désormais plus espoir de transformer.

Xavier Dolan est l'un des seuls réalisateurs à s'emparer de la parole dans la mise en récit de ses propres expériences. Sur ce plan, ses premiers films se rapprochent d'*À tout prendre* et du questionnement de Claude concernant son identité sexuelle par exemple. Mais il a surtout chez lui cette volonté de filmer au présent ce qu'est la jeunesse. Cette exception est peut-être ce qui en fait l'un des cinéastes québécois les plus en vue au-delà des frontières du Québec. Néanmoins, Dolan refuse l'idée que ses films soient considérés comme générationnels et, en effet, les expériences personnelles qui sont au centre de son œuvre sont elles aussi essentiellement individualistes, ses personnages ne cherchant



SARAH PRÉFÈRE LA COURSE de Chloé Robichaud



J'AI TUÉ MA MÈRE de Xavier Dolan

pas à exprimer de questionnements collectifs. Car les films du Québec d'aujourd'hui semblent présenter un autre point de vue que celui d'une génération, point de vue qu'il faut plutôt déplacer au niveau de la société: s'ils ne reflètent pas le point de vue de la jeunesse comme groupe solidaire au sein de la société, c'est parce que l'on peut se demander s'il existe encore *une* jeunesse? Diffractée entre tous ces « contextes » qui la définissent, voire soumise à subir ces contextes, cette classe d'âge ne semble plus être une marque identitaire en soi. Il n'y a pas lieu d'être nostalgique, ni de dire que les films d'aujourd'hui sont plus pessimistes que ceux d'hier: l'ennui, le découragement, l'échec se faisaient aussi sentir en 1964 dans les films de Jutra et de Groulx, et d'autant plus fortement que la période était aux idéaux et aux causes enthousiastes. La mélancolie était bien là. Mais en filmant le désenchantement et les déceptions de leurs personnages, c'est-à-dire d'eux-mêmes, les cinéastes accomplissaient alors un geste libérateur et lançaient un appel rassembleur. Les films actuels quant à eux semblent plutôt constater le désenchantement, le partager, l'entériner même, le critiquer parfois, mais sans jamais que cela soit une invitation à le surmonter ensemble, car on ne sait plus vraiment ce que « ensemble » peut désigner.

Voilà ce que dit Claude Jutra, dans le manifeste qui devait accompagner *À tout prendre*: « Mais il faudra t'en sortir. Que ce film ne soit pas une impasse! Qu'il ne t'emprisonne pas! Fais autre

chose! Raconte une histoire! Regarde ailleurs! Invente! Ainsi me parlent mes amis, qui, tout en aimant mon film, le dessinent comme une cloison autour de moi. Comment ne pas voir, pourtant, que cette entreprise en était une de libération? »². Ce passage révèle un étrange paradoxe: Jutra s'était fait dire que son film, directement puisé dans son quotidien et ses expériences personnelles, présentait le risque d'un enfermement, alors qu'il était au contraire pour lui le moyen d'une libération, et un appel à la liberté. En jouant sur les mots, on pourrait dire qu'aujourd'hui, la plupart des cinéastes québécois « racontent une histoire, regardent ailleurs, inventent », au sens où, contrairement à Jutra ou à Groulx, ils ne puisent pas dans la réalité de leur existence pour parler de leur époque, mais scénarisent beaucoup plus, décrivent des problèmes contemporains au moyen de fictions complexes, ponctuées d'événements dramatiques construits. Et pourtant, leurs films sont souvent des cloisons autour de leurs personnages, qui semblent subir le monde plutôt que de souhaiter s'en emparer. Ils filment, pour beaucoup avec réalisme, et même un certain classicisme, la lutte quotidienne de leurs personnages, qui n'ont pas vraiment le loisir de se construire un idéal. La jeunesse est diffractée dans *des jeunesses*, auxquelles le cinéma ne parvient plus à attribuer une image nouvelle, ni une aspiration commune. ²⁴

1. Bergala Alain, *Godard/Groulx: quel partage de cinéma*, Nouvelles Vues n° 14, hiver 2012
 2. Jutra Claude, manifeste sur *À tout prendre*, inédit, Nouvelles vues n° 13, printemps 2012

LE CINÉMA DE FICTION DE GILLES GROULX

Sans descendance apparente

par Richard Brouillette

INDÉNIABLEMENT, *LE CHAT DANS LE SAC* ET *À TOUT PRENDRE* ONT EU UN IMPACT MAJEUR DANS MA VIE. Agissant comme de véritables révélateurs, alors que je sortais à peine de l'adolescence (si tant est que j'en sois jamais sorti), ces films m'ont dessillé les yeux et ont complètement bouleversé ma vision du cinéma et de la vie, ouvrant devant moi un nouveau champ des possibles.



Paul-Marie Lapointe et Claude Godbout dans *LE CHAT DANS LE SAC*

Si ces deux films m'ont autant marqué, c'est bien sûr d'abord parce qu'ils se démarquaient brillamment au plan formel, manifestant un sens de la liberté et de l'inventivité absolument extraordinaire et exaltant. Mais au-delà de cette considération, c'est aussi parce qu'il s'agit de deux films forts qui traitent de la question identitaire. Et comme à cette époque de ma prime jeunesse, je me cherchais tout autant que Claude Godbout (« *Je suis Canadien français, donc je m'cherche.* ») et que j'hésitais à choisir ma voie et à me définir comme personne, tout comme Claude Jutra devant son miroir (avec cette galerie de personnages qui l'habitent et dont il veut se débarrasser), les deux films ont trouvé une résonance particulière en moi.

La quête identitaire d'*À tout prendre* est avant tout introspective et autobiographique. Les questionnements sur la fin de

la jeunesse, sur la relation amoureuse, sur la place de l'individu dans le couple, sur l'angoisse de la paternité, sur le sens même de la vie, ainsi que les confessions/assomptions de Claude sur son homosexualité et de Johanne sur son adoption, sont tous très personnels, le réalisateur cherchant à tracer un bilan de sa vie pour mieux s'orienter. D'ailleurs, Jutra écrivait : « Ce film n'est pas un testament, c'est un concours d'entrée, un rite de passage, une initiation. Une cérémonie sur la place pour conjurer mes démons personnels. Cela se doit d'être public comme une culpé, comme un sacrifice mystique, comme une prise de possession, où le rythme et la danse permettent la transe. »¹

Bien qu'il soit hasardeux de chercher à comparer les deux films, *Le chat dans le sac* procède, quant à lui, d'une démarche résolument politique, tournée vers la communauté (« Ce film représente le témoignage d'un cinéaste sur l'inquiétude de

certains milieux de jeunes au Canada français. »). Et c'est cet aspect politique qui le rend plus important à mes yeux – non pas au sens cinématographique, mais au niveau de sa portée sociale et de l'influence qu'il a eue sur mon parcours. Le questionnement identitaire et le déchirement amoureux des personnages s'y posent plutôt vis-à-vis de la société qu'en vase clos (d'une certaine façon, c'est une forme de prélude à *Entre tu et vous*) et, cela, même si le film demeure marqué par l'existentialisme. Ainsi, après des semaines de tergiversation et d'inaction, pendant lesquelles il affirme « je n'ai pas de vie réelle, je n'ai que des idées », Claude déclare : « Maintenant je sais ce qu'est une forêt, un champ, une rivière parce que je me suis éprouvé dans l'acte de les saisir. [...] Je ne fais presque rien, mais je sais pourquoi j'le fais. Maintenant j'vais pouvoir commencer à partir de rien. » Mais, encore une fois, cet existentialisme est intrinsèquement lié à un devenir politique et semble déboucher sur une assomption, qui s'inscrit en rupture avec la léthargie d'un peuple accablé sous le poids du doute et de l'hésitation (« qui hésite se perd », rappellent Barbara et, ultimement, Michel Lamothe dans le titre d'un de ses films »).

Aussi, quoique *À tout prendre* laisse aussi entrevoir un désir de faire bouger les choses (suite à sa rupture, Claude Jutra dit en voix off : « Maintenant, il faut passer à autre chose », sur l'image d'un graffiti « Québec libre ! »), il n'en demeure pas moins qu'il ne s'agit là que d'un clin d'œil – du même type, d'ailleurs, que la couverture du magazine Maclean's dans *Le chat...* qui arbore une photo de Johanne Harrelle avec la manchette « Pourquoi pas des films canadiens dans nos cinémas ? ». Certes, dans son film, Claude Jutra met en scène son idylle avec une femme noire et y avoue timidement (« Je ne dis pas oui, je ne dis pas non ») son intérêt pour les garçons – deux choses absolument taboues et inédites à l'époque, qui confèrent à son œuvre un certain aspect politique. Il défonce les portes de la bienséance petite-bourgeoise catholique, et son film est en cela libérateur. Mais *À tout prendre* est-il pour autant un *film politique* ? Et d'abord, qu'est-ce donc qu'un film politique ?

LA DOUBLE PROMESSE DU CHAT DANS LE SAC

J'ai déjà tenté, tellement qu'ellemment, de répondre à cette question dans un article précédent², où j'établissais une distinction entre le cinéma sociologique et le cinéma politique : « Le premier se contente d'exposer des faits sociaux et, essentiellement, se limite au constat. Même si souvent il incite à la réflexion, son but n'est pas tant d'appeler le spectateur à l'action et de provoquer des remous sociaux, que d'agir comme révélateur d'une certaine réalité sociale. Tandis que le second se fixe clairement pour mission de transformer la société ou, à tout le moins, d'amener le spectateur à remettre en question l'ordre établi et la pensée dominante. » En ce sens, *À tout prendre* n'est pas vraiment un film politique (ni même sociologique d'ailleurs, c'est un film véritablement personnel), tandis que *Le chat dans le sac* l'est indéniablement.

Où est l'engagement politique et formel qu'on retrouve pourtant bien dans le cinéma documentaire ? [...] La société québécoise elle-même a depuis longtemps dépassé en termes de vision, d'élan et d'inspiration notre cinéma de fiction.

D'abord, la forme même du dialogue dans le film de Groulx relève de la dialectique. C'est en bonne partie au moyen de cette dialectique (qui se poursuit souvent en *voix off*) que les personnages de Claude et de Barbara se définissent, prennent corps, révèlent leurs idées et leurs idéaux et, ultimement, se transforment. De toute évidence, Groulx était déjà fortement influencé par la pensée de Bertolt Brecht (en fait, toute son œuvre fictionnelle sera traversée par les idées du dramaturge). Et il n'est pas fortuit qu'il soit cité dans le film (Barbara, qui répète *Maître Puntila et son valet Matti*, dit d'ailleurs à Claude : « Tu vas voir que le théâtre a changé. »). À travers cette dialectique, mais également par la mise en scène et le montage, Groulx reprend à sa façon la forme épique de Brecht et son principe de distanciation (*Verfremdungseffekt*) afin de « faire du spectateur un observateur critique », en « éveillant son activité » pour « lui arracher des jugements », principes qu'il poussera beaucoup plus loin dans ses films subséquents. Il y a aussi ces deux « leçons de journalisme » avec Paul-Marie Lapointe et Jean V. Dufresne qui participent du même principe dialectique. Je dois l'avouer, j'ai vu un nombre incalculable de fois *Le chat...* et, à chaque fois, ma perception et mes conclusions s'avéraient différentes. Parfois je prenais le parti de Claude, parfois celui de Barbara, parfois aussi celui des journalistes. Cependant, ce n'était pas par catharsis, comme dans le théâtre aristotélicien, mais bien par positionnement idéologique.

En ce sens, *Le chat...* se révèle porteur d'une double promesse. La promesse d'une jeunesse québécoise qui entend secouer l'immobilisme d'un peuple embourbé dans les sables mouvants de la tergiversation et qui se déclare prête à « commencer à partir de rien ». Et la promesse d'un cinéaste qui, plus que jamais, fait la démonstration de son engagement politique, tant au niveau du contenu que de la forme cinématographique. Car Groulx, comme ses maîtres à penser Vertov et Vigo, est persuadé qu'un film politique ne peut pas emprunter les formes du cinéma bourgeois. Il répond ainsi à l'exhortation de Vertov qui, dans son manifeste, appelait à « fuir les doucereux enlacements de la romance, le poison du roman psychologique, l'étreinte du théâtre de l'amant ». Et il remplira d'ailleurs avec conviction et courage cette deuxième promesse, jusqu'à son tragique accident, en 1981, sur le chemin des Patriotes.

Bien entendu, Groulx, qui avait connu diverses formes de censure lors de la réalisation de ses films précédents, marchait sur des œufs. D'autant plus qu'il avait déjà eu le culot de faire son film en cachette (la commande, rappelons-le, était de réaliser un court métrage dramatique – une demi-heure télé – ayant pour thématique l'hiver). Aussi, les positions politiques, et plus particulièrement nationalistes, de Claude ne sont pas très fermes, restent imprécises et s'affichent souvent de façon détournée (comme, par exemple, en citant le *Plaidoyer contre la censure* de Maurice Garçon et *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon ou, encore, des statistiques sur les inégalités entre Canadiens



LAURENTIE de Mathieu Denis et Simon Lavoie

français et Canadiens anglais). Mais il est également vrai que cela faisait partie du personnage de Claude, tel que l'imaginait Groulx. Ce dernier, qui allait devoir compter sur l'improvisation, cherchait un jeune homme «émotivement impliqué, mais pas tout à fait engagé non plus. [...] C'est là que Claude Godbout est arrivé : un émotif pur, pas du tout sûr de lui, sensibilisé à la question nationaliste, mais qui évitait d'y penser, se disant qu'il n'y pouvait rien ; il essayait de s'éparpiller dans le théâtre» (ce qui est assez ironique, vous en conviendrez, du fait qu'au cours du film, il accuse Barbara de perdre son temps au théâtre et de s'agiter en vain). Cette irrésolution de Claude était, en effet, emblématique de tout un peuple qui n'arrivait pas à s'assumer, mais qui commençait à prendre la mesure de ses moyens, suffisamment du moins pour envisager de passer à l'action : le RIN venait d'être fondé et le FLQ pillait les casernes militaires, comme on l'apprend justement dans le film à travers les actualités (Claude commentera d'ailleurs : «Voici le caractère nouveau de la nation, c'est parfaitement logique. Je suis surpris de ne même pas deviner les types qui ont fait ça.»).

Ce qui nous amène à parler d'un élément clef du cinéma de Gilles Groulx : la présence constante des actualités qui entretiennent, en quelque sorte, un dialogue avec les personnages et servent de jalons contextuels ou, plutôt, d'arrimages politiques. Dans *Le chat...*, elles sont très nombreuses ; si nombreuses, en fait, qu'elles provoquent une chicane de couple, lors d'une visite de Barbara à la campagne ! Beaucoup concernent la laïcisation de l'instruction publique et le «Bill 60», adopté par le parti Libéral, suite au rapport Parent. Il va sans dire que le choix des actualités présentes dans le film constitue en lui-même une prise

de position. Mais, de son propre aveu, Groulx aurait souhaité aller beaucoup plus loin : «J'aurais préféré que *Le chat dans le sac* soit davantage ancré dans les événements mais, à cause des circonstances, ce n'était pas possible : faire à l'ONF un film avec un très petit budget – un film plus ou moins déguisé – et en même temps faire un film qui corresponde complètement à mes aspirations. J'avais toujours rêvé que mon premier long métrage soit un film d'événements, qui se passe entièrement dans la rue.»

Aujourd'hui on croit rêver en lisant ces lignes. Qui donc de nos contemporains pourrait se réclamer de l'héritage de Groulx ? Qui donc serait à même de reprendre à son compte cette «double promesse» que recelait *Le chat...* ? Certes, la première partie semble à nouveau s'accomplir, avec ce formidable mouvement social initié par les étudiants, dont le «Printemps érable» n'est probablement que l'épiphénomène le plus visible. Mais où sont les cinéastes pour la mettre en images, pour la mettre en scène de façon critique et dialectique ? Où est l'engagement politique et formel qu'on retrouve pourtant bien dans le cinéma documentaire ? Malheureusement, le cinéma de fiction québécois – du moins celui qualifié «d'auteur» – s'est embourbé dans la vase bitumineuse du cinéma socio-psychologique où, drapé avec orgueil dans le linceul d'un morne et vain formalisme, il se momifie, loin de tout sauf de son propre reflet dans l'eau croupie. La société québécoise elle-même a depuis longtemps dépassé en termes de vision, d'élan et d'inspiration notre cinéma de fiction. Impossible de trouver là le moindre projet politique, ni même l'ombre d'une âme combative qui apporte ses lumières, qui formule des propositions transformatrices.

LE RÈGNE DU « NÉOVÉRISME » PESSIMISTE

On a beaucoup comparé *Le chat...* à *Laurentie*, de Mathieu Denis et Simon Lavoie (*La jetée*, *Voir*, *Le 7^e*, *Ciné-Bulles*, etc.), certains allant jusqu'à prétendre que c'était « *Le chat dans le sac* de sa génération », sous prétexte qu'il abordait la question identitaire avec la même force d'impact que le film de Groulx. Certes, j'en conviens, il s'agit de deux films qui portent sur les relations entre francophones et anglophones et sur l'apathie du peuple québécois, paralysé par l'indécision. Mais, alors que le premier provoque l'éveil et l'exaltation, le second nous livre à l'endormissement et à la morosité; l'un, qui se termine de façon ouverte et optimiste, nous enjoint de passer à l'action, l'autre se referme sur l'absurde de la façon la plus pessimiste qui soit et nous laisse abattus; l'un défonce les portes du conservatisme formel ambiant, l'autre, semé de métaphores simplistes, se complait et se traîne dans un formalisme creux et emphatique, à la mode dans l'intelligentsia festivalière; l'un est foisonnant de débats dialectiques et d'idées, l'autre est d'une vacuité et d'une platitude consternantes.

Mathieu Denis déclarait en entrevue que l'utilisation du plan séquence à travers tout le film lui conférait « une espèce d'objectivité humaniste », puisque le spectateur « est libre de laisser aller son regard là où il le souhaite, quand il le souhaite », ce qui « permet de [s']attarder à des aspects plus profonds [des] personnages que leur simple fonction narrative dans le récit »³ et, ainsi, « permet de voir se déployer à l'écran des moments en apparence banals [...], mais qui donnent pourtant aux personnages leur dimension véritablement humaine. » L'idée n'est pas mauvaise en elle-même, je suis moi-même un contemplatif invétéré. J'adore les documentaires de Sharon Lockhart et de Wang Bing, par exemple. Sauf que dans ce cas précis, j'ai l'impression qu'on m'invite à promener mon regard sur un terrain vague. Non pas parce que l'action est réduite à sa plus simple expression, mais parce qu'il ne se passe *vraiment* rien. J'ai beau chercher, je ne trouve pas l'humanité dont parle Mathieu Denis. En fait, si *Laurentie* est emblématique d'une chose, ce n'est pas de la génération actuelle ou de la société québécoise dans son ensemble, mais de son cinéma de fiction.

Car, en ces jours mornes, c'est le règne quasi absolu du « néovérisme » pessimiste, où les personnages sont écrasés par un déterminisme social impossible à secouer, dont il est impossible de s'échapper, d'où aucune

révolte ne surgit. Qui plus est, au niveau formel, une grande partie des cinéastes de cette « nouvelle vague à l'âme » s'enferme dans le même carcan sans horizons auquel ils clouent leurs personnages, dans cette esthétique scandinave dégradée, dévoyée, qui ne porte rien en elle que la désolation la plus amère et qui est trop mièvre pour pouvoir se mesurer à la tragédie (combat de l'homme contre son destin ou, version camusienne, contre l'absurde, qui donne toute sa profondeur philosophique à certains films suédois ou danois). « Ces films dont la profondeur n'est qu'une surface », pour citer Simon Galiero, et qui démontrent « un intérêt non pas pour les personnages, pour la matière humaine concrète, mais bien plutôt pour leur pure fonction victimaire, si nécessaire au spectacle usiné de notre désolation contemporaine de bien nantis »⁴, rabâchent sans cesse les mêmes thèmes dramatiques défaitistes de l'anéantissement et de l'aplatissement, qui se déclinent invariablement dans la catastrophe (mort, maladie, etc.).

C'est le grand chœur de la délectation morose qui chante à l'unisson – ou presque. Au moins, le collectif *Épopée* (qui se décrit comme « un groupe d'action en cinéma »), lui, nous donne à voir du vivant, de la chair vraie, qui n'a rien d'emprunté ni d'affecté. C'est une des rares lumières dans cette grande noirceur du factice et de la vacuité. Heureusement, il y a en a d'autres encore, qui, sans pour autant donner dans le politique, se gardent d'adopter cette esthétique exsangue, supposément novatrice mais participant essentiellement d'un nouveau conformisme. Car, c'est bien là le problème: s'il n'y avait qu'un petit nombre de films ou de cinéastes qui adoptaient ces codes, on ne saurait y trouver matière à reproche, mais c'est cet effet de mode, ternissant tout sur son passage, qui asphyxie notre cinématographie.

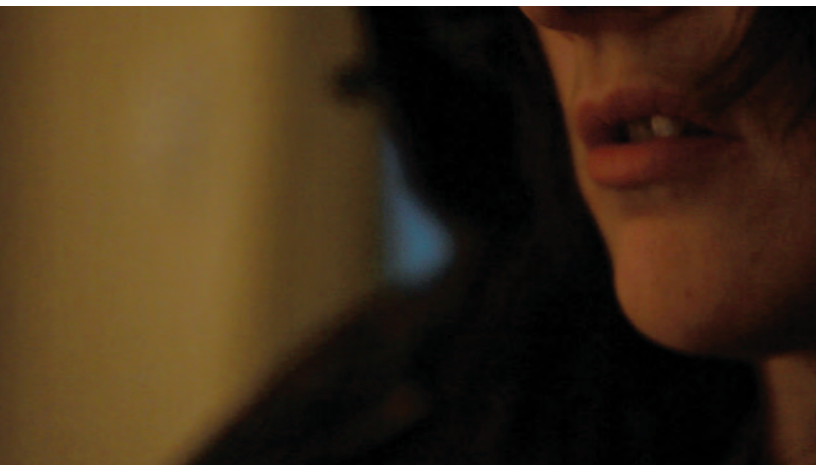
Espérons donc qu'un jour, enfin, des cinéastes d'ici aient le courage de reprendre le flambeau de Groulx pour créer un cinéma vrai, libre, audacieux, politique, critique et transformateur. 🇩🇪

1. Manifeste de Claude Jutra: <http://bit.ly/1mxQNY5>

2. « Notes sur la nouvelle vague à l'âme québécoise », *24 images* n° 158, septembre 2012, p. 17-18.

3. « Maintenir le déséquilibre: rencontre avec Simon Lavoie et Mathieu Denis », propos recueillis par Philippe Gendreau, *Liberté* n° 297, automne 2012, p. 54-59.

4. « Du cinéma d'auteur et du "renouveau" dans le cinéma québécois », *Liberté* n° 299, printemps 2013, p. 27 à 29.



Deux épisodes du collectif *ÉPOPÉE*

Le problème du carré rouge en noir et blanc

par Alexandre Fontaine Rousseau

Si l'on ne fait pas directement référence aux classiques québécois de l'époque dans laquelle il est campé, *Chasse au Godard d'Abbittibbi* d'Éric Morin n'entre pas moins inévitablement en résonance avec ceux-ci – et c'est ce qui fait de cet essai raté un point de départ intéressant pour tenter de saisir ce sur quoi repose un certain malaise qui traverse le cinéma québécois actuel. Car les défauts de ce film en apparence « atypique » s'avèrent plus symptomatiques qu'on ne pourrait le croire des problèmes d'une cinématographie nationale dont on déplore souvent l'homogénéité et le manque d'audace ; et le comparer à ces films des années 1960 généralement considérés libres et audacieux permet de mettre en évidence ce qui, dans sa démarche et sa mise en scène, semble figé et réactionnaire.



Cette lecture croisée nous permet notamment de comprendre en quoi le film d'Éric Morin est représentatif d'une profonde transformation du rapport du cinéma québécois avec le thème de l'idéalisme. Alors que, dans *Le chat dans le sac*, le personnage de Claude est certes « passif », en ce sens que son discours politique n'engendre en réalité aucune action concrète, il n'en demeure pas moins dépositaire d'un avenir. Car Claude, dont les états d'âmes trouvent un écho dans les errances chromatiques du saxophone de John Coltrane, est à la recherche de quelque chose. Son incertitude est juste, puisqu'elle renvoie à des aspirations. Ce que capte Gilles Groulx, c'est l'élan du doute – ce même mouvement vers une résolution qui habite perpétuellement la musique de Coltrane.

Au contraire, dans *Chasse au Godard...*, l'idéalisme est présenté soit comme naïf, soit opportuniste, mais on ne le sent en aucun cas porteur d'un quelconque espoir concret. Posture et imposture, le

discours politique des protagonistes se limite ici à l'enchaînement de slogans vides et de phrases chocs évoquant une esthétique « révolutionnaire » dont ils ne saisiront jamais le sens profond et dont, pire encore, on ne sent à aucun moment qu'ils ont l'intention d'assumer réellement les implications. L'idéalisme n'est plus qu'un rôle joué pour séduire, pour échapper à une relation qui périlite ou simplement pour tromper l'ennui. Or, la complexité de ce « jeu » révolutionnaire n'est pas explorée avec la finesse dont avait pu, par exemple, faire preuve Godard lui-même dans *La Chinoise*. Morin se contente d'observer ses personnages avec une condescendance que l'humour tente tant bien que mal de transformer en espèce de paternalisme affectueux.

De manière systématique, Éric Morin se distancie de ce qu'il filme, que ce soit par cette narration en *voix off*, qui dénote un désir de désamorcer le sérieux de certaines situations, ou par la multiplication des points de vue qui viennent relayer les différents discours représentés. À force de tout médiatiser, d'interposer la caméra « d'un autre » entre lui-même et ce qu'il met en scène – du passage de Godard à Radio Nord au discours des ouvriers et des étudiants rencontrés par ses héros –, le cinéaste donne l'impression qu'il refuse de s'investir dans l'action, de prendre position par rapport à ce qui est dit.

Cette distance ne serait sans doute pas aussi problématique si le film se contentait de poser son regard sur une autre époque. Mais tout dans *Chasse au Godard d'Abbittibbi*, à commencer par ce titre dont l'orthographe erronée est un clin d'œil au groupe que fondait Richard Desjardins en 1975, renvoie à une logique de décloisonnement temporel. L'occurrence la plus marquante de cette esthétique de l'anachronisme est sans conteste la présence de ce carré rouge en noir et blanc que l'on aperçoit épingle au chandail d'une jeune étudiante interviewée par les apprentis cinéastes. Or, ce que cette intrusion de l'actuel dans le passé provoque, c'est une actualisation de ce discours sur le passé – dont le cynisme devient par le fait même intemporel.

Ce fameux carré rouge, ce détail insignifiant qui pourtant ne l'est pas, résume bien la profonde incapacité du film à appréhender sa propre époque. Car tout ce que Morin trouve à faire de ce symbole présent, c'est l'associer avant même qu'il ne soit épuisé à un passé dont il ne semble plus y avoir rien à espérer. Si *À tout prendre* nous paraît tellement juste cinquante ans après sa sortie, c'est parce qu'il est si intimement lié à l'expérience personnelle de son auteur qu'il ne peut qu'être universel et intemporel. C'est un film au présent, tout comme l'était *Le chat dans le sac*, dont l'actualité se renouvelle perpétuellement. Dans *Chasse au Godard d'Abbittibbi*, au contraire, le temps n'existe plus vraiment ; le passé se conjugue au présent, le présent s'installe dans le passé... et l'avenir, lui, ne semble plus exister. ■

De l'Autre amoureux à l'Autre manquant

par Marie-Claude Loiselle



LE CHAT DANS LE SAC et À TOUT PRENDRE

CLAUDE JUTRA ET GILLES GROULX ONT RÉALISÉ, AU DÉBUT DES ANNÉES 1960, **À TOUT PRENDRE** ET **LE CHAT DANS LE SAC**, deux œuvres de fiction venues ébranler le conformisme qui pesait jusqu'alors sur notre cinéma. Et si nous envisagions ce qu'ils nous ont offert moins comme un héritage à idolâtrer que comme un rêve de liberté et d'ouverture à faire fructifier ? Que reste-t-il en fait aujourd'hui de ce que ces deux cinéastes avaient espéré voir surgir dans et par les films que nous réalisons ? De quelle manière avons-nous répondu à ce désir de représenter une société québécoise déjà plurielle qui s'exprimait alors pour la première fois avec autant de clarté à l'écran ?

Il est quand même remarquable que ces deux fictions considérées comme fondatrices, réalisées à quelques mois d'intervalle, placent toutes deux au cœur de leur récit la présence de l'Autre en tant que révélateur de singularités, rendant dès lors possible une sorte de *dialogue des identités*. Les relations du Claude de **À tout prendre** avec Johanne, d'origine haïtienne, et du Claude du **Chat dans le sac** avec Barbara, qui se présente elle-même comme Juive anglophone, intensifient ce qui est déjà le propre de toute rencontre amoureuse, soit le rapprochement de ce qui est tout d'abord séparé, différent : la rencontre de deux corps étrangers. Alors que le protagoniste du **Chat dans le sac** croyait pouvoir trouver dans l'origine juive de Barbara la compréhension de « ceux qui ont souffert » et qui peuvent donc mieux éprouver la lassitude d'un peuple « condamné à vivre en-deçà de [lui-même] », il reprochera plutôt à l'anglophone en elle d'appartenir à la classe de ceux qui, « du haut de leurs cartels », méprisent les Canadiens français. Entre amour et désamour, entre attirance et incompréhension, Claude trouve pourtant en Barbara ce qui lui permet d'affronter ses doutes et les questions qui le tourmentent. À l'image du Québec auquel il appartient, il « se cherche », comme il le déclare dès le début du film.

Dans le cas de **À tout prendre**, il s'agit de la rencontre de deux êtres en quête de leur identité, lui, acceptant d'affronter son homosexualité grâce à Johanne, elle, de se débarrasser par amour pour Claude d'un passé fictif qu'elle s'est forgé pour mieux séduire – s'inventant une enfance haïtienne aux accents exotiques, alors qu'elle a grandi à Montréal, ballottée entre orphelinat et foyers d'accueil. Ainsi, par un singulier renversement, il s'avère que l'Autre ici, n'est pas tant Johanne que Claude – et cela, malgré ce que cette relation entre un Blanc et une Noire ainsi portée à l'écran a pu avoir de choquant pour plusieurs à l'époque. Dorénavant, Claude devra assumer son homosexualité dans un Québec encore marqué par les valeurs conservatrices et par l'Église. D'ailleurs, ce qu'il *avouera* à sa mère et au père Simon, c'est l'histoire d'amour – non exclusive – qu'il vit avec une femme noire, et non pas qu'il « aime (aussi) les garçons ». « Je suis l'étranger », aurait-il pu dire, alors que le film tout entier souligne l'identité flottante de celui qui annonce d'emblée vouloir se « débarrasser de tous ses personnages en [lui] », suggérant à maintes reprises son inadéquation profonde au monde qui l'entoure.

Quoi qu'il en soit, l'identité, autant que ce qu'on détermine comme étant « l'Autre », est toujours une fabrication fictive. Un récit que l'on

invente pour baliser et fixer les limites de ce qui nous définit. Jusqu'à oublier qu'en vérité, « je est un autre », comme l'écrivait Rimbaud ; que « je » est toujours ce qui nous échappe, et qu'il y a forcément une part d'altérité en soi. Dire « Moi » ou « Nous » et « l'Autre », c'est parler selon cette logique qui suppose une division stricte entre la norme et ce qui lui est extérieur, entre un dedans et un dehors, alors qu'il n'y a en vérité qu'une multiplicité d'identités, de singularités, que chaque être est aussi unique que son visage. C'est là où le film de Jutra introduit dans notre cinéma un rapport à la question de l'identité beaucoup plus complexe que celui de Groulx, pour qui l'autre n'est toujours que l'autre, c'est-à-dire extérieur, bien qu'il demeure déterminant dans la formation d'une identité.

L'IMPÉRIEUX POUVOIR DE LA NORME

Mais comment parler de cet *Autre en soi*? Comment faire de l'Autre celui qui participe à l'*invention d'un peuple* – d'un peuple toujours pluriel, comme le dirait Deleuze –, avec toute la complexité et la part d'indéfinissable que recèle cette indécidable frontière entre identité et altérité? Cela est demeuré la question non résolue du cinéma québécois (mais pas uniquement de lui), qui n'a finalement jamais su donner suite à ce qu'ouvraient les films de Jutra et de Groulx. Dans les cinquante ans qui ont suivi leur réalisation, la pluralité de notre société, qui est pourtant allée en s'accroissant, s'est de nouveau presque totalement effacée de notre cinéma de fiction¹ (alors qu'on remarque l'inverse en documentaire), au point de couper celui-ci de ce que le monde tel que nous le vivons lui permettrait de faire exister et de rêver. Ce n'est que tout récemment que des figures de ce que nous nommons l'altérité (faute de mieux) ont plus ou moins timidement refait surface avec des films comme *Monsieur Lazhar*, *Roméo Onze*, *Laurentie*, *Diego Star*, *Arwad* (qui prend l'affiche ce mois-ci), et avant eux dans *Suzie* de Micheline Lanctôt, ou même de façon plus furtive dans *Le démantèlement* ou *Vic+Flo ont vu un ours*, mais sans pour autant que tous manifestent un véritable désir d'ouverture à la pluralité.

Une des grandes qualités de *Roméo Onze* d'Ivan Grbovic (coscénarisé avec Sara Mishara) est justement d'avoir su appréhender la complexité de ces questions en choisissant de brouiller les pistes par la double étrangeté du personnage de Rami : handicapé et d'origine libanaise qui, de surcroît, fuit la réalité en mentant à sa famille (celle-ci le croit étudiant aux Hautes études commerciales) tout en s'inventant pour *chatter* un double fictif (Roméo 11). Ce n'est ainsi plus le fait que Rami soit issu d'une autre culture qui apparaît en premier lieu que les multiples singularités d'un personnage insaisissable, dont l'étrangeté se démultiplie en d'innombrables facettes, jusqu'à le rendre étranger autant à sa communauté d'origine qu'à la société où il a grandi. Rami s'impose ainsi comme singularité absolue ; il est traversé par quelque chose qui le dépasse et qui pourrait être cet autre, cet étranger en soi, préservant en lui jusqu'à la fin une part de mystère.

En regard de ce film, *Monsieur Lazhar* et *Laurentie*, bien qu'en tous points éloignés, ne dépassent jamais l'opposition binaire entre « Nous » et l'« Autre ». Tous deux construisent une représentation de l'immigrant totalement fantasmée : immigrant parfait dans le cas du premier, « détestable » dans le cas du second (du moins aux yeux

du protagoniste, qui le déteste autant qu'il l'admire), l'un visant à susciter une compassion lénifiante, l'autre à exploiter les zones les plus fangeuses de la psyché québécoise – en exacerbant tout ce qui relève d'une mentalité d'assiégés – avec la volonté clairement affirmée de provoquer un malaise. Que ce soit la peur de l'Autre, ou l'Autre en tant que tel que Mathieu Denis et Simon Lavoie présentent comme une menace dans *Laurentie*, cela ne change rien au fait que celui qui vient d'ailleurs, ou en a l'apparence, se trouve irrémédiablement confiné dans la position de « celui qui n'est pas nous », et ne demeurera que cela. Si Louis, le protagoniste du film, prend son voisin en grippe, ce n'est pas seulement parce que ses conversations téléphoniques sont trop envahissantes, qu'il affiche une assurance trop arrogante ; c'est que ce jeune universitaire a une tête d'étranger et qu'il parle anglais. Il vient afficher *chez nous* l'image d'une réussite sociale, et tend ainsi à Louis un miroir qui lui renvoie l'image de son impuissance, de sa frustration, de son mutisme – que les cinéastes attribuent explicitement à sa condition de Québécois francophone. Ce qui est ici exploité, c'est l'Autre en tant que pure abstraction : celui sur lequel on peut projeter son dégoût de soi jusqu'à le transformer en haine de l'autre. Dès lors, il devient possible de l'annihiler puisqu'il n'existait déjà pas en tant qu'être réel. Dans la prison que construit *Laurentie*, où rien ne peut arriver que ce qui a été programmé par une logique démonstrative mise en place dès le début, la seule issue permettant à Louis de dépasser le sentiment d'impuissance qui le ronge est donc de « tuer le messager » (le personnage tue littéralement son voisin à coups de tournevis!), de faire disparaître celui qui lui sert de révélateur en lui renvoyant l'image de lui-même qu'il ne veut pas voir.

Mais que s'est-il passé entre *Le chat dans le sac* et *Laurentie* pour que des cinéastes en viennent à croire qu'il faille faire appel à une représentation à ce point violente du rapport à l'Autre pour témoigner de ce qui, selon ces auteurs, mine sourdement le Québec d'aujourd'hui? Le plus effarant est que le meurtre soit présenté (au-delà même du fait que Louis est en proie à une psychose) comme un geste inéluctable et libérateur : *tuer l'Autre*, même symboliquement, comme seule manière d'affirmer sa propre identité et de dépasser le soi-disant sentiment chronique d'impuissance des Québécois? Faudrait-il chercher dans cette image-choc une quelconque mise en garde face au dérapage qui guetterait le Québec? Et même si c'était là l'intention sous-jacente, ce serait naïvement oublier que toute représentation participe aussi à forger le réel dont elle se réclame. À ce titre, *Laurentie* a beau faire clairement référence au *Chat dans le sac*², il se situe pourtant à mille lieues de lui par son caractère éminemment réactionnaire, mais aussi « totalitaire » dans sa manière de tenir le spectateur captif de sa mécanique pour mieux ménager ses effets. Certes, la Barbara du film de Groulx semblait elle aussi avoir pour fonction de tendre un miroir à Claude. Et ainsi renvoyé à son impuissance, celui-ci ne trouvait rien de mieux pour tenter de *venir à bout* de l'assurance de sa compagne (assurance naturelle à ceux qui ont l'argent, c'est-à-dire le pouvoir) que de la rabaisser sans cesse : il lui reproche de ne s'intéresser qu'à des futilités, notamment au théâtre qu'elle étudie et qu'il l'incite à abandonner... mais sans y parvenir. Aussi chaotique soit-elle, il existe entre Claude et Barbara une *relation*, une mise en commun par

*Aussi chaotique soit-elle,
il existe entre Claude et
Barbara une relation, une mise
en commun par la parole d'un
territoire encore à construire,
un dialogue...*



ROMÉO ONZE d'Ivan Grbovic

la parole d'un territoire encore à construire, un *dialogue* tournant à l'évidence souvent au monologue, mais qui, néanmoins, à travers les mots et les questions qui s'expriment, est bien loin d'un rejet de l'Autre ou de son confinement dans une conception purement abstraite. Voilà pourquoi ce film avait l'envergure d'un geste d'ouverture et constituait un véritable appel d'air...

À côté de Laurentie, *Monsieur Lazhar* de Philippe Falardeau (coscénarisé par Évelyne de la Chenelière), avec son personnage d'Algérien nouvellement arrivé au Québec et présenté comme un professeur et collègue en tout point exemplaire (charmant, aimable, dévoué, ayant fui son pays pour de « bonnes raisons ») apparaît, lui, comme un pur film de mobilisation morale: il sait flatter habilement le spectateur, qui ne pourra que se féliciter de son esprit d'ouverture face à l'étranger. Il s'agit donc de présenter d'abord le personnage dans son altérité (il arrive avec des principes d'enseignement qui ne sont plus appliqués au Québec, des références inconnues: il fait lire Balzac... quel choc culturel!) pour tranquillement passer d'un rapport de Soi à l'Autre vers un rapport du Même au Même. Le personnage se trouve ainsi intégré dans un dispositif de normalisation qui nous autorise à l'accepter – et même à l'aimer! – en tant qu'étranger parce que, finalement, il est « comme nous ». Cela a bien peu à voir avec une quelconque idée d'humanité commune, constituée de toutes les singularités... Ce qui est avant tout célébré ici, dans cette grand-messe consensuelle et réconfortante, c'est l'identité sauvée, mais c'est aussi le pouvoir impérieux de la *norme* qui, seule, semble pouvoir (suggère-t-on implicitement) faire tenir ensemble les membres de la société.

LES FILMS COMME OBJETS CLOS

Ce qui finalement est évité dans *Monsieur Lazhar*, c'est que l'ordre soit perturbé (même celui du film); se trouve écarté tout ce qui aurait pu, à la faveur de l'arrivée de l'étranger, venir provoquer un véritable choc inattendu, ouvrir une brèche dans l'homogénéité ronronnante de ce qui est parfaitement calculable, contrôlable, gérable. L'inattendu ici, c'est le suicide d'une enseignante. Tout le reste, tout ce qui relève d'une mise en rapport de « Soi » à l'altérité (une altérité presque indiscernable, car à part son nom, qu'à de si singulier ce Bashir Lazhar?) est circonscrit dans les limites de ce qui relève de la microgestion d'événements de façon à ce que la *normalité* soit vite rétablie. Il n'est pas du tout étonnant que ce film ait emporté l'adhésion populaire que l'on sait, car il traduit parfaitement bien la force de normalisation qui s'est insinuée non seulement dans la société, mais aussi dans notre cinéma. Si, globalement, la société est assurément moins conservatrice que dans les années 1960 et accepte plus aisément une certaine pluralité, la logique gestionnaire qui s'est répandue dans toutes ses sphères, et jusque dans ses recoins les plus intimes, ne tolère cette pluralité que bien ordonnée. Et c'est ainsi qu'en rendant de plus en plus acceptable le principe de gestion de tout et de tous (pour notre bien, notre sécurité, pour plus d'efficacité, etc.), on assiste à la valorisation de ce fantasme de pureté à la fois du corps et du corps social (on pense ici aussi à ce qui travaille en sous-texte *Laurentie*), qui intègre dans son principe même la purification par l'exclusion de tout ce qui perturbe ou même échappe à l'unité d'ensemble.



LAURENTIE de Mathieu Denis et Simon Lavoie et MONSIEUR LAZHAR de Philippe Falardeau

Et cette nouvelle standardisation routinière qui s'est réinstallée dans le cinéma québécois n'est certainement pas totalement étrangère à ce terrible principe de « gouvernance » globale qui s'est étendu à toute la société. Ce qu'on constate, c'est qu'en cinquante ans, notre cinéma a plutôt suivi le chemin parcouru par Jutra que celui de Groulx. Alors que *Le chat dans le sac*, bien que perçu comme « révolutionnaire » à l'époque, apparaît aujourd'hui davantage comme l'amorce de ce que le cinéaste allait pousser beaucoup plus loin par la suite, Jutra, quant à lui, a signé avec *À tout prendre* son film le plus radicalement libre et inventif, pour ensuite se diriger vers un classicisme plus normatif avec des films comme *Mon oncle Antoine* et *Kamouraska*. Il est clair qu'après

l'effervescence des années 1960-1970 où tout semblait possible (où l'on a voulu faire en sorte que tout soit possible), notre cinéma est assez rapidement revenu vers une forme – y compris narrative – beaucoup plus uniformisée et sage. Sans doute inconsciemment dans la plupart des cas, les cinéastes semblent s'être laissés imprégner par le nouveau conformisme ambiant : conformisme souvent très pragmatique, voulant qu'il faille *s'adapter* aux contraintes du monde dans lequel on vit si on veut s'y faire une place. Et ces contraintes, ce sont bien sûr celles qui ordonnent de se soumettre à ce qui transforme les espaces de liberté en zones de liberté mesurée, surveillée, encadrée, dosée. Tout comme le financier, combien de cinéastes de fiction, même parmi les plus jeunes et

ceux que l'on considère comme des « auteurs », sont devenus des factionnaires du calcul stratégique et de la gestion de risque ? On peut se demander pourquoi davantage de cinéastes ne se braquent pas contre tout ce qui les incite à s'accorder avec une norme établie, ne se donnant le plus souvent que le loisir de s'inscrire au centre ou en marge de cette norme plutôt que de s'emparer de la forme et du langage pour dynamiter les cadres – sachant que la liberté des cinéastes des années 1960 était en bonne partie une liberté volée, arrachée par ruse, souvent en détournant les projets. Mais ce qu'il faut voir, c'est que la force de normalisation et d'uniformisation est aujourd'hui beaucoup plus efficace que dans les années 1960, parce que davantage insidieuse – et d'autant plus insidieuse que tout semble permis, jusqu'à galvauder l'idée même de liberté et de radicalité.

Dans un contexte où le principe de gestion est devenu valeur absolue, cette nouvelle uniformisation, qui proscrie tout ce qui est de l'ordre de l'incalculable, de l'incontrôlable, de l'excès, de la folie créatrice, s'est en fait imposée jusque dans les films sans que personne n'ait eu à la réclamer ou à l'ériger en règle. Est-ce pour cela qu'ils sont de plus en plus nombreux à prendre l'allure de mécaniques implacables (*Laurentie* en est un bon exemple, mais on pourrait parler aussi de *Vic+Flo ont vu un ours* de Denis Côté), non pas parce qu'ils se modèlent à quelque attente commerciale précise, mais simplement parce qu'ils sont un pur produit ou une émanation de leur époque ? Cette façon qu'ont tant de films d'être fermés sur eux-mêmes, bloquant du coup toute échappée au spectateur, n'est-il pas une autre manière de s'accorder à cette logique qui n'admet aucun impondérable pour créer, de surcroît, des objets répondant parfaitement à un principe d'unité et d'uniformisation ? C'est ainsi qu'il n'y a pas plus de dehors dans un film comme *Vic+Flo*, qu'il ne peut y avoir de place pour une véritable figure d'altérité. Davantage encore que les trisomiques de *Carcasses*, les deux personnages d'hommes noirs du dernier film de Côté ne sont ici que des faire-valoir, qui n'articuleront pas une seule phrase, réduits au cliché facile de « baiseurs » et de « fiers-à-bas » par un cinéaste trop content de se servir d'eux pour jouer avec le spectateur. Rien ne peut donc arriver par eux, d'emblée assignés à une place dont ils demeureront tout au long prisonniers.

Une utilisation semblable de la figure de l'Autre se retrouve aussi dans *Le démantèlement* de Sébastien Pilote, lorsque l'ami de Gaby conduit sur la ferme de celui-ci un groupe de travailleurs agricoles africains afin qu'ils choisissent une bête pour la fête du mouton. Non seulement Pilote ne leur fera pas, lui non plus, prononcer une seule parole (plutôt un son inarticulé, grommelé lorsque l'un d'eux pointe la bête choisie), mais il les maintient dans le rôle d'apparitions aussi insolites que si des extraterrestres avaient fait irruption sur la ferme, confinées jusqu'au bout dans une absolue et irréductible altérité. Or ce n'est pas le fait que le personnage de l'ami soit grossier dans son rapport aux étrangers qui est le choix le plus contestable, mais surtout que le cinéaste, en maintenant à distance et sans voix ceux que le personnage présente comme « ce monde-là », ayant des pratiques bizarres et barbares,

nous fasse finalement complice de sa bêtise, reconduisant du coup, et pour l'amusement de tous, les pires clichés sur les Africains et les musulmans. L'occasion était pourtant belle d'évoquer ne serait-ce que l'amorce d'une rencontre, d'un intérêt à l'égard de ceux qui viennent d'un autre continent trouver ici de quoi survivre – peut-être en ayant dû, eux aussi, se résoudre à se défaire de leurs terres pour partir. Difficile d'aller jusqu'à croire que la vision de l'étranger que distille le film reflète celle de son auteur, mais – ce qui n'est pas moins préoccupant – l'acceptation de cette vision au nom de la soi-disant réalité rurale devient une dérobade face à la possibilité de permettre à un autre type de rapports d'exister à l'écran que les stéréotypes les plus bêtifiants.

TENIR TÊTE AU NIHILISME

Cette ouverture espérée, qui est avant tout une attention, une sensibilité à la pluralité du monde et de nos sociétés actuelles, s'est manifestée ces dernières années dans un film comme *Suzie* de Micheline Lanctôt, à travers la relation d'amitié que la chauffeuse de taxi, interprétée par la cinéaste, entretient avec Fatos, qui partage avec elle le permis d'exploitation du véhicule. Amitié franche mais constamment mise à l'épreuve du silence de Suzie, murée dans une souffrance psychique – dont nous devinerons peu à peu une partie de la source –, alors que Fatos cherche à briser

ce mutisme par un flot de paroles intarissable. La parole de cet homme est généreuse, elle se livre sans compter, comme pour conjurer à la fois le mal qui ronge Suzie et maintenir vivant le lien qui l'unit à celle qu'il désigne ironiquement comme son professeur de langue. Ce renversement, par lequel celui qui s'empare d'une langue étrangère pour venir secourir la personne qui la lui a transmise, de même que ce

que cette transmission fait naître est assurément la plus belle part du film – comme d'ailleurs tout ce qui est arraché au silence, un peu comme à la mort (voir la rencontre de Suzie et de l'enfant, lui aussi mutique). Mais il y a aussi la présence de Cerfrère, le confrère d'origine haïtienne qui, comprenant la dérive dans laquelle Suzie est en train de sombrer, cherche à lui éviter le pire. Puis la figure de cette jeune femme au hijab tout à la fin, que l'on imagine être la fille disparue de Suzie, seul plan solaire de ce film foncièrement nocturne ; plan qui surgit comme une ouverture vers l'inespéré, une percée souveraine vers l'avenir, incertain mais soudainement dégagé.

Et c'est aussi une ouverture de cet ordre-là qu'amorce l'arrivée inopinée de l'étranger dans la petite ville portuaire de *Diego Star* de Frédérick Pelletier, et plus précisément dans la vie de Fanny – jeune femme partageant ses heures entre son enfant, dont elle s'occupe seule, et un maigre gagne-pain à la cafétéria du port. Forcé de s'installer provisoirement dans cette ville enneigée où son cargo s'est échoué, Traore est hébergé par Fanny, qui offre une chambre à des marins de passage pour combler ses fins de mois. S'installe alors en douce, entre ces deux êtres dont la vie précaire est un combat permanent, un rapprochement où se profile une attirance réciproque, tacite et fragile, dont on comprend qu'il aurait pu se métamorphoser en rapport amoureux s'il n'avait été

On reconnaît dans Diego Star un double geste d'ouverture, qui est à la fois celui qui accueille la figure de l'étranger et le don de la parole comme une manière d'affronter le réel, de s'y heurter...



SUZIE de Micheline Lanctôt

mis à mal par une méprise (Fanny jette Traore à la rue lorsqu'elle apprend qu'il lui a caché avoir été licencié). Car dans ce film, la chute du personnage repose, d'une part, sur le fait qu'il a pris la parole pour dénoncer un manquement grave de la compagnie de navigation dont il avait été témoin et qui est en cause dans l'avarie qui immobilise le cargo et, d'autre part, sur le fait qu'il se soit tu face à Fanny au sujet des manigances politiques dont il est victime, laissant ainsi la place aux ouï-dire. Mais ce silence qu'il garde avec Fanny est le contraire d'un *retrait hors du langage* que l'on retrouve chez tant de personnages de notre cinéma; ce n'est pas le silence de l'impuissance, d'une désaffection face au monde, mais celui

de paroles retenues par peur de briser ce qui est en train de naître, de rompre le charme d'une bouffée d'air et de lumière inespérée au milieu d'une vie de dur labeur. Frédérick Pelletier place non seulement ce personnage d'Ivoirien au cœur de son récit, mais il en fait celui par qui la vérité arrive: celui qui parle, dit ce qu'il sait, se révolte contre les dérives d'une logique économique qui pousse la négligence jusqu'à la catastrophe tout en se garantissant le silence des travailleurs, otages de leur misère ouvrière. Peut-on voir derrière ce geste du cinéaste une conscience nouvelle – que l'on trouvait déjà dans le très beau *Nuit #1* d'Anne Émond – de la nécessité de faire exister une parole qui tienne le coup face au vide? On reconnaît en tout cas dans *Diego Star* un double geste d'ouverture, qui est à la fois celui qui accueille la figure de l'étranger et le *don de la parole* comme une manière d'affronter le réel, de s'y heurter sans le laisser se refermer comme une prison sur les personnages. Bien que ce premier long métrage n'échappe pas totalement à l'emprise d'un «réalisme plat», féroce et prosaïque, qui pèse sur le jeune cinéma québécois, on ressent néanmoins le désir d'échapper au nihilisme qui contamine si durement celui-ci.

Mais ce qu'il faut rappeler c'est que, fondamentalement, une véritable ouverture à l'altérité ne peut être dissociée d'une ouverture formelle ou poétique. Ainsi, la véritable question qui se pose est de savoir comment échapper au piège qui formate tout: la société autant que l'art. Voilà pourquoi dans *À tout prendre* et *Le chat dans le sac*, la recherche d'une forme poétique nouvelle, libérée des normes établies, était aussi intimement liée à la présence de l'Autre. On voit alors que c'est aussi par le langage formel, par les formes symboliques que l'on invente, que prend forme l'accueil de la pluralité complexe du monde. Pour Jutra et Groulx, le langage poétique était une manière de sortir de cette vie réduite qui les étouffait, comme elle étouffait leur société. Le langage ouvre des possibilités.



SUZIE



DIEGO STAR de Frédérick Pelletier


S'OUVRIER À CE QUI ÉBRANLE

Ce qui a changé en un demi siècle sans épargner notre cinéma, c'est que le nihilisme s'est étendu comme domination universelle, perdant en même temps tout ce qu'il avait pu avoir de férocité subversive à une autre époque. Le nihilisme est même devenu, dans le fonctionnement du monde tout comme dans le cinéma d'auteur le plus « tendance », ce qui est homologué et promu par le conformisme actuel. Dès lors, tous ces soi-disant expérimentateurs désenchantés ont beau jeu de se prétendre radicaux, alors qu'ils ne sont que radicaux dans leur volonté de se conformer à ce qui étend son emprise sur le monde. Il est même devenu éminemment respectable de participer à la propagation d'une conception du monde selon laquelle il n'y a rien à comprendre, rien non plus à y faire et encore moins à défendre. Dans cette logique, si tout nous confine à l'impuissance et à l'insignifiance, alors à quoi bon revendiquer d'autres récits du monde à travers l'invention d'un cinéma libre ?

C'est ainsi que l'on a vu partout se propager dans notre « jeune » cinéma d'auteur (jeune mais pourtant souvent déjà tellement vieux), en même temps que ces mécaniques froides dont nous parlions plus haut, une lourdeur dépressive fondée sur tout ce qui rate et ce qui manque – irrémédiablement – et sur un réalisme brut et étriqué asservi au réel – de la même façon que les corps ne sont presque plus jamais les corps amoureux de chez Groulx ou Jutra mais des corps anatomiques –, comme si le langage formel, dès lors qu'il se trouve sous l'emprise d'un nihilisme fataliste, se pétrifiait de l'intérieur.

Par quel moyen le cinéma québécois réussira-t-il à (re)trouver cette force régénérante par laquelle il pourra s'ouvrir à l'intensité d'un *dehors* ; sortir tout à la fois de cette vie réduite qui emprisonne les personnages qu'il met au monde et trouver le chemin qui mène à la *rencontre* ? Résister à tout ce qui enferme, clôt ou perpétue un réflexe de repliement ; « s'ouvrir à ce qui ébranle », comme l'appelaient de ses



vœux Yan Patočka, s'engager dans l'exploration d'un espace poétique où chaque chose et chaque rencontre, qui inclue nécessairement la rencontre de l'Autre, sont une promesse. Participer à la mise au monde de ce qui doit venir, de « ce peuple qui manque » dont parlait Deleuze lorsqu'il écrivait qu'« il faut que l'art, particulièrement cinématographique, participe à cette tâche : non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple »³, d'un peuple toujours pluriel. Et il poursuivait ainsi avec cette belle idée que « le peuple qui manque est un devenir ». N'est-ce pas un peu cette invention d'un *peuple à venir* autant que d'un « Je » pluriel qu'appelaient, à mots couverts, Groulx et Jutra il y a 50 ans ? Saurons-nous enfin les entendre ? 

1. On retient quelques cas isolés comme la présence récurrente des Italiens chez André Forcier, le personnage d'origine juive d'*Anne Trister* (1986) de Léa Pool, le réfugié latino-américain des *Noes de papier* (1989) de Michel Brault, le couple d'Italiens dans *La Sarrasine* de Paul Tana (1991), la Juive originaire du Maghreb dans *La position de l'escargot* (1998) de Michka Saäl, ou la place centrale donnée aux autochtones dans *Windigo* (1994) de Robert Morin. Quant au *Neg*, également de Morin, cet objet hors-norme demanderait une analyse à lui seul...
2. La déclaration faite au policier à la fin de *Laurentie*, « Je m'appelle Louis Després, j'ai 28 ans, j'habite Montréal, dans cette ostie de province de merde, je ne sais pas ce que j'aime... » renvoie aux paroles qui ouvrent *Le chat dans le sac* : « Je m'appelle Claude, j'ai 23 ans, je suis Canadien français donc et je me cherche »
3. *L'image-temps*, Éditions de minuit, 1985, p. 283.

prim

CENTRE DE PRODUCTION
ET DE POST-PRODUCTION
AU SERVICE DES
CRÉATEURS INDÉPENDANTS

4 SALLES DE MONTAGE AVID, 1 STUDIO DE SON PRO TOOLS

PROGRAMMES DE SOUTIEN ET DE FORMATION

PROGRAMME AIDE À LA CRÉATION (50%)

Accorde un rabais sur le coût d'utilisation des équipements de production et de postproduction (AVID, DA VINCI et studio de son Pro Tools) ainsi que sur les services de transfert. Toutes les propositions de productions indépendantes sont admissibles : court ou long métrage, fiction, documentaire, expérimental, vidéo, animation, essai, web, audio et projet d'exploration surround (rabais de 75% sur le temps d'utilisation du studio de son, max 100h).

Plusieurs projets acceptés par dépôt.

Date limite d'inscription **18 avril 2014**

Le programme **Documentaire à risque** est dorénavant intégré à ce concours. Les projets de documentaire d'auteur à risque restent toutefois éligibles à une aide de 75% de rabais. Les critères de sélection définissent le risque par la difficulté du sujet abordé et de son financement, mais également par son parti pris formel et son questionnement du langage cinématographique. Une proposition dont la majorité des étapes de postproduction se fera chez PRIM sera privilégiée.

Date limite d'inscription **18 avril 2014**

RÉSIDENCE DE RECHERCHE
ET CRÉATION EXPÉRIMENTALE
Date limite d'inscription **30 avril 2014**

RÉSIDENCE CONJOINTE PRIM|DAZIBAO
Accompagnement d'un artiste pour la création, la production et la diffusion d'un projet en photographie/art audio/vidéo.
Date limite : **1^{er} mai 2014**

FORMATION

Surround sur Pro Tools | HDX

du 17 au 28 mars 2014

Instructeur Bruno Bélanger

31 h (21 h théoriques et 10 h de pratique individuelle)

coût : 125 \$, 6 participants max par groupe

Date limite d'inscription **25 février 2014**

D'autres formations sur mesure, individuelles ou en groupe, peuvent être données sur AVID, Pro Tools ou sur nos équipements de tournage (prise de son, caméra)

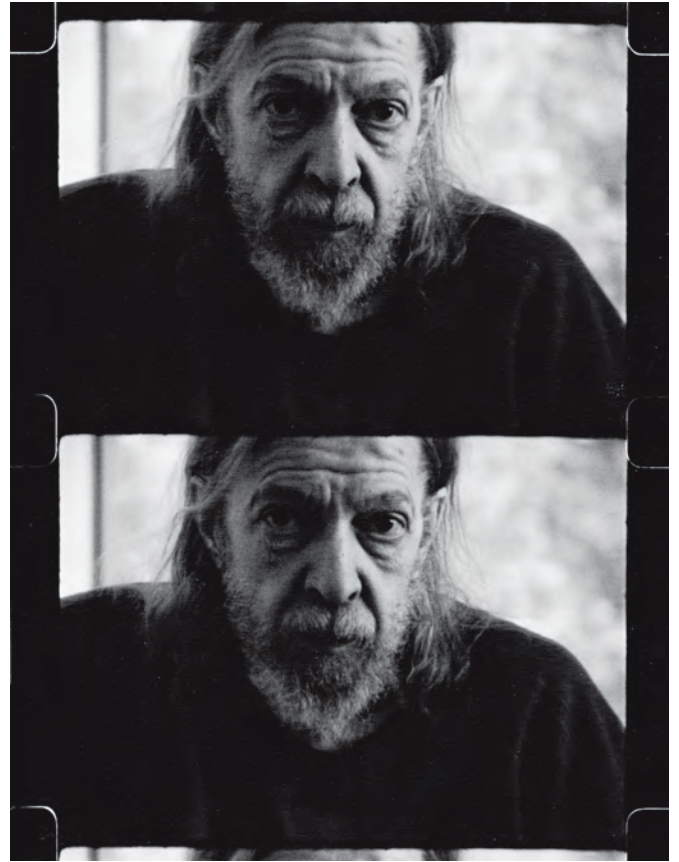
Un homme debout

par Marie-Claude Loisel

Lorsque Richard Brouillette entreprend de rencontrer Gilles Groulx et de filmer leurs échanges, il n'a que 19 ans et n'est pas encore cinéaste. Il le deviendra au cours des cinq années où il côtoiera celui qui, à la suite d'un traumatisme crânien, conséquence d'un accident de la route survenu à l'âge de 49 ans, se verra physiquement diminué au point d'être confiné dans un centre d'accueil pour personnes âgées pendant les treize dernières années de sa vie. Si on a la conviction que Brouillette est devenu cinéaste par ce film, c'est qu'il y fait preuve d'une intuition, d'une liberté et d'une attention (toutes ces qualités que Groulx désigne comme essentielles au « talent » de cinéaste et de monteur) dans la manière même d'envisager le lien qu'il entretient avec l'homme et son œuvre, lui faisant quitter la position de figure mythique du cinéma pour adopter celle de l'ami et du « frère de révolte ».

Que le film soit dédié « À toute révolte » est parfaitement en accord avec ce qui traverse le film, car l'homme qu'il fréquente dans « la solitude de son placard » n'a rien perdu de la colère qui habite son œuvre. Même s'il se dit otage d'un lieu où il est contraint d'affronter la violence sourde d'un système hospitalier qui ne veut *que son bien*, sa colère, tout en prenant le visage d'une résistance contre sa situation, a conservé intacte sa charge offensive. « Vous ne pensez pas que le temps est venu de hurler », lance-t-il au détour d'une conversation où les sous-entendus bousculent le sens des mots pour nous faire prendre la mesure de la rage qui le hante. C'est ainsi qu'il décochera quelques flèches à l'égard de ce qu'on désigne mollement comme le « bon monde ». « Le "bon monde" est majoritaire, dit-il. Ils ont la morale pour eux. S'il fallait qu'ils se retournent contre nous, on serait cuits. » Ce conformisme-là, il n'a jamais voulu s'y soumettre, ayant toujours cultivé, depuis ces années passées à l'ONF où il a subi censure et réprimandes, le « sens de la désobéissance », se considérant, lui, et ceux avec qui il collaborait à l'époque, comme des conspirateurs. « On conspirait ensemble, et on forçait des portes à s'ouvrir », rappelle-t-il avec toujours ce regard de braise.

En peu de temps, cette colère que l'homme porte en lui, ainsi que le sens qu'à Brouillette de nous la communiquer, en viennent presque à nous faire oublier le handicap qui afflige Groulx, jusqu'à nous rendre incrédules devant l'irréversibilité de sa mise à l'écart du monde. Même si la douleur de cet enfermement n'est jamais esquivée, pas plus que le sujet de la mort abordé par Brouillette avec une franchise admirable, celui qui est ici filmé se révèle toujours dans ce qu'il a d'intensément vivant. Et c'est ce qu'annonce d'emblée la présentation placée au début du film, d'une puissance incroyable dans la manière qu'à Groulx de nous engager par son regard lorsqu'il déclare : « Je m'appelle Gilles Groulx, je suis... non, j'étais... Je suis cinéaste. J'entends le rester jusqu'à mon dernier souffle, et même celui d'après ». Cette ambition que porte le film tout au long sera réitérée en épilogue à travers les mots de Gauvreau, qui appelait à ne pas « enterrer les



seuls vivants qui nous restent de cette civilisation en ruines ». Et c'est là une des grandes forces de ce film qui, tout en sachant très bien nous faire saisir la portée de l'œuvre grâce aux extraits choisis, a su s'affranchir du passé, du poids des souvenirs et de ce que Groulx a été, pour s'attacher avant tout à ce qu'il *est* au présent, de même qu'à la pensée perpétuellement en mouvement de cet artiste qui n'a jamais cessé de l'être. C'est ainsi qu'il nous permet de découvrir une part inconnue de sa création, le travail de peintre qu'il pratiquait alors depuis de nombreuses années et qu'il poursuivra jusqu'à la fin de sa vie. Brouillette ponctue le film de ses tableaux, dont il orchestre la rencontre avec la musique contemporaine aux accents mélancoliques d'Éric Morin (également compositeur de la musique de *L'encerclément*, 2008), parfaitement en accord avec l'esprit qui anime cette « rencontre fraternelle » que le jeune cinéaste désigne lui-même comme « une manière d'élégie pour un lynx inquiet ».

Magnifique acte de reconnaissance à l'égard d'un des artistes les plus importants et les plus libres que notre cinéma ait connus, *Trop c'est assez* se présente aussi comme un émouvant hommage à celui qui, s'il dit avoir *vécu debout*, gardera toujours pour nous, et notamment grâce à ce film, la grandeur de tout homme qui se refuse à courber l'échine devant quelque pouvoir ou circonstance. ■

Québec, 1995. Ré., mont. et prod.: Richard Brouillette. Ph.: Michel Lamothe. Son: Claude Beaugrand, Pierre Bertrand et Simon Goulet. 111 minutes.



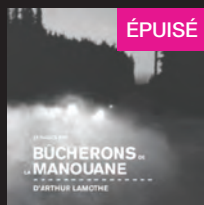
129



130



131



132



133



134



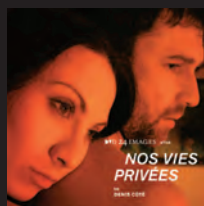
141



142



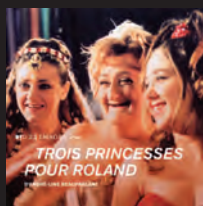
143



144



145



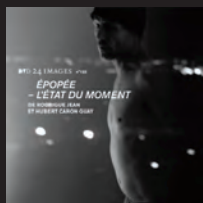
146



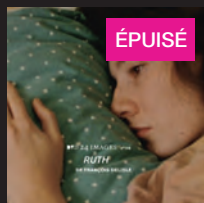
153



154



155



156



157



158

LA COLLECTION DVD 24 images

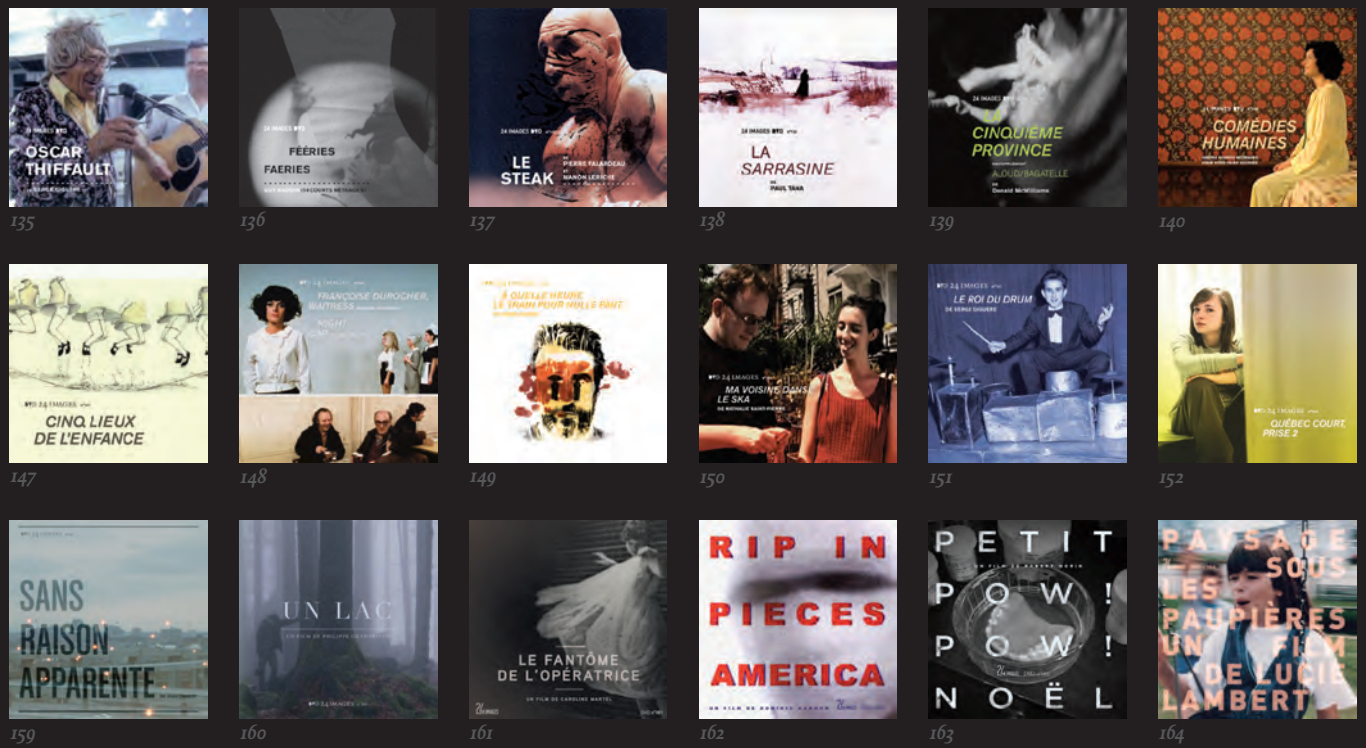


165



166

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



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

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

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

Est-ce que les animaux se suicident ?

par Nicolas Klotz*

A Touch of Sin de Jia Zhang-ke



LE CONTEMPORAIN, C'EST L'INACTUEL ÉCRIT LE PHILOSOPHE GIORGIO AGAMBEN. UNE FOIS PAR MOIS, il s'agit de décrire l'expérience de la vision d'un film à partir d'une séquence. Cette chronique est dédiée à tous ces films inactuels qui ont beaucoup divisé à leur sortie et poussé les critiques à prendre position.

Un jeune homme et une jeune fille se promènent sur une route durant leur jour de repos, dans la province de Guangdong – *Zone économique spéciale*. Ils visitent un temple bouddhiste, relâchent dans une rivière des poissons rouges qui servaient de décoration pour un salon intime du club dans lequel ils travaillent. Ils sont beaux, semblent intacts malgré l'exploitation sexuelle, leur jeunesse les protège. Ils sont visiblement amoureux comme dans les films de Borzage. Lorsqu'ils entrent dans un terrain vague industriel, il commence à pleuvoir. Devant eux se dressent les ruines d'une usine gigantesque entourée de voitures abandonnées. Ils s'abritent de la pluie dans une des voitures : les amants de la nuit mais en plein jour. Elle, 18 ans, est en blanc. La caméra filme sa nuque, ses cheveux, à peine son visage ; le jeune homme, 19 ans, est de face. Il s'approche pour l'embrasser, elle baisse un peu la tête. Contre champ – Le jeune homme de profil, flou ; elle est de face. Ses yeux, immenses, le regardent. Sa peau est lisse comme celle d'une enfant. Il dit : *J'ai appris une phrase en cantonais*. Elle : *C'est quoi ?* Lui : *Tu me plais beaucoup*. Long et beau silence pendant lequel on regarde le visage de cette

jeune fille qui reste muette. Lui : *Allons-nous en de Dongguan*. Elle : *Et où m'emmèneras-tu ?* Lui : *N'importe où sera bien si tu es avec moi*. Elle : *Dans mon métier, l'amour n'existe pas... Tu ne me connais pas... J'ai une fille. Le jour où tu m'as vue dans le train, j'allais la voir à Canton*. Elle a trois ans. Je dois l'élever. On reste juste sur leur visage, elle de face, lui de profil, toujours flou, et le son de la pluie sur les vitres de la voiture. Le lendemain, le jeune homme découvre les gestes très intimes que la jeune fille doit faire à un patron jet-setter au look de marchand d'art contemporain – l'homme lui demande de l'appeler camarade cadre alors qu'elle s'agenouille devant lui, habillée en hôtesse de luxe maoïste, et pose sa langue toute jeune sur son mamelon. Le lendemain, le jeune homme plaque le club pour rentrer à Canton ; quelques jours plus tard, il se jette de son immeuble.

Il se passe quelque chose d'important dans le cinéma de Jia Zhang-ke. Quelque chose qui est en mouvement, dans l'espace, et dans l'ampleur de l'ambition. Qu'il s'agisse de ses acteurs ou du peuple, de paysans ou d'ouvriers, de jeunes urbains, de grands patrons, de familles, de villes, de paysages, d'usines, de clubs privés, ou d'animaux : tous habitent le cinéma de JZK

comme ils habitent la Chine. Ils sont la Chine. Cette Chine mondialisée – que le cinéaste n'hésite pas à filmer comme un gigantesque camp. Ou encore, une matrice dont le nouveau siècle a accouché – qui recycle la terreur totalitaire en folie glaciale de la *normalisation* économique et de l'enrichissement illimité. Il faudra bien inventer une nouvelle manière d'écrire sur l'horreur si on veut encore écrire sur le cinéma. Car à force de renoncer à prendre des risques avec la radicalité de l'horreur, le cinéma se vide d'une part de sa violence, de sa capacité à rivaliser avec l'horreur, et finit par collaborer sans faire d'histoire(s) à sa propre défaite.

A Touch of Sin est un film d'horreur. L'horreur comme doublure létale du yuan, du dollar, de l'euro, qui ont pris possession de la vie de chaque être humain et animal vivant sur cette terre. Horreur comme pans entiers de la population – même plus exploitables – laissés à l'abandon, avec le suicide ou la violence pure comme dernier horizon possible. Horreur finalement *supportable* car Auschwitz a déjà eu lieu, est derrière nous, était trop voyant, a été dénoncé par ceux-là mêmes qui ont construit la nouvelle fabrique de l'horreur. Horreur comme le mot « peuple » extrait du lexique néolibéral : *vestige d'un monde disparu avec son*

cortège encombrant de sentiments, de revendications, de rapports humains, de solidarités, de désirs, de blessures, de métiers, de faiblesses, et d'histoire.

On imagine les réactions des médias français devant un film français qui filmerait les patrons comme JZK filme les patrons chinois. Si dans le moralisme ambiant, les patrons français sont présentés comme des véritables néolibéraux, responsables, équilibrés, des héros modernes soucieux de pulvériser la dette de l'État pour rendre la France plus compétitive, les jeunes patrons chinois planétaires ultra-riches restent au fond des mutants communistes. Ce que nous montre JZK avec son approche – à la fois documentaire, fiction, genre et science-fiction – c'est que le capitalisme mondial est aujourd'hui violemment spectral, qu'il se nourrit comme un vampire, autant des milliards de corps vivants (populations humaines, peuples animaux, groupes financiers, usines, villes, provinces, États, etc.) que des fantômes totalitaires que nous croyions défunts. Et si quelques lourdeurs peuvent encombrer certaines séquences de ce film ultra-ambitieux, c'est que son sujet est massif – comme la densité de ce trou noir qu'est l'économie mondiale. À vrai dire, *A Touch of Sin* flotte quelque part entre *Week-end* de JLG, *Salo* de PPP et *À l'Ouest des rails* de Wang Bing; s'en inspire peut-être, mais comme à travers un brouillard toxique qui aurait contaminé depuis 2013 les cinq dernières décennies. ■

* Nicolas Klotz est un cinéaste français, réalisateur notamment de *La blessure*, *La question humaine* et de *Low Life*.



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

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

T 514 342-8511
F 514 342-0401

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



Au moins on verra le noir

LE(S) MOT(S) LE(S) PLUS DIFFICILE(S) À TRADUIRE DANS *SANS SOLEIL*

par Michael Yaroshevsky *



Au commencement, il y avait des mots sur le bonheur, des mots sur les images. *La première image dont elle m'a parlé, c'est celle de trois enfants...* Attendez. C'était *lui* qui parlait. À *elle*. Mais de quoi parlait-elle donc? Et qu'est-ce que l'écran rendait visible, surgissant du noir? Une première image ou un premier mot? La voix du vide ou le scintillement d'un horizon glacé? Je ne m'en souviens pas. J'écris au sujet d'un film qui existe ni comme un enchaînement d'images ni de mots, mais plutôt quelque part entre les deux. Rare n'est pas le bon mot. Pensez aux films entreposés dans les voûtes démesurées de votre esprit. Une succession de plans qui vous passent par la tête. Ce pourrait être les extraits d'un film muet. Les actions parlent. Le montage s'occupe du reste: *Czyzewska* qui s'éloigne des balançoires du manège... De *Niro*, un pistolet posé sur la tempe... *Vitti*, yeux ouverts dans l'obscurité... *Binoche*, yeux clos sous le soleil... *Hemmings* lançant des balles de tennis imaginaires... *Stewart*, suspendu au-dessus du vide, à un doigt

de rendre l'âme... *Kaidanovsky*, *Grinko*, et *Solonitsyne* cheminant patiemment à dos de draisine... Allez-y, proposez votre propre séquence, plan après plan. Tous les films aspirent au silence. Sauf *Sans Soleil*. Après tout, un scénario n'est qu'une ébauche de ce que l'on cherche à montrer. Le texte de *Sunless*, *Sin Sol*, サン・ソレイイ, *Unsichtbare Sonne*, et maintenant, *Без Солнца*, n'est pas seulement une ébauche, et bien qu'il en emprunte parfois les couleurs, ce n'est pas non plus une nouvelle, ou un essai, ou une lettre. Le film existe dans l'esprit du narrateur et aussi dans la friction entre ce qu'elle voit et ce qu'elle dit: paumes frottées l'une contre l'autre, à chercher leur chaleur.

Milliers de mots, milliers d'images. Qui triomphe? Trois enfants, cadrés. La voix d'une femme. Quelques mots sur *lui*, ses lettres. *Il m'écrivait d'Afrique. Il me décrivait ses retrouvailles avec Tokyo. Il me disait la lumière de janvier sur les escaliers des gares.* Il est question d'une lettre finale. Seulement des lettres? *Il m'écrivait que sur les images de Guinée-Bissau, il faudrait mettre une musique*

du Cap-Vert. Donc, des images aussi. Est-elle monteuse? S'agit-il des dernières retouches, de *fine cut*? Ou est-ce que tout cela vient d'ailleurs? De *cette flûte indienne dont le son n'est perceptible qu'à celui qui en joue*? Il tient à lui montrer quelque chose. Parfois il y parvient. Parfois les mots lui font défaut. Une image devra suffire. Éternelle rivalité des mots et des images. Qu'est-ce qui vient en premier? Je vois, puis je nomme. Ou je cherche quelque chose dont je connais seulement le nom. Une chose parfaite. Ce ne sont peut-être pas les images qui valent mille mots. Car le mot donne la réplique au kaléidoscope de l'esprit, et, s'il a une valeur, il est sans prix. Une image peut nous laisser sans mots, mais les mots, comme «bonheur» ou «noir», rayonnent dans nos esprits. Ou peut-être est-ce l'inverse. *Sans Soleil*, en tout cas, conjugue ces contraires. Le texte et l'image sont des rails et l'expérience du film est celle d'un passager sur un train qui certes file à très haute vitesse. Si *Tarkovski* avait raison et que le cinéma n'est ni plus ni moins qu'un voyage, alors on peut dire que personne ne voyage aussi vite qu'à bord

de *Sans Soleil*. Le paysage défile à toute allure et peu importe combien de détails s'impriment dans la mémoire, l'on sent la périphérie, nommément, le monde. Un monde dont l'horizon ne saurait se borner à la vitesse de la caméra, ou à la célérité d'un clignement de paupières: chats de Tokyo, chiens de Sal, émeus dans la Zone, objets à dépister, impressions à noter, flux à vivre. Brodsky a fait acte de loi quand il a déclaré que «la prose est toujours l'otage de la vitesse, de la précision et de l'intensité laconique de la poésie». Ici, les images et les mots se prennent les uns les autres en otage, rivalisant de vélocité, de précision.

Au seuil du sommeil un écran noir apparaît et *elle* fait entendre sa voix en français, en anglais, en russe. Sa voix qui ne conjure ni enfants, ni volcans, ni cimetières, ni avenues, chats ou chouettes – toutes ces choses qu'on peut nommer à vue ou imaginer à partir d'un son –, mais qui plutôt nous communique une friction, un désir de partir et de voir et de nommer. De tous les arts, c'est le cinéma qui a le plus tendance à se métamorphoser, se recombinaisonner, se transformer dans la mémoire du spectateur. J'ai inséré des plans spécifiques dans des films adorés, sûr de moi au point d'affirmer qu'ils

existent dans l'original, pour finalement découvrir que j'ai remonté le film en une vue de l'esprit, que j'ai rallongé, ralenti des scènes, inventé des développements. Ma mémoire de *Sans Soleil* me pousse à partir à la recherche de son auteur – je jure l'avoir aperçu au loin –, à le traquer avec l'acharnement d'un chasseur de primes. Mon butin: les détails banals qui permettent de vivre dans l'instant, de l'observer avec vitesse et précision, puis de trouver, d'une façon ou d'une autre, les mots qui sauront décrire *cela*.

C'est un bon conseil pour un cinéaste de ne jamais incorporer à un film une image que le public y a placée avant lui. Alors, si vous me l'accordez, un écran noir, une voix – le film parfait. Une narration sans âge, livrée sous couvert de la nuit. Ni peintures rupestres, ni vitraux, revenez au musée aux heures d'ouverture, obstruez l'entrée de la galerie photo, oubliez le cinéma. Quelque chose s'échappe. Le mot le plus difficile à traduire dans *Sans Soleil* n'est même pas un mot. C'est l'absence des images. Les syllabes d'un nom ancestral, celui d'un être sans visage que, tout de même, vous sentez là, souriant peut-être, à vous regarder, sans impatience.

Bonheur. Noir. 🍷



Traduit de l'anglais par Daniel Canty

* Michael Yaroshevsky est cinéaste. Ami de Chris Marker, il travaillait sur une traduction en russe de *Sans Soleil* au moment de sa mort, en juillet 2012.



Gōtokuji, le temple des chats à Tokyo, où Marker a tourné une des séquences de *SANS SOLEIL*.

© Michael Yaroshevsky

Visions cosmiques du Québec, de Grèce et de Palestine

par Marc Mercier

QUAND ON ÉVOQUE L'ART VIDÉO CONTEMPORAIN, ON NE S'ATTARDE PLUS À VANTER CERTAINES MANIPULATIONS optiques du signal vidéo qui firent les beaux jours des œuvres pionnières. Les raisons sont pêle-mêle que le numérique facilite l'accès à d'innombrables effets spéciaux spectaculaires, que les esthétiques visuelles passent de mode de plus en plus vite, que les combats politiques sous-jacents aux expérimentations électroniques de l'image télévisuelle semblent obsolètes.



L'AMERTUBE (1972) de Jean-Pierre Boyer

Pre-nons pour exemple le principe de rétroaction vidéo (feed-back) appliqué à leurs débuts par des artistes tels que Nam June Paik, Steina et Woody Vasulka, Michèle Sambin, Gilles Chartier ou Jean-Pierre Boyer... «Le principe de rétroaction vidéo (feed-back) procède directement d'une caractéristique fondamentale du médium vidéo : la simultanéité de l'émission et de la transmission. Ce phénomène, connu également sous l'appellation « temps réel », permet la mise en relation directe du *signal* (caméra) et de la *réponse* (écran). De ce dispositif particulier naît un langage organique aléatoire dont la structure dépend directement de la relation entre les balayages de la caméra et de l'écran. [...] Ces tentatives d'exploration du médium télévision pourront paraître inutiles, pourront sembler reproduire des rapports où les possesseurs d'un code (l'électronique) dominant. Les produits de ces pratiques seront sans doute isolés, autonomisés comme des *œuvres* savantes... Nous n'en pensons pas moins que ces démarches sont à rattacher à la lutte que doit mener le médium *vidéo* pour la transformation des valeurs de la société. Historiquement, la télévision alternative devenue vidéo comme instrument de libération, s'est développée en opposition aux contenus et au mode de fonctionnement privilégiés par la télévision institutionnelle.» (Danielle Lafontaine, 1974).

En novembre dernier, a surgi dans l'un des cinq programmes québécois proposés par Claudie Lévesque et Fabrice Montal pour les 50 ans d'arts vidéo (26e Instants Vidéo, Marseille), une œuvre surprenante de Jean-Pierre Boyer intitulée *L'amertube* (1972) qui use justement du *feed-back*. Je me suis aussitôt demandé si cette « archéologie » vidéo avait encore quelques significations pour nous. Une ligne blanche horizontale découpe l'espace noir de l'écran. Cette forme élémentaire va petit à petit se complexifier, dessinant des arabesques qui donnent parfois l'illusion d'être à trois dimensions. Une musique électro-acoustique accompagne ces mutations. La technique qui a permis d'obtenir ces images nécessite un geste (la caméra dirigée vers l'écran en circuit fermé), celui du peintre qui brosse (à distance) sa toile (avec de la lumière). Extrapolons : disons qu'il brosse la « chevelure de Bérénice », constellation de quelques dizaines d'étoiles saupoudrées « entre les flambeaux de la Vierge et du Lion cruel, près de Callisto, la fille de Lycaon », chantait le poète Catulle. La télévision entre les mains de l'artiste s'hybride donc au télescope : Boyer invente la *télévisionscopie*. Pour ce faire, il nous faut jouer des étymologies qui nous renseignent sur ce qu'apparaître à l'écran cosmique veut dire : *phaos, phôs* (la lumière) et *phasma, phantasia* (le fantasma, l'imagination). Passages incessants de l'informe à la forme, de

« Nous sommes tous des poussières d'étoiles. Nous partageons tous la même généalogie cosmique. Nous sommes les frères des bêtes sauvages et les cousins des coquelicots des champs. »

Trinh Xuan Thuan (Astrophysicien)

la forme à l'informe. Ca n'est que cela. Oui, et pas seulement.

C'est en imaginant le geste de l'artiste mouvant sa caméra devant l'écran, semblable à celui du peintre brochant sa toile que, par association d'idées, m'est apparue la chevelure de Bérénice. La légende veut que la reine d'Égypte Bérénice II, ayant demandé à Aphrodite de préserver la vie de son mari parti guerroyer en Syrie, promit de lui offrir en échange sa belle chevelure. Nous avons là le seul cas de personnage historique transfiguré dans le ciel. Même s'il s'agit d'une légende, l'idée nous intéresse pour saisir le chemin parcouru depuis la télévision qui traque les « personnages historiques » potentiels (présidents, tueurs en série, sportifs de haut niveau, etc.) en les immolant sous le feu de la rampe de son *journal télévisé*, jusqu'à la poésie électronique qui transfigure la réalité en une cosmographie qui élève notre regard en un flux dansant ondoyant dans l'espace infini.

La télévision s'invite chaque soir chez nous et évite de nous regarder en face, quand l'art vidéo lévite sans perdre la face et, alors soudain (je veux dire sans qu'on s'y attende), ça nous regarde. Lévirer, c'est précisément ce que nous invite à vivre (par le détour de l'expérience réelle de la mort de sa mère) le triptyque de la pionnière de l'art vidéo grecque Marianne Strapatsakis : *Invisible places – The Vast White* (2008). Un visage de femme (au centre)

qui souffle, qui souffre, qui râle, qui crie, qui rit, qui délire. À ses côtés, ses visions, la mer folle, un volcan fou, des oiseaux affolés, des lions affamés, un ciel effarant... Puis, la vie matérielle s'apaise, l'eau se cristallise, le ciel devient serein, et le corps de la défunte s'élève, se fond, s'évapore, dans l'univers. Peut-être se coiffera-t-elle au passage de la chevelure de Bérénice.


On fabrique des images pour *retenir* (empêcher de partir, garder en mémoire) quelque chose ou quelqu'un. Oui, mais de quel type de connaissance s'agit-il? Que nous disent du monde réel des œuvres aussi dissemblables que celles de Boyer ou de Strapatsakis, si ce n'est ce rapport à quelque chose qui les dépasse, que je nomme la *vision cosmique*? Peut-on se fier aux images, alors qu'elles ne peuvent donner à voir que le visible? Autrement dit, peut-on se fier aux apparences? C'est justement ce que préconisait le jeune Henri Bergson au début de son livre *Matière et mémoire*: «feindre pour un instant que nous ne connaissons rien», nous «en tenir» d'abord «aux apparences»! Ne pas craindre la confusion que cette démarche expérimentale va provoquer dans notre conscience et, donc, nous rendre disponible à l'exploration du hors cadre (nos savoirs, nos idéologies) vers lequel nous sommes alors inévitablement propulsés. Dans l'incapacité de porter un regard objectif sur l'image avec le recul nécessaire propre à une démarche scientifique, en nous compromettant avec les apparences, nous sommes en apnée dans l'image. Immergés, nous touchons ce qui rend singulière une image, ce qui l'exclut de tout système classificatoire cher aux historiens de l'art. Ainsi, nous pouvons rapprocher intuitivement des œuvres aussi différentes que *L'amertube* et *Invisible places – The Vast White* de par leur tentative singulière d'établir un lien entre la matière (la lumière électronique

pour l'un, l'eau, le ciel, la terre pour l'autre) et l'impensable néant, ce qui vient toujours à manquer au savoir. Pour l'un, le corps sort du trou noir électronique; pour l'autre, il entre dans le trou noir cosmique. Dans *L'amertube*, du chaos électronique naissent des dessins mouvants qui évoquent parfois des formes plus ou moins *reconnaissables*, une plante ou une méduse (que sais-je), quand subitement apparaît un homme dans l'image, avec un corps habité de formes électroniques abstraites. Dans *Invisible places – The Vast White*, le corps d'une défunte lévite pour se dissoudre dans l'image d'un ciel nuageux qui pourrait être celui du tableau «Paysage marin avec la côte à distance» (1845) de Joseph Mallord William Turner.

Les images vidéo sont des usines à fantômes noyées dans le brouillard des ondes électroniques. Nous les percevons parce qu'elles nous hantent. Elles échappent à l'emprise du temps et de l'espace. Il n'est qu'à voir cette vidéo du Palestinien Bashar Hroub (exposée en décembre 2013 au Centre Khalil Sakakini de Ramallah), *No Time No Place* (2009): ici, le noir domine (le pouvoir des ombres), duquel tente de se dégager une surface gris blanc, une sorte de rideau plissé, bousculé par le vent ou par une présence invisible. Le mouvement est répétitif. Une sorte d'angoisse s'installe. Ce dispositif, abstrait à première vue, ne nous est cependant pas totalement étranger. C'est une constante chez Bashar Hroub: l'étrangeté familière! Ce qui s'impose ici, c'est un rythme lancinant qui rappelle tant celui des machines qui peuplent notre univers contemporain et, plus grave encore, qui s'accorde tant à ce quotidien routinier vécu par la plupart d'entre nous... Routine qui empêche la pensée de se mettre en marche. Or un homme qui ne pense plus, qui agit mécaniquement, n'est plus que

l'ombre de lui-même. Un fantôme! Les corps sont absents. Il faudrait d'ailleurs, pour être plus juste, employer un verbe d'action et dire que les corps *sont absents*, ce qui est peut-être le stade suprême de l'extermination. Pas de sang. Pas de larmes. Pour dire *tuer*, on utilise parfois le terme *liquider*. Devenu liquide, le corps n'a plus d'organes ni d'os. Il n'est plus qu'une onde qui circule dans les câbles des réseaux numériques de la communication planétaire. Il n'est plus qu'un pixel vidéo sur l'écran géant des réseaux Internet. C'est peut-être ce qui explique que les images de *No Time No Place* soient ainsi *pixelisées*, tâchées de points qui scintillent, qui s'allument et s'éteignent à la vitesse de la lumière. Une image vidéo, ça n'est techniquement que cela, des points lumineux qui apparaissent et disparaissent si vite que l'œil ne s'en aperçoit pas. Bashar Hroub a grossi les points (comme un peintre grossit le trait), la matière première des images. Les images veulent prendre corps dans un monde dématérialisé. Comment pourrait-il en être autrement quand tout est mondialisé, uniformisé, aligné sur un critère unique, déterminé par le marché et des stratégies géopolitiques que plus personne ne maîtrise?

Godard a dit un jour, «Je n'ai plus le temps. J'ai l'espace.» C'était le dernier grand rêve du cinéma: contenir tout un monde sur des morceaux de pellicule de 35 mm. Cet espace s'appelait encore une image. Mais il n'y a plus d'images aujourd'hui. Il ne reste que du visuel. Des *trucs* à voir où l'autre est absent. Il nous reste *facebook*, le théâtre planétaire du narcissisme! À quoi sert une image dans un monde peuplé de fantômes?

Il nous reste à nous familiariser plus que jamais avec les fantômes au moyen de ces deux questions: Que peut une image dans un corps? Que peut un corps dans une image? 



INVISIBLE PLACES – THE VAST WHITE (2008) de Marianne Strapatsakis

Le grand questionnement : Roberto Rossellini et Ingrid Bergman

par Bruno Dequen

ROSSELLINI-BERGMAN. LEUR UNION PROFESSIONNELLE ET PERSONNELLE A ÉTÉ L'UNE DES PLUS COMMENTÉES de l'histoire du cinéma, et ne cesse de fasciner les cinéphiles. De cette liaison critiquée résulteront en peu de temps (1949-1954) deux divorces et trois enfants, de même que cinq films démolis par la critique de l'époque et ignorés du public. Quelques jeunes critiques, en particulier dans les *Cahiers du cinéma*, en décidèrent autrement, et leur persévérance, alliée à l'influence indéniable que certains de ces films auront sur les cinéastes de la modernité, assura à cette collaboration hors-norme entre un artiste européen et une authentique star une place à part dans les annales.



Ingrid Bergman dans *STROMBOLI* de Roberto Rossellini

Avec son coffret sobrement intitulé «3 Films by Roberto Rossellini Starring Ingrid Bergman», l'éditeur Criterion propose de redécouvrir *Stromboli*, *Europe 51* et *Voyage en Italie*, les trois premières et plus célèbres collaborations du couple maudit (*La peur* et *Jeanne au bûcher* sont les seuls absents). Outre la valeur des œuvres proposées, l'intérêt de l'édition réside en grande partie dans l'impressionnante collection de suppléments accompagnant chacun des films. De la mise en contexte historique à l'analyse détaillée, en passant par les multiples interprétations que ces films continuent de susciter, aucun angle n'a été laissé de côté. Au lieu de simplement considérer ces films comme de vieux objets respectables, l'étendue des pistes explorées permet au contraire de réfléchir simultanément sur leur importance historique et leur pertinence contemporaine.

Même si le coffret n'est pas avare de renseignements concernant la vie privée du cinéaste et de sa muse d'un temps, la plupart des commentaires portent plutôt sur l'aspect précurseur d'une telle collaboration professionnelle. En effet, la décision d'Ingrid Bergman, alors au sommet de sa popularité, de quitter Hollywood afin de partir travailler sur de «petits» films réalisés par un cinéaste italien primé, fut accueillie par une vague d'incompréhension. Comme le rappelle avec amusement Isabella Rossellini en montrant l'affiche de *Stromboli*, les studios ont d'ailleurs tout fait pour minimiser le changement radical que venait d'opérer la star : «Raging Island... Raging Passion!», pouvait-on lire au dessus d'un dessin représentant un couple enlacé sur fond de volcan en éruption. Difficile d'imaginer une publicité plus trompeuse!

Selon Isabella Rossellini, la décision de Bergman de quitter le microcosme californien

était motivée autant par son admiration pour les films de Rossellini que par un besoin de retrouver une ambition artistique que ses rôles ne lui permettaient plus d'assouvir. Rétrospectivement, il est évident que ce choix de carrière fut précurseur d'une tendance désormais omniprésente dans le star-système. Toutefois, s'il est devenu monnaie courante de voir une star apparaître occasionnellement dans un film à petit budget ou une réalisation aux ramifications internationales, peu de collaborations ont joué à ce point sur la présence même d'une star. En effet, la majorité de ces productions ont tendance à mettre exclusivement en valeur la performance d'acteur au détriment des multiples atouts culturels qu'apporte la célébrité. Or, comme le souligne Richard Brody, le sujet des films de Rossellini tourne, en grande partie, autour de la présence même de Bergman et des changements, tant physiques que psychologiques qu'elle semble

subir. S'il est possible de considérer que ces films ont préfiguré un certain cinéma *hybride*, ce n'est pas tant parce que Rossellini incluait de véritables séquences documentaires au sein de ses fictions (un mythe qu'il fut d'ailleurs le premier à déboulonner dans des entrevues) que parce que ces films semblaient être des documentaires sur Bergman elle-même : le récit de son choc culturel dans *Stromboli*, sa découverte du prolétariat et le développement de sa conscience sociale dans *Europe 51*, jusqu'à sa désillusion face au mariage dans *Voyage en Italie*.

Ceci dit, si cette superposition constante d'une lecture biographique sur les fictions devait certainement enrichir l'expérience de ces œuvres à l'époque, il ne faudrait pas négliger la tension palpable entre les intentions du cinéaste et l'impact de sa star. De ce point de vue, *Stromboli* demeure le film le plus intéressant. Selon Rossellini, *Stromboli* est une fable morale portant sur un personnage calculateur, lâche et plein de préjugés, qui sera ultimement forcé d'apprendre l'humilité devant la puissance de la nature. Or, cette vision moralisatrice est sans cesse complexifiée par l'énergie et le charisme naturel de Bergman. De plus, la taille et la beauté même de l'actrice, qui font d'elle une sorte de noble géante plongée dans un monde de lilliputiens, établissent d'entrée de jeu un contraste irréconciliable entre Karin et le peuple de Stromboli. Le jeu de Bergman permet en outre au film d'envelopper son personnage d'une ambiguïté insoluble fondée sur un rapport purement physique au monde que Rossellini aurait apparemment volontiers niée. Or, c'est justement cette part fondamentale d'opacité, alliée à une mise en scène faisant la part belle à l'environnement extérieur, qui permet à *Stromboli* de demeurer une œuvre résolument moderne. Sans même parler de sa célèbre finale qui présente une sorte de révélation chrétienne mais refuse d'apporter le moindre résolution narrative au périple de son (anti-) héroïne.

Si la scène finale de *Stromboli* demeure une énigme pour certains, son impact fut minime comparé au tollé soulevé par la conclusion de *Voyage en Italie*, le film le plus célèbre du coffret. Comme le souligne Adriano Aprà, la réconciliation *in extremis* du couple ne fait aucun sens d'un pur point de vue de logique narrative. Selon Aprà, cette fin absurde, similaire pour lui à la révélation de *Stromboli*, fait partie d'une stratégie consciente visant à

rappeler aux spectateurs l'imprédictibilité des comportements humains. Cette interprétation, aussi séduisante soit-elle, semble relativement facile et peu signifiante par rapport aux réflexions proposées par le film. Pour Laura Mulvey et Martin Scorsese, il s'agit au contraire d'un véritable miracle rendu possible par le fait que le couple se trouve imprégné pendant son voyage par la culture latine spirituelle. Cette lecture optimiste et religieuse est d'autant plus intéressante qu'elle est à l'opposé des intentions exprimées par Rossellini, pour qui le rapprochement du couple n'est qu'une réconciliation circonstancielle et de courte durée, qui n'est rendue possible que par leur peur commune d'isolement au sein d'une culture étrangère. Une interprétation en phase avec l'amertume dont le film fait preuve par rapport à l'institution du mariage, et qu'il partage avec ses deux prédécesseurs.

Néanmoins, bien plus que la scène finale abrupte et ouverte, qui aura depuis été reprise *ad nauseam*, c'est davantage la précision clinique d'une mise en scène classique qui surprend dans *Voyage en Italie*. Pour un film acclamé par certains comme une œuvre annonçant tout le cinéma moderne, il est troublant d'observer à quel point Rossellini, s'il s'est débarrassé du ton mélodramatique de ses premiers films, applique à la lettre les fondements mêmes de la direction d'acteurs à l'américaine. Chaque geste, chaque parole est au service du développement psychologique des personnages. Bien que le film use volontiers de digressions apparentes, ces scènes ne sont jamais gratuites mais viennent au contraire compléter le portrait, volontairement binaire, du choc des cultures – et des sexes – que tente de faire Rossellini. Dans leur précision d'horloger, certaines séquences n'ont ainsi rien à envier aux meilleures comédies d'Howard Hawks. S'il demeure un film majeur, *Voyage en Italie* doit bien plus cette réputation à son mélange de style classique et de digressions culturelles (sa vision de l'Italie comme berceau des civilisations n'a pas échappé à Sorrentino dans *La grande bellezza*) qu'à une volonté de rupture radicale.

Selon Aprà, la qualité presque mathématique de la mise en scène dans *Voyage en Italie* et *Europe 51* annoncent le passage de Rossellini vers un cinéma plus conceptuel, fondé sur l'exposition d'idées, qui se manifestera dans ses réalisations télévisuelles. *Europe 51*, le moins connu des trois films, mais le plus

cher à son auteur, est pour lui l'œuvre la plus exemplaire de cette période puisqu'il s'agit du seul film de Rossellini à traiter frontalement des problèmes politiques, économiques, idéologiques et sociaux de son époque. C'est un film ouvertement didactique, dans lequel Rossellini cherche à donner le plus clairement possible son point de vue sur de grands enjeux. Tout choix de mise en scène et de montage est ainsi établi en fonction d'un potentiel thématique limpide. Or, cette *évidence* du film, loin de lui nuire, permet à *Europe 51* de conserver un réel impact de nos jours. En effet, la lucidité du discours et sa profonde clarté, loin d'être au service d'une vision du monde restreinte, permettent à Rossellini de remettre en question toutes les idéologies. La politique de reconstruction, le communisme, le pouvoir de la religion, et, plus généralement, le manichéisme de la guerre froide, sont ainsi démontés par le cinéaste. Même la pure bonté chrétienne démontrée par Irène, le personnage de véritable sainte incarnée par Bergman, est présentée comme un idéal nécessaire mais irréalisable dans le monde contemporain. Film de profonds questionnements qui n'hésite pas à prendre à bras-le-corps les enjeux majeurs de son temps, *Europe 51* est d'une audace et d'une ambition inégalée. Des trois films proposés dans ce coffret, il est celui qui mériterait le plus une réévaluation et qui suscite une véritable question : quel serait l'*Europe 51* de notre époque? 📺



EUROPE 51 et VOYAGE EN ITALIE

Nos 10 films de 2013



Apolline Caron-Ottavi

Par ordre alphabétique

A Field in England de Ben Wheatley

The Act of Killing

de Joshua Oppenheimer

Da Vinci (cm) de Yuri Ancarani

La grande bellezza de Paolo Sorrentino

Hoax_Canular de Dominic Gagnon

L'inconnu du lac d'Alain Guiraudie

Miss Zombie de Sabu

Mud de Jeff Nichols

Only God Forgives

de Nicolas Winding Refn

Spring Breakers de Harmony Korine



Charles-André Coderre

Autrement, la Molussie de Nicolas Rey
(Neuf bobines 16 mm présentées dans un ordre différent à chaque représentation.)

Stray Dogs de Tsai Ming-Liang

12 Years a Slave de Steve McQueen

Ginza Strip de Richard Tuohy

(Ce court métrage fait la démonstration de l'innovante technique du « Chromaflex».

Un exemple: <http://vimeo.com/45007499>)

Intertidal d'Alex MacKenzie (Projection / performance de 55 min réalisée avec des projecteurs 16 mm analytiques, permettant ainsi de modifier la vitesse d'image à la seconde en temps réel.)

Only God Forgives

de Nicolas Winding Refn

Inside Llewyn Davis de Ethan et Joel Coen

Frankel Defects (Programme regroupant

10 courts métrages en 16 mm provenant de

différents laboratoires et collectifs de cinéma.

Les films ont été présentés par leur commissaire, Kevin Rice, dans plusieurs villes nord-américaines et européennes durant l'année 2013.)

Spring Breakers de Harmony Korine

A Home Inside d'Anja Dornieden & Juan

David Gonzalez Monroy (Projection / performance de 20 minutes, trois projecteurs 16 mm)



Robert Daudelin

Par ordre alphabétique

A Touch of Sin de Jia Zhang-ke

César doit mourir de Paolo et

Vittorio Taviani

E Agora? Lembra-me de Joaquim Pinto

First Cousin Once Removed

d'Alan Berliner

Gare du Nord de Claire Simon

Heli d'Amat Escalante

Like Someone in Love

d'Abbas Kiarostami

Mud de Jeff Nichols

Nebraska d'Alexander Payne

Une jeune fille de Catherine Martin



Julie de Lorimier

Stray Dogs de Tsai Ming-liang

'Til Madness Do Us Part de Wang Bing

Amour de Michael Haneke

A Touch Of Sin de Jia Zhang-ke

Spring Breakers de Harmony Korine

Camille Claudel 1915 de Bruno Dumont

La jalousie de Philippe Garrel

L'inconnu du lac d'Alain Guiraudie

Like Someone in Love

d'Abbas Kiarostami

Our Sunhi de Hong Sang-soo



Bruno Dequen

Drug War de Johnnie To

E Agora? Lembra-me de Joaquim Pinto

L'étrange couleur des larmes de ton

corps d'Hélène Cattet et Bruno Forzani

L'inconnu du lac d'Alain Guiraudie

Let the Fire Burn de Jason Osder

Only God Forgives

de Nicolas Winding Refn

Redemption (cm) de Miguel Gomes

Spring Breakers de Harmony Korine

The Wolf of Wall Street de Martin

Scorsese

Zero Dark Thirty de Kathryn Bigelow



Helen Faradji

1. **Inside Llewyn Davis**

de Joel et Ethan Coen

2. **Spring Breakers** de Harmony Korine

3. **La vie d'Adèle** d'Abdellatif Kechiche

4. **A Touch of Sin** de Jia Zhang-ke

5. **Leviathan** de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel

6. **L'inconnu du lac** d'Alain Guiraudie

7. **Only Lovers Left Alive**

de Jim Jarmusch

8. **The Wolf of Wall Street**

de Martin Scorsese

9. **All is Lost** de J. C. Chandor

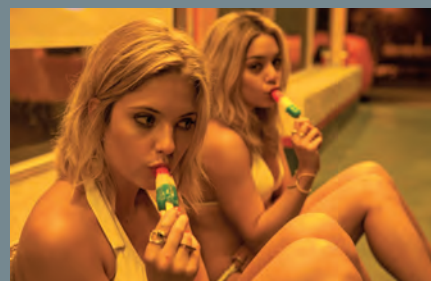
10. **Je sens le beat qui monte en moi +**

Le Quepa sur la Vilni (Deux courts métrages) de Yann Le Quellec

Alexandre Fontaine Rousseau

1. **Spring Breakers** de Harmony Korine
2. **Histoire de ma mort** d'Albert Serra
3. **The Wolf of Wall Street** de Martin Scorsese
4. **L'étrange couleur des larmes de ton corps** d'Hélène Cattet et Bruno Forzani

5. **Only God Forgives** de Nicolas Winding Refn
6. **La danse de la réalité** d'Alejandro Jodorowsky
7. **A Field In England** de Ben Wheatley
8. **La jalousie** de Philippe Garrel
9. **The World's End** d'Edgar Wright
10. **Berberian Sound Studio** de Peter Strickland



9 mentions

Philippe Gajan

- A Touch of Sin** de Jia Zhang-ke
Fort McMoney de David Dufresne (documentaire web interactif)
L'inconnu du lac d'Alain Guiraudie
La grande bellezza de Paolo Sorrentino

- Michael Kolhaas** d'Arnaud des Pallières
Mille soleils (mm) de Mati Diop
Only Lovers Left Alive de Jim Jarmusch
Shirley de Gustav Deutsch
Spring Breakers de Harmony Korine
Zero Dark Thirty de Kathryn Bigelow



8 mentions

Gérard Grugeau

- A Touch of Sin** de Jia Zhang-ke
Norte, la fin de l'histoire de Lav Diaz
L'inconnu du lac d'Alain Guiraudie
Heli d'Amat Escalante
Spring Breakers de Harmony Korine

- Tel père, tel fils** de Hirokazu Kore-eda
Le météore de François Delisle
Frances Ha de Noah Baumbach
Vic + Flo ont vu un ours de Denis Côté
Les rencontres d'après minuit de Yann Gonzales

Jacques Kermabon

- A Touch of Sin** de Jia Zhang-ke
La vie d'Adèle d'Abdellatif Kechiche
Puis par ordre alphabétique
Django Unchained de Quentin Tarantino
The Grandmaster de Wong Kar-wai

- L'image manquante** de Rithy Panh
L'inconnu du lac d'Alain Guiraudie
La jalousie de Philippe Garrel
Mille soleils de Mati Diop
Our Sunhi de Hong Sang-soo
'Til Madness Do Us Apart de Wang Bing



8 mentions

Marie-Claude Loiseau

- Norte, la fin de l'histoire** de Lav Diaz
'Til Madness do us Part de Wang Bing
Stray Dogs de Tsai Ming-liang
La jalousie de Philippe Garrel
Moondial d'Aldo Tambellini (Projection / performance)

- Ashes** d'Apichatpong Weerasethakul (Disponible gratuitement sur MUBI: mubi.com/films/ashes)
Hoax_Canular de Dominic Gagnon
A Spell to Ward off the Darkness de Ben Rivers et Ben Russell
Une jeune fille de Catherine Martin
Sleepless Nights Stories de Jonas Mekas



Gilles Marsolais

1. **La vie d'Adèle** d'Abdellatif Kechiche
2. **12 Years a Slave** de Steve McQueen
3. **A Touch of Sin** de Jia Zhang-ke
4. **'Til Madness Do Us Part** de Wang Bing
5. **The Wolf of Wall Street** de Martin Scorsese

6. **The Act of Killing** de Joshua Oppenheimer
7. **L'image manquante** de Rithy Panh
8. **Nebraska** d'Alexander Payne
9. **Inside Llewyn Davis** d'Ethan et Joel Coen
10. **Captain Phillips** de Paul Greengrass



André Roy

- Par ordre alphabétique*
A Touch of Sin de Jia Zhang-ke
Die Andere Heimat d'Edgar Reitz
L'inconnu du lac d'Alain Guiraudie
Inside Llewyn Davis de Joel et Ethan Coen

- La jalousie** de Philippe Garrel
Tel père tel fils de Hirokazu Kore-eda
Michael Kholhass d'Arnaud des Pallières
Mud de Jeff Nichols
Spring Breakers de Harmony Korine
Stray Dogs de Tsai Ming-liang



18^e ÉDITION - DU 12 AU 16 MARS

REGARDSURLECOURT.COM

 /regardsurlecourt

 /regardsurlecour

 /shortfilmfestival

LA GRANDE BELLEZZA

DANS LA FOCALÉ DE ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU
& VINCENT STARD



...MAIS?!

MAIS OÙ EST LE GESTE CINÉMATOGRAPHIQUE SI TOUS CES FLAMANTS SONT VIRTUELS?

L'IMAGE PEUT ÊTRE VRAIE MÊME SI LES FLAMANTS NE LE SONT PAS, NON?

... PEUT-ÊTRE, MAIS LE VRAI CINÉMA SE FAIT AVEC DE VRAIS FLAMANTS.

JE PARAPHRASE BAZIN.

OUI, TU PARAPHRASES UN PEU LOIN ...

... EN TOUT CAS, WERNER HERZOG, LUI, IL L'AURAIT FAIT AVEC DES VRAIS FLAMANTS.

BON.

HERZOG, C'EST LE POINT GODWIN DU CINÉMA.



POINTS DE VUE



GRAVITY Alfonso Cuarón
RESSAC Pascale Ferland

LA GRANDE BELLEZZA Paolo Sorrentino
BREAKING THE FRAME Marielle Nitoslawska
IL VENTAIT DEVANT MA PORTE Pierre Goupil et Renald Bellemare

THE WOLF OF WALL STREET Martin Scorsese
SNOWPIERCER Bong Joon-ho
CHEMIN BESSETTE Jean-Philippe Dupuis et Marc Girard

La grande décadence

par Alexandre Fontaine Rousseau

La caméra de Martin Scorsese a toujours été féroce, emportée. Rarement, pourtant, l'a-t-on vue aussi déchaînée et positivement enragée que dans ce *Wolf of Wall Street* – dirigé avec tellement de fougue que l'on peut en fait difficilement concevoir qu'il a été réalisé par un homme aujourd'hui âgé de 71 ans. Orgiaque, aussi maîtrisé que glorieusement dégénéré, ce spectacle carburant à l'excès pur révèle un cinéaste au sommet de sa forme, virtuose et fier de l'être, renouant en quelque sorte avec la fureur et l'insolence des œuvres de sa jeunesse. Pourtant, il se dégage de l'ensemble une indéniable maturité. Car ce Scorsese revitalisé, visiblement possédé par une colère que l'on devine inépuisable, pose non seulement un vif regard critique sur cette Amérique décadente qu'il dépeint ici avec une verve impitoyable, mais aussi sur son propre cinéma, depuis toujours fasciné par les escrocs minables tels que ce Jordan Belfort auquel il consacre cette imposante fresque de trois heures.

Dans un premier temps, on serait tenté de ranger *Wolf of Wall Street* aux côtés de *Goodfellas* ou de *Casino*, de ces films affectionnés depuis toujours par Scorsese qui traitent de l'ascension et de la chute d'hommes ne vivant (et ne mourant) que pour l'argent et le pouvoir. Mais la terrible ironie que soulève cette énième variation sur un thème familier, c'est qu'il n'y a plus vraiment de chute possible dans un monde où la morale n'existe plus; Belfort, crapule antipathique auquel le film s'efforce de n'accorder aucune qualité rédemptrice, se tire somme toute plutôt bien d'affaire. Parce qu'il a de l'argent. Parce qu'il croit en son avarice. Parce que le système, même quand il est contre lui, fonctionne en sa faveur. Même la vengeance divine, que symbolise cet éclair abattant en plein vol un avion censé le secourir, l'épargne. En fait, c'est l'équilibre de l'univers qui est ici déréglé – ce balancier dont l'inévitable retour constituait une forme de justice cosmique immanente chez Scorsese.


The Wolf of Wall Street est peut-être le film de la grande désillusion pour ce cinéaste



qui avait rêvé un jour de devenir prêtre. Déjà précaire dans *Shutter Island*, où elle reposait sur le mensonge et ne tenait qu'à un fil qui se brisait, la rédemption semble désormais impossible. Au contraire, le mal se perpétue, se propage; Scorsese, l'observant de l'intérieur, découvre comment le système capitaliste se légitime à force de discours triomphalistes, de drogues qui tuent les inhibitions. Il observe la transformation des hommes en animaux, l'effondrement de la culture que remplace la culture d'entreprise et laisse à Belfort /DiCaprio, arrogant maître de cérémonie, le soin de diriger ce véritable cirque humain nourri par le sexe, la cocaïne et l'argent. Devenu le seul régulateur des rapports humains, l'argent guide le monde par son mouvement frénétique – et le montage suit le rythme effréné que dictent des transactions financières vides de sens qui, en générant toujours plus d'argent, ne font qu'engendrer plus de chaos.

En fait, le cinéaste explore ici une veine comique sombre qui rappelle celle qu'exploreraient deux de ses films soi-disant mineurs des années 1980: le déjanté *After Hours* de 1985 ainsi que l'abrasif *King of Comedy* de 1982. Renouant avec la sauvagerie de ces films-jungle, Scorsese réinvente le burlesque, le façonne à l'image d'un monde dépravé où le ridicule et la réussite s'entremêlent, pervertissant les codes de la comédie américaine contemporaine au point d'atteindre des sommets de vulgarité sublime. À sa manière, *The Wolf of Wall Street* est un peu le pendant classique, ancré dans une certaine tradition

cinématographique, de l'iconoclaste *Spring Breakers* de Harmony Korine. Car, dans les deux films, l'image finit par supplanter le réel. Même l'arrestation de Belfort par des agents du FBI, captée par une caméra alors que l'ancien courtier tourne une pub, semble prisonnière de ce régime publicitaire auquel a succombé le monde.

L'ultime scène du film vient clore en ce sens l'ensemble de brillante manière: Belfort, pardonné alors qu'il ne s'est jamais repenti, invite une foule désirant partager son succès à lui vendre un simple stylo. «Sell me this pen.» Ce que révèle la répétition de ce mantra, c'est le triomphe absolu d'une mentalité mercantile carnassière que plus personne n'ose remettre en question – plus personne sauf la caméra de Scorsese qui observe désormais, plutôt que son loup, la tragique fascination qu'il exerce sur le public. Conscient d'avoir créé un monstre, le cinéaste découvre avec désarroi que celui-ci a gagné la partie, que la salle subjuguée s'est laissée séduire par son discours. Malgré sa condescendance, sa vacuité, sa cruauté. Devenu un modèle de réussite alors qu'il devait être le dindon de la farce, Belfort invite maintenant ses victimes à suivre son exemple – ultime blague d'une comédie qui, à ce point précis, s'avère tragiquement consciente de ne plus être tellement drôle. 

États-Unis, 2013. Ré.: Martin Scorsese. Scé.: Terence Winter, d'après les mémoires de Jordan Belfort. Mont.: Thelma Schoonmaker. Mus.: Howard Shore. Int.: Leonardo DiCaprio, Jonah Hill, Margot Robbie, Kyle Chandler, Rob Reiner, Jean Dujardin, Matthew McConaughey. 179 minutes. Dist.: Paramount Pictures.

Grand-peur et misère de l'Occident

par Philippe Gajan



Ça ressemble à du Fellini, ça a le goût de Fellini... Le Maestro lui-même aurait sans aucun doute adoubé cette *Grande bellezza* du haut de son nuage qu'on imagine semblable à la *Cité des femmes*. Tout y est : les fontaines et les palais romains, le roi des mondains, des écrivains ratés, des religieuses, des évêques, une sainte, une naine, des femmes aux poitrines généreuses, des cyniques, des désabusés, de vieux libidineux, des fêtes décadentes... tout ! Mais plus que cela, cette *Grande bellezza* est une invitation irrésistible à un voyage imaginaire au bout du monde. Tout est emporté dans cette valse baroque d'images et de sons, de réflexions sur la vie. Il y a Rome qui pulse à nos pieds, qui meurt et ressuscite à chaque instant. Et puis, il y a Jeb Gambardella, cet écrivain /journaliste mondain, réincarnation du grand Mastroianni, celui de *La dolce vita* et de bien d'autres chefs-d'œuvre.

Une certitude donc : les ombres tutélaires du Maestro, de *La dolce vita*, de Mastroianni, de *Fellini Roma*, etc., planent sur le film. Alors : héritage ou pâle, opportuniste et superficielle imitation ? Sorrentino se pose-t-il en héritier – ce qui pourrait alors justifier son insistance à évoquer l'importance des « racines » ? Il est tentant

de penser que si le cinéaste ose affronter *La dolce vita*, monument s'il en est, c'est pour mieux l'« actualiser », pour se l'approprier et, pourquoi pas, lui offrir une suite. Pourquoi ne pas alors carrément envisager *La grande bellezza* comme la tentative, entre hommage et urgence, de reprendre le chantier fellinien là où Fellini l'avait laissé, sur cette plage romaine en 1960 ? De lui donner une suite, quelque cinquante ans plus tard (Jeb fête ses 65 ans) ? Oui, Sorrentino cite, abondamment, pour de bonnes raisons (les racines, l'ancrage dans l'Histoire) et de mauvaises (les « noms » que se jettent à la figure les mondains lors de leurs nuits entre ennui et décadence). Et c'est cette oscillation constante entre bonnes et mauvaises raisons, entre bonne et mauvaise foi, qui donne son rythme au film et interdit de le figer dans une unique interprétation. Car *La grande bellezza* est un grand film qui doute, un film sur le doute. Un film contaminé par son sujet et pourtant tellement lucide !

Et puis, il y a Rome. Une Rome ambiguë, insaisissable car multidimensionnelle. À la fois contemporaine et héritière de l'Histoire, en mouvement et figée. La Rome des cartes postales, mais aussi celle du touriste victime du syndrome de Stendhal en ouverture du

film, ou encore celle du Romain déçu. Rome, la ville éternelle, le berceau de la civilisation occidentale ; celle des mythes, de la louve de Remus et Romulus. Mais aussi le symbole du déclin de cette civilisation, une ville décadente, en ruine et fière de ses ruines, la ville de ces palais désormais hantés uniquement par des fantômes inoffensifs (ah ! cette scène de déambulation au sein des trésors enfouis dans ces demeures aristocratiques qui se termine par un plan sur des princesses jouant aux cartes !).

Rome est bien sûr une actrice à part entière de *La grande bellezza*, pas seulement le théâtre de cette triste et ample comédie humaine, pas seulement son reflet, mais aussi la partenaire des âmes tourmentées qui déambulent en son sein ; pas seulement un décor artificiel, mais une présence chargée de tout le poids de l'Histoire. Et en définitive, même si, comme apaisé, le film se conclut par ce doux et merveilleux épilogue où la caméra flotte sur Rome et ses ponts, à l'instar d'un retour à la réalité qui viendrait clore ce voyage imaginaire, la ville n'en a peut-être pas fini de rugir. Ce n'est pas le moindre des paradoxes d'un film, qui ose au final offrir la possibilité d'une sortie, comme on se réveille d'un mauvais rêve, mais aussi comme on quitte une scène en tirant sa révérence...

Il faut aussi dire que Sorrentino aime les acteurs, il aime les compositions et les (grands) cabotins. C'était Sean Penn en punk aristocrate déchu dans *This Must Be the Place*, et bien sûr, déjà, Toni Servillo en Andreotti dans *Il divo*. Le revoilà en vieux beau, réincarnation mystifiante de Mastroianni. Il est parfait dans le rôle d'une sorte d'astre solaire déclinant autour duquel se déploie un ballet à la fois grotesque et divinement chorégraphié. Il est parfait en Jeb Gambardella, personnage lucide et lâche à la fois, acteur de sa propre vie qu'il n'a cessé de mettre en scène (à part peut-être dans sa jeunesse), cynique et désabusé et pourtant émouvant quand il dit sa détresse et sa quête vouée à l'échec de la grande beauté.

Sorrentino affirme l'importance de la grande beauté. Non pas comme fin, mais

comme quête essentielle (et existentielle). Cette quête, c'est celle de Jeb, qui fait le bilan de sa vie. Cette grande beauté qui aurait dû peupler le second livre qu'il n'a jamais écrit, car son monde est laid, car il a échoué, par paresse ou par manque de talent, car il est obsédé par ce grand livre que Flaubert devait écrire sur le néant. Il y a, dès lors, certainement une part de nostalgie en Jeb, notamment dans son rapport à ses amours de jeunesse. Mais sa quête de la grande beauté n'est pas un geste nostalgique. Ni non plus réactionnaire. Oui, Sorrentino cite abondamment – et pas seulement! – Fellini. Flaubert, Proust et Moravia (on pense quand même à *L'ennui*). Sorrentino cite le XIX^e et le XX^e, surtout, mais pas seulement. L'architecture (il y a ce gardien qui détient les clés des palais romains, désormais vides, vastes enfilades de pièces dans lesquelles s'entassent les chefs-d'œuvre anciens), la musique (avec ses raccourcis fulgurants entre musique classique et techno post-quelque chose), la peinture... tout y passe, comme des traces dans le paysage ou dans la mémoire. Encore là, il fallait oser revendiquer l'Occident comme héritage, et le convoquer pour mieux dire notre temps et l'horizon (bouché) du futur. Oser les « grandes formes » et embrasser cette formidable matière en disant qu'elle est cette argile dont nous sommes issus. Et bien sûr, éviter le côté poseur ou, pire, donneur de leçon. Car Sorrentino n'accumule pas pour accumuler. Il traverse, il erre, il rencontre, à l'instar de son personnage *alter ego*, qui n'a rien de moins comme but que de trouver un sens au monde, à la vie, à sa vie d'écrivain raté, à cette immobilité qui l'a doucement endormi.

La grande beauté n'est pas dans ce passé « glorieux », elle n'est sans doute pas non plus pour Sorrentino dans cet art conceptuel dont il se moque, plus particulièrement parce qu'il n'est pas porteur de sens (« Qu'est-ce qu'une vibration ? », demande-t-il à cette artiste qui vient de se fracasser le crane sur un mur en un geste aussi vain que ridicule). La grande beauté est partout et nulle part. Elle est cette chimère qui vient hanter les rêves de Jeb, insaisissable et pourtant si nécessaire.

Spring Breakers et tant d'autres grands films de 2013 (*Only Lovers Left Alive*, *Michael Kolhaas*, *Histoire de ma mort*, *The*



Wolf of Wall Street, *A Touch of Sin*, etc.) sont placés sous le signe de la fin de la civilisation, une fin caractérisée par le doute, la crise des valeurs, morale, spirituelle, philosophique (parfois économique), la hantise de la mort et le vertige que confère cette proximité. C'est l'ère du vide, un gouffre terrifiant, vertigineux et ces films en ont fait leur sujet, l'unique sujet du moment. Tous ces films se répondent, renvoient l'un à l'autre : ce ne peut être le fruit du hasard... La fin d'une civilisation : la nôtre, la civilisation occidentale, malade de son histoire et de sa superficialité, malade surtout de son immobilisme, de ses inconséquences, de sa vanité, du meurtre de sa jeunesse, de son absence d'horizon... Malade de tant de choses. *Spring Breakers* en serait la version américaine. Car le plus beau dans tout ça c'est que chacun de ces films s'inscrit dans une tradition qui est la sienne. On a dit Fellini et plus généralement l'âge d'or du cinéma italien pour Sorrentino. Harmony Korine, lui, pourrait être le lointain héritier du *Bonny and Clyde* d'Arthur Penn. *Only Lovers Left Alive* de Jarmusch, une version romantique avec sa figure crépusculaire du vampire, mais aussi cette volonté de traverser l'Histoire par l'histoire de l'art. Jia Zhang-ke parlait de peinture et avait *A Touch of Zen* de King Hu comme références essentielles. À chacun son désespoir...

Le film a divisé, divise et divisera profondément. Il a divisé dès sa présentation au dernier festival de Cannes. Sorrentino

réalise pourtant un fantasme de cinéma, un retour vers la grande forme, les grandes formes plutôt, celles des années fastes du cinéma italien comme celles de la littérature (Proust, Céline, Flaubert, etc.). Un grand film ne laisse pas indifférent et, surtout, ne se laisse pas apprivoiser facilement. Il ne s'épuise pas en une seule visite. *La grande bellezza* est un film profondément ambigu. Non seulement est-il placé sous le signe de l'imagination et du mensonge (la citation du *Voyage au bout de la nuit* de Céline qui ouvre le film), ce qui, en soit, devrait décourager la tentative de le limiter à une seule interprétation, mais la virtuosité des mots et des images ne saurait masquer la profondeur du questionnement. Car si l'on veut bien se laisser aller, l'expérience est vertigineuse et renvoie immanquablement aux propres questionnements du spectateur. Sa quête est la nôtre, et la preuve en est que pas un spectateur ne « raconte » le même film, ne cite la même scène. L'incroyable richesse de ce film est aussi son immense générosité, sa capacité à amalgamer tout et son contraire dans une grande geste contemporaine qui serait la somme de toutes celles qui l'ont précédée. ■

Italie, France 2013. Ré. : Paolo Sorrentino. Scé. : Sorrentino et Umberto Contarello. Ph. : Luca Bigazzi. Mont. : Cristiano Travaglioli. Mus. : Lele Marchitelli. Int. : Toni Servillo, Sabrina Ferilli, Carlo Verdone, Carlo Buccirosso, Serena Grandi, Isabella Ferrari, Giorgio Pasotti, Iaia Forte. 142 minutes. Dist. : Métropole Films

Une première version de ce texte a été publiée sur notre site : www.revue24images.com

La chambre ardente

par Gérard Grugeau

La fermeture de l'usine de pâtes et papiers La Gaspésia à Chandler, il y a quinze ans, a porté un rude coup à l'économie régionale au Québec, en plus de marquer les imaginaires et de semer le chaos social. À l'occasion d'un séjour de plusieurs mois en Gaspésie, la documentariste Pascale Ferland (*Adagio pour un gars de bicycle*) a eu le temps de s'imprégner des lieux et de prendre la mesure du drame humain engendré par la crise. De cette immersion sur le terrain est né *Ressac*, première incursion de la cinéaste du côté de la fiction. Une fiction à l'exécution certes parfois laborieuse, mais dont l'une des qualités premières réside justement dans l'assise documentaire du projet (les scènes de travail à l'usine de poissons, la chronique quotidienne d'une petite ville), à laquelle viennent s'ajouter une distribution sans faille et la photographie richement texturée de Philippe Roy.


Forcé de s'exiler pour trouver du travail, un père de famille disparaît dans des conditions mystérieuses, précipitant dans le deuil trois générations de femmes refermées sur leur douleur. Au centre de cette tragédie: Chloé, une jeune fille mal dans sa peau qui, en plus de vivre les émois propres à l'adolescence, doit apprendre à composer avec ce trou au cœur, alors que sa grand-mère (Muriel Dutil) la protège de son amour et que sa mère se voit contrainte de reprendre son existence en main. Pascale Ferland trouve ses marques dans la mise en place de ce huis clos féminin bousculé par le deuil et ouvert à un avenir incertain. Sans pathos, elle sait jouer du vide et faire preuve d'une sensibilité toute en finesse pour dresser le portrait de ces trois femmes dont la solidarité sera mise à rude épreuve à cause d'un secret entourant la mort du père. Non sans maladresse dans le jeu, une violente confrontation sur la grève viendra briser le silence et contrer l'enlèvement affectif qui menaçait le trio. Par sa tonalité grave et son montage sec qui clôt la séquence, la mise en scène s'inscrit alors dans une sorte de réalisme atmosphérique qui étouffe la lumière, en créant une sorte d'osmose



naturelle entre les paysages et les états d'âme des personnages.

Recourant à un langage visuel à la fois précis et discret, souvent composé de plans fixes qui traquent l'ennui du quotidien et la douleur de l'absence, Pascale Ferland laisse advenir les choses, donnant aux émotions le temps de se vivre à l'écran. Comme dans la chambre d'hôtel où Gemma, la mère (Nico Lagarde), allège sa peine dans les bras réconfortants d'un ami bienveillant (Martin Dubreuil) avant que le velours de la nuit ne recouvre la ville endormie. Si la cinéaste ne parvient pas toujours à dépasser le drame intime pour embrasser de plus vastes horizons, elle s'aventure à l'occasion sur un terrain plus symbolique qui ménage de véritables brèches dans le réel. Comme dans cette étrange séquence où Chloé en pleurs, le regard perdu dans la frondaison des arbres et une lumière crue, entrevoit tout à coup des braconniers qui dépècent un orignal et le vident. Par le découpage et un travail sur l'image et le son, la mise en scène génère un trouble (la jeune fille semble alors contempler ses propres entrailles) qui manque parfois à ce récit trop sage, malgré son indéniable justesse de ton. Resserré autour du thème de la transmission, le dénouement converge

par ailleurs vers une belle idée, à savoir la reconstruction d'un fumoir à poisson que la mère et son nouvel amour transforment en une sorte de chambre ardente à la mémoire du disparu. C'est dans ce lieu de recueillement que Chloé trouvera l'apaisement tant espéré et dans de tels moments que le film transcende son réalisme plat pour atteindre une poésie qui émeut.

Au-delà du minimalisme qui leste parfois le morne quotidien de *Ressac*, il faut souligner ici la performance de Clémence-Dufresne Deslières. Avec son regard à la fois ouvert et buté, son physique entre deux âges qui laisse entrevoir les failles d'une carapace encore fragile, la jeune fille déploie devant la caméra attentive de la cinéaste un registre tout en souplesse et en retenue, donnant libre cours à une mobilité d'affects qui surprend. Nul doute que cette comédienne déjà remarquée dans *Avant que mon cœur bascule* de Sébastien Rose saura à nouveau surgir de manière inattendue dans notre cinéma. 

Québec, 2013. Ré. et scé.: Pascale Ferland. Ph.: Philippe Roy. Son: Pierre Blain, Luc Bouchard, Stéphane Bergeron. Mont.: René Roberge. Int.: Clémence Dufresne-Deslières, Nico Lagarde, Muriel Dutil, Martin Dubreuil, Gabrielle Fontaine, Gabriel Maillé, Pierre-Luc Lafontaine, Bobby Beshro. Prod.: Pascale Ferland, Patricia Bergeron. 97 minutes. Dist.: K-Films Amérique.

L'équilibre heureux


par Gérard Grugeau

Il est des films qui ne cherchent pas à créer la sensation avec des dispositifs toujours plus voyants et qui nous arrivent avec une forme humble et forte, sachant voyager dans « l'épaisseur des choses », selon la belle formule du poète Francis Ponge. **Chemin Bessette** est de ceux-là. Porteur de la riche tradition du cinéma direct dans son expression la plus pure et rigoureuse, le film de Jean-Philippe Dupuis et Marc Girard (réalisateur de **Rien sans pennas**, Prix Jutra du meilleur documentaire québécois 2003) s'inscrit dans la lignée d'œuvres comme **Rang 5** de Richard Lavoie et **La reine malade** de Pascal Sanchez. Mais aussi, bien sûr, des **Profilis paysans** de Raymond Depardon. Ancré dans le territoire, le cinéma s'y déploie, attentif et obstiné, pour rendre compte de ce qui est grand comme au premier jour, à savoir ici, les beautés à la fois douces et rugueuses du travail à la ferme et la passion pleine et contagieuse de ceux et celles qui œuvrent avec la nature. Dès les plans d'ouverture, d'une splendeur graphique qui rappelle l'épure de certains tableaux liés aux scènes rurales, la caméra nous propulse sur le rang Bessette, pris dans la lumière blanche de l'hiver de force. Tout est déjà là : l'homme, l'animal et le paysage, indissociablement unis dans une chaîne solidaire de tous les instants. Et tout vibre à l'écran d'un mystère presque surnaturel.

En nous invitant à partager le quotidien de la famille Bessette qui a réussi à sauvegarder la ferme malgré les difficultés que rencontre le secteur agricole au Québec

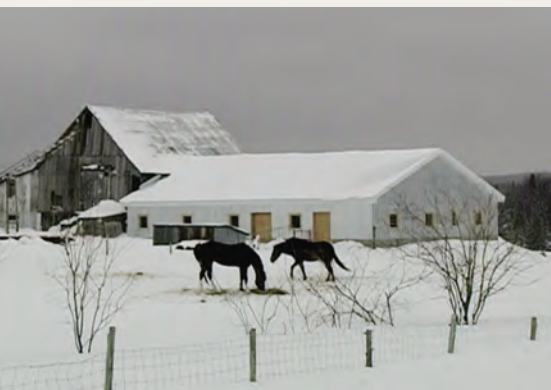
(il ne reste qu'un cultivateur dans le rang, contre vingt-deux autrefois), les cinéastes renouent avec le secret de gestes à la fois constitutifs de notre identité et universels. Ces gestes routiniers, cette expression brute des mouvements les plus élémentaires, comme ceux du ramassage des foin et des œufs, la traite des vaches, la mise bas des veaux, la collecte des collets, la chasse et la pêche, le traitement des fourrures ou la récolte des sucres, nous viennent d'un temps ancien et se sont transmis de génération en génération. De même pour les rituels qui rassemblent la communauté, telle la messe en l'honneur de Saint-Hubert, patron des chasseurs, célébrée au milieu des animaux empaillés, ce qui donne à la cérémonie une allure de fête païenne. Avec cette patience unique des filmeurs de fond qui ne lésinent pas sur les heures d'observation (le tournage s'est échelonné sur dix ans), le documentaire témoigne ici de l'opiniâtreté à vivre de la part d'hommes attachés résolument à leur liberté et détenteurs d'un savoir-faire inestimable, menacé de disparaître. Mais chez les Bessette, malgré les années difficiles, on s'adapte, on va de l'avant et l'avenir semble assuré, car les jeunes prolongent cet héritage en maintenant un équilibre heureux au sein d'une nature dont la beauté n'a d'égale que l'imagination. Et même si les nouvelles technologies et l'informatique font désormais partie des outils de gestion des cheptels et de leur génétique, rien n'est perdu de cette générosité de regard envers la vie. Plusieurs séquences lumineuses en

présence du fils (les confidences à voix basse dans la cabane de chasse, Sébastien berçant son bébé) et de sa femme (Anick avec les enfants et les chevaux) rendent compte des choses les plus simples en laissant filer le plan. Par des témoignages à la caméra, un filmage sensible aux petits riens et au passage des saisons (belle séquence de tempête où les éléments déchaînent leur camaïeu de gris), Jean-Philippe Dupuis et Marc Girard recueillent à n'en point douter les fruits déjà mûrs de la suite du monde. Et leur caméra généreuse, liée par la confiance, reçoit et accueille, plus qu'elle ne dérobe au réel.

Même si les deux œuvres savent être à l'écoute des murmures du monde, **Chemin Bessette** défile ainsi et devient en quelque sorte l'envers radieux du **Démantèlement** de Sébastien Pilote. Ici, pas d'œuvre de rupture gagnée par la dépression, mais une affirmation constante de la vie sous toutes ses formes, loin de toute nostalgie. Lors d'une étonnante séquence finale où le son assourdi et lointain d'une trompette vient soudain soutenir l'image, plusieurs plans des lieux et des animaux se succèdent avant de céder la place à un fondu au noir. À cet au revoir aux accents déchirants se mêle alors un sentiment de trop-plein enivrant, comme si ce que nous venions de voir à l'écran avait fait résonner en nous le vivant avec toute la vie. 

Québec, 2013. Ré. et ph : Jean-Philippe Dupuis, Marc Girard. Mont. : Vincent Guignard. Son : Marc Girard. Prod. : Les productions de la crécelle. 84 minutes.

Présenté aux Rendez-vous du cinéma québécois



Espace vide

par Alexandre Fontaine Rousseau

G *Gravity* débute sur un lourd silence qui plane sur la salle un moment. Puis, lentement, le son fait surface et, en reprenant progressivement sa place habituelle dans l'ordre des choses, réaffirme la suprématie du cinéma sur les sens du spectateur. Cette incertitude, ce vide que l'on ressent temporairement comme un choc puissant, est en fait la première manifestation d'une mise en scène qui subjugué par son autorité – une mise en scène qui n'hésite pas à élever sa mainmise sur l'espace au rang de force de la nature et qui donne l'impression qu'elle fera de cette puissance redoutable une conception du monde. Exposant la fragilité des corps, jouissant de son pouvoir de vie ou de mort sur les êtres avec une supériorité écrasante, la mise en scène de *Gravity* s'avère tout d'abord l'expression d'un fulgurant matérialisme; et la tyrannie qu'elle exerce sur notre regard en fait l'expression d'une force cosmique impitoyable dont elle cherche à reproduire la violence et l'ascendance sur l'homme.

Cependant, la férocité initiale de cette histoire de survie impossible s'estompe à vue d'œil alors que se multiplient, durant la seconde moitié du film, les allusions mystiques et autres bondieuseries de tous acabits. Formidable réussite sur le plan technique, *Gravity* s'impose malgré tout comme le film le plus «révolutionnaire» de l'année 2013 sur le plan de la pure mise en scène – pour autant que l'on conçoive celle-ci principalement comme un travail sur l'espace. Repoussant les limites du champ en même temps que celles du hors-champ, redéfinissant la position du spectateur au cœur du cadre, Alfonso Cuarón signe peut-être avec son odyssée cosmique le tout premier film réellement tridimensionnel de l'histoire du septième art. Car il faut bien admettre que la technologie 3D n'est pas, dans *Gravity*, qu'un vulgaire supplément servant à majorer le prix de la projection.

Exploitant habilement l'étrange sensation de flottement que provoque cette nouvelle profondeur de champ, Cuarón



utilise consciemment la perspective altérée de la 3D comme moyen d'accentuer cette impression d'une totale perte de repères qu'instaure l'incroyable plan-séquence d'une vingtaine de minutes sur lequel s'ouvre son film. Tout, dans l'expérience qu'il procure, tend vers une dématérialisation de l'écran. À cause de la noirceur de celle-ci, qui se confond initialement avec l'obscurité de la salle, le cinéaste installe chez le spectateur l'illusion que la frontière séparant l'image projetée de l'espace dans lequel elle est projetée s'est estompée. L'image semble ainsi s'étendre à perte de vue, s'abstraire de l'écran et se prolonger dans la salle où elle peut recréer l'infiniment grand – ingénieux dispositif technique qui renvoie très concrètement à la conception que semble défendre le film quant à la place qu'occupe l'homme dans l'univers.

Le hors-champ, dans *Gravity*, s'étend ainsi à l'infini, dans toutes les directions à la fois; et notre regard, isolé au centre de ce néant, dérive sans direction précise dans un état d'apesanteur fabriqué de toutes pièces. Prenant conscience de l'espace qui l'entoure, le spectateur découvre par le fait même qu'il est à la merci de la mise en scène et des forces qu'elle convoque. Sollicité de tous bords tous côtés, son regard en alerte doit constamment apprendre à apprivoiser ce nouvel environnement dans lequel il est plongé, ce vide inquiétant amplifié par la 3D où chaque objet devient une menace potentielle. Les pluies de débris cosmiques

se succèdent, implacables, frappant par vagues le spectateur impuissant qui n'espère qu'une chose: survivre au prochain assaut pour fuir vers l'avant, vers une mort qui semble inévitable.

Malheureusement, cette mécanique impeccable est au service d'un récit qui s'avère d'une simplicité frôlant l'idiotie. Pire encore, le film effectue en cours de route une véritable volte-face philosophique qui vient contredire jusqu'à la férocité fondamentale de sa mise en scène. Car après avoir fait de l'homme un vulgaire bout de chair flottant dans le vide, Cuarón passe le dernier tiers de son film à asséner coup sur coup une série de discours larmoyants, déployant par leur biais une spiritualité élémentaire assaisonnée de psychologie populaire. Convoquant très bêtement anges et esprits avant de conclure son récit de survie primaire dans une débauche mystique de lumière éblouissante et de musique «inspirante», le réalisateur délaisse définitivement le vide intersidéral pour embrasser la surenchère narrative hollywoodienne. Cuarón qui, en faisant éclater les limites de l'écran aurait pu remettre en question les certitudes du spectateur, se contente finalement de le rassurer par le biais d'une finale complaisante, aussi convenue qu'assommante. ■

États-Unis, Royaume-Uni, 2013. Ré.: Alfonso Cuarón. Scé.: Alfonso Cuarón, Jonas Cuarón, Rodrigo Garcia. Ph.: Emmanuel Lubezki. Son.: Glenn Freemantle. Mont.: Alfonso Cuarón, Mark Sanger. Mus.: Steven Price. Int.: George Clooney, Sandra Bullock. Couleur. 91 minutes. Dist.: Warner Bros.

Prose d'un Transsibérien


par Apolline Caron-Ottavi

Diffusé dans sa version intégrale en Europe, nous ne savons pas encore si *Snowpiercer*, le dernier Bong Joon-ho tant attendu par ses admirateurs, atteindra les écrans du Québec, ni surtout sous quelle forme, puisque le film a été *a priori* écourté d'une vingtaine de minutes pour sa sortie nord-américaine : de quoi transformer un film de science-fiction aux accents politiques en film d'action formaté. Pour sa première production internationale, et pour son deuxième film fantastique après le génial film de monstre *The Host*, Bong Joon-ho, adaptant une vieille bande dessinée française, reprend une figure tutélaire du cinéma, le train. Retour à la machine infernale, vers le futur : la science-fiction se nourrit souvent des mythes d'autrefois pour imaginer le monde de demain. Ici, sur une planète entièrement glacée suite à une opération douteuse pour lutter contre le réchauffement climatique, un train, lancé dans une boucle éternelle autour du monde, se transforme en arche de Noé pour les quelques survivants de la catastrophe. Au sein de cette arche auto-suffisante est reproduit le système d'exploitation de notre monde actuel, symbolisé à l'extrême : la masse misérable en queue de train est dominée par quelques wagons de nantis à l'avant, tandis que Wilford, le créateur tout-puissant de la machine, occupe la locomotive. Une partie des pauvres se révolte, dirigée par le meneur charismatique Curtis, et guidée de wagon en wagon jusqu'à la tête du train par le tandem père-fille sur lequel reposait déjà *The Host* (les géniaux Song Kang-ho et Ko Asung, ici en junkies surdoués). L'intrigue et la dimension émotionnelle de *Snowpiercer* ne sont pas aussi subtiles que celles des films coréens du cinéaste, et cela peut paraître décevant. Mais le simplisme apparent des archétypes et de cette structure constitue, en terme de cinéma, un terrain de jeu sans limites pour Bong Joon-ho, qui y trace une ligne narrative complexe, plus surprenante qu'il n'y paraît au départ, truffée de scènes spectaculaires mais également d'ambiguïtés morales.



À la ligne spatiale de l'avancée des révoltés se superpose la ligne temporelle de ce train fou qui, peu importe les bouleversements en son sein, continue inexorablement sa course sans destination. L'image est d'un pessimisme cruel, et d'une beauté visuelle intense. Le huis clos étouffant du train contraste violemment avec le néant blanc du monde extérieur, rappelant sans cesse l'absurdité de la situation, la révolte de quelques-uns ne pouvant empêcher l'ensemble de continuer à foncer dans le vide, dans un monde disparu. De tableau en tableau, Bong Joon-ho s'affiche comme le maître absolu des styles et des changements de registre : la structure du train et la diversité des types d'acteur lui permettent d'aller encore plus loin dans les ruptures de ton qui faisaient déjà l'originalité de son cinéma. De l'ultra-violence d'un combat brillamment filmé en travelling (un clin d'œil à Park Chan-wook ?) au grotesque d'une dégustation de sushis (toujours parfaite Tilda Swinton, hideuse en chien de garde hystérique), en passant par la satire la plus acerbe (ce qui reste des institutions est mis à mal lors de la traversée du wagon-école dans une scène aussi terrifiante que jouissive), Bong Joon-ho explore un univers à multiples facettes, dynamitant la ligne droite initiale du fil narratif. De la même façon, la traversée furieuse et obsessionnelle de Curtis (ses compagnons tombent comme des mouches, évacués du film sans ralentir son rythme) se complexifie peu à peu pour intégrer une dimension morale plus sombre : dans une confession qui précède l'étape finale, les motivations profondes de Curtis

s'avèrent être non pas celles de la justice humaine, mais celles d'un homme prêt à tout pour survivre. La confrontation entre Curtis et Wilford n'est finalement que la rencontre de deux semblables, ce qui annihile le schéma manichéen habituel. Et si, comme souvent dans l'œuvre de Bong Joon-ho, la cause d'un enfant finit par redonner un sens à l'idée de sacrifice, le film ne s'en termine pas moins sur une image dont le silence oppressant rappelle celui du dernier plan de *The Host* – l'image d'un monde qui, certes, continue à exister malgré tout, mais dont le futur est plus qu'incertain.

Même si la représentation du chaos n'a pas toujours ici la même âpreté que dans son œuvre coréenne, Bong Joon-ho réussit néanmoins à mener son train là où on ne l'attend pas, et aborde les peurs d'aujourd'hui comme nul autre film de science-fiction ne l'a fait récemment : les clivages de plus en plus profonds au sein d'une société en voie de déculturation, la fin de l'abondance et de la diversité biologique, et, plus terribles encore, les questions soulevées par la surpopulation. En insufflant l'intelligence et la bizarrerie inquiétante de son cinéma dans un *blockbuster*, qui aurait pu être rongé par les codes hollywoodiens et l'abondance d'effets spéciaux, il conforte sa place parmi les cinéastes les plus inventifs et imprévisibles de son temps. 

Corée du Sud, France, États-Unis, 2013. Ré. : Bong Joon-ho. Scé. : Bong Joon-ho et Kelly Masterson, d'après la bande dessinée, *Le Transperceneige*, de Jean-Marc Rochette et Jacques Lob. Ph. Hong Kyung-pyo. Mont. : Steve M. Choe. Mus. : Marco Beltrami. Int. : Chris Evans, Song Kang-ho, Ed Harris, John Hurt, Tilda Swinton, Jamie Bell, Ewen Bremner, Octavia Spencer. 126 minutes.

Breaking the Frame de Marielle Nitoslawska

Marielle Nitoslawska, née en Pologne et qui a étudié le cinéma à Lodz, est professeur de cinéma à l'Université Concordia. Elle a signé plusieurs films, dont des documentaires comme *Sky Bones* (1998) et *Bad Girl* (2001). Son long métrage *Breaking the Frame* (2012), qui s'est promené dans plusieurs festivals, se distancie des documentaires traditionnels par son aspect profondément expérimental, qui le rapproche des œuvres du cinéma underground américain. On n'en sera pas surpris, puisque des références dans le film renvoient directement à ce territoire cinématographique qu'a connu l'artiste multidisciplinaire Carolee Schneemann, dont Marielle Nitoslawska aborde l'œuvre prolifique.

Dans ce documentaire touffu, la cinéaste nous présente le travail accompli sur plus de cinquante ans de cette artiste américaine d'avant-garde qui a touché autant à la peinture et au cinéma qu'à la danse et à l'écriture. Pour ce faire, comme contaminée par la méthode et l'abondance hétérogène des réalisations de Schneemann, la cinéaste a recours à un dispositif varié par l'utilisation de différents supports d'enregistrement (du 8 mm à la vidéo) tirés



d'archives, d'extraits de performances, de photos, de peintures, de journaux, de *scrapbooks* et de textes de cette artiste américaine qui a déjà vécu à Montréal. De ces juxtapositions et collages d'images aux textures diverses, structurées de manière à souligner une cohérence avec le travail de Schneemann, résulte un film exploratoire, qui fait écho à la démarche foisonnante de la plasticienne.

En 100 minutes, Marielle Nitoslawka s'est ainsi donnée comme projet d'organiser la multiplicité formelle des œuvres (les artefacts comme les représentations publiques) en suivant une ligne biographique par l'ancrage du travail de l'artiste dans son lieu de production, sa maison en Nouvelle-Angleterre, au fil des saisons et des années. Multipliant les angles d'approche, qui s'appuient aussi sur

le son (les voix off de Schneemann et de Nitoslawska se croisant, les bruits extérieurs) et la musique, la cinéaste plonge littéralement dans le mystère du processus créatif. Il s'agit pourtant moins de l'expliquer que de l'exposer à travers un mouvement qui se veut unificateur entre les films, les chorégraphies, les performances, les collages (en 2D et 3D), les peintures éphémères (sur la neige, par exemple), les installations et les poèmes; que de chercher des échos entre toutes ces formes diverses et éclectiques; que de donner surtout l'impression que le film s'auto-génère, tout en s'apparentant au hasard de l'inconscient. Cette manière de mieux scruter un univers (œuvre et vie) prend ainsi parfois des allures de délire schizophrénique. Il y a de l'obsession chez Schneemann, et la cinéaste l'a très bien compris en agençant des éléments filmiques qui coïncident avec cette efflorescence créatrice et leur donnent leur propre unité esthétique, le tout construisant ici un puissant poème visuel. — **André Roy**

Présenté aux Rendez-vous du cinéma québécois, ce film prendra ensuite l'affiche au printemps à Montréal.

Il ventait devant ma porte de Pierre Goupil et Renald Bellemare

Pierre Goupil occupe une place à part dans le cinéma québécois: une sorte d'ermite peut-être, mais que personne ne peut lui contester depuis l'apparition, en 1985, de *Celui qui voit les heures*. Ce petit film fauché, avec ses images d'un Montréal insoupçonné et son ton ironique, était le geste d'un véritable cinéaste, aussi touchant qu'original. Depuis lors, pour des raisons qu'explique le nouveau film qu'il vient de signer avec la collaboration de Renald Bellemare, Goupil s'est fait rare: quelques apparitions dans des films d'amis et un film de sa main, *La vérité est un mensonge*, en 2000.

Il ventait devant ma porte, autoportrait en forme de dérive, reprend le personnage de Goupil là où on l'avait abandonné dans les films précédents, en explicitant la raison du côté tragique de son quotidien: il vit depuis nombre d'années avec ce qu'il nomme élégamment «une maladie de l'âme» et que la médecine étiquette «bipolarité». Le film est une longue confession à l'occasion de laquelle, à travers des rencontres avec des amis (son directeur

photo Michel Laveaux, ses camarades de la Casa Obscura), sa mère, un médecin spécialiste de cette terrible maladie et l'écrivain François Harvey, lui-même atteint de bipolarité, Goupil refait son propre portrait, sans complaisance, mais avec un désir évident de nous sensibiliser à la situation de tous ceux qui, comme lui, font face à la maladie mentale.

Il ventait... se présente donc comme un documentaire, mais c'est un documentaire joué. Ici, comme dans les beaux films du belge Boris Lehman, le cinéaste interprète son personnage et ne se contente pas de le filmer objectivement. Goupil, parlant de sa maladie et des symptômes psychotiques qui interrompent périodiquement sa vie, dit: «je me bâtis des décors». Nous pourrions presque dire qu'il construit sa propre mythologie, histoire de faire échec au poids de la solitude qui lui pèse souvent. Mais cet homme blessé est un créateur et s'il s'avoue «endurci par la douleur» et les séjours répétés à l'hôpital, il n'en arrive pas moins à survivre «au-delà des larmes» et à faire de sa vie «un grand jeu» qui nous émeut profondément.



Assurément réalisé avec des moyens limités, *Il ventait devant ma porte*, aurait néanmoins gagné à être un peu plus inventif dans sa forme: était-ce si nécessaire de filmer aussi platement les rencontres qui se succèdent comme dans une enquête – à l'exception de la visite à la mère qui, tout à coup, trouve un espace et une vie à soi. Pourtant le plan de Pierre Goupil sous la neige racontant son expérience de camelot nous dit que c'était possible et que le prochain film, que nous souhaitons ardemment, pourrait être encore plus étonnant. — **Robert Daudelin**

Présenté aux RVCQ, ce film prendra ensuite l'affiche à la fin de l'hiver à Montréal.

La BD S'EXPOSE au Musée

15 ARTISTES DE LA PASTÈQUE
INSPIRÉS PAR LA COLLECTION

6 NOVEMBRE 2013 — 30 MARS 2014

ENTRÉE GRATUITE
EN TOUT TEMPS



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL

mbam.qc.ca/lapasteque
LA PASTÈQUE



OUS

S 32^e

PRÉSENTÉ PAR



EN COLLABORATION AVEC



20 FÉVRIER > 1^{er} MARS 2014

LES RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

un événement QUÉBEC CINÉMA

RENCONTREZ VOTRE CINÉMA

100 PRIMEURS > 300 FILMS > 20 ÉVÉNEMENTS GRATUITS

QUEBECCINEMA.CA



QUÉBEC
CINÉMA

VISION GLOBALE

APCO

QUÉBEC
CINÉMA

TELEFILM
CANADA

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Montréal

Québec