

Volume 38 numéro 2 | Printemps 2020 | 5,95 \$

# Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Entretiens

Podz

Éric Tessier

Films

C'est ça le paradis?

Brumes d'Islande

Histoires de cinéma

Cruising

## Les Nôtres de Jeanne Leblanc



Envoi Poste-publications  
N° de convention: 40069242



The logo for CTVVM .info is positioned at the top of the page. It features the letters 'C', 'T', 'V', and 'M' in a stylized, multi-colored font (blue, red, yellow, and green respectively). To the right of these letters is a grey rectangular box containing the text '.info' in white. The background of the entire page is a dark, blue-tinted photograph of a film set, showing a camera on a tripod and two people in conversation.

**CTVVM** .info

*L'actualité des écrans*

***Le CINÉMA D'AUTEUR  
plus pertinent et  
captivant que jamais !***

Nous célébrons la vitalité et  
l'engagement de CINÉ-BULLES  
envers le cinéma d'auteur :  
une équipe du tonnerre,  
une revue captivante depuis 1982  
et maintenant une formule balado  
en complément !

Avec vous depuis 31 ans

**CTVVM** .info



26

# Ciné-Bulles

Volume 38 numéro 2 | Printemps 2020



14



12



20



38

## 3 Mot de la rédaction

## En couverture

- 4 Jeanne Leblanc, réalisatrice des **Nôtres**
- 10 Commentaire critique

## Avant-plans

- 12 **C'est ça le paradis?** d'Elia Suleiman
- 32 **Brumes d'Islande** de Hlynur Pálmason

## Entretiens

- 14 Podz, réalisateur de **Mafia Inc.**
- 19 Commentaire critique
- 26 **Éric Tessier, réalisateur de Tu te souviendras de moi**
- 31 Commentaire critique

## Portrait

- 20 Le cinéma d'Arnaud Desplechin

## DVD

- 34 *Le Cinéma des Premières Nations*

## Histoires de cinéma

- 38 **Cruising** de William Friedkin

## Critiques

- 44 **1917** de Sam Mendes
- 45 **Au nom de la terre** d'Édouard Bergeon
- 46 **Clemency** de Chinonye Chukwu
- 47 **Dieu existe, son nom est Petrunya** de Teona Strugar Mitevska
- 49 **Les Hirondelles de Kaboul** de Zabou Breitman et Éléa Gobbé-Mévellec
- 50 **La Mer entre nous** de Marlène Edoyan
- 51 **Nin e Tepueian – Mon cri** de Santiago Bertolino
- 52 **Synonymes** de Nadav Lapid
- 53 **Une grande fille** de Kantemir Balagov

## Livres

- 54 *Ateliers*
- 55 *Le Dernier Rêve* de Stanley Kubrick
- 56 *L'Espace du rêve*

### RÉDACTION

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

### COMITÉ DE RÉDACTION

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

### COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Orian Dorais, Nicolas Gendron,  
 Jean-Philippe Gravel, Luc Laporte-Rainville, Catherine Lemieux  
 Lefebvre, Marie-Claude Mirandette, Zoé Protat, Charles-Henri  
 Ramond et Ambre Sachet

**CORRECTION** Martine Mauroy et Marie-Claude Mirandette

**PHOTOGRAPHIES ORIGINALES** Éric Perron

### ÉDITION

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

### CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPO

Céline Forget, présidente; Richard Boivin, vice-président; Nathalie  
 Cauwet, secrétaire; Claire Wingen, trésorière; Marie Dumoulin,  
 Emilie Pedneault et Stéphan Pommainville, administrateurs

**GRAPHISME** sauvebranding.ca

**INFORMATIQUE** Lise Lamarre

**PUBLICITÉ** revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

**IMPRESSION** Imprimerie HLN

**DISTRIBUTION** SODEP

### ABONNEMENT (ÉDITION PAPIER, 4 NUMÉROS) – cinemasparalleles.qc.ca

Individuel : 20 \$ – Institutionnel : 40 \$ – Étranger : 60 \$  
 (VERSION NUMÉRIQUE PDF) – sodep.qc.ca  
 Abonnement individuel : 14 \$ – Par numéro : 3,99 \$

### DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives Canada  
 ISSN 0820-8921 (imprimé) – ISSN 1923-3221 (numérique)  
 Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2020  
 ISBN 978-2-924370-32-2 (imprimé) – ISBN 978-2-924370-33-9 (PDF)

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

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

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



Conseil des arts  
 du Canada Canada Council  
 for the Arts



Conseil  
 des arts  
 et des lettres  
 du Québec



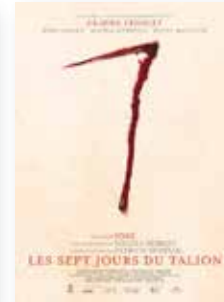
Montreal

# CONFÉRENCES SUR LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

Plus de 300 présentations dans 50 villes du Québec

## DU LIVRE AU FILM

Présentation des défis liés à l'adaptation d'un livre au cinéma à partir des œuvres *Borderline*, *Les Sept Jours du talion* et *Un été sans point ni coup sûr*. La genèse du projet, les différences entre le roman et le scénario, et la réception critique des films sont abordées lors de cette conférence. De plus, chaque adaptation est exemplifiée en trois volets: un extrait choisi du livre, sa transposition dans le scénario et la séquence du film.



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



## DERRIÈRE L'ÉCRAN

Présentation des étapes de la production d'un long métrage québécois de fiction (scénarisation, tournage, postproduction), de l'importance des festivals, des stratégies de distribution et du partage des recettes sans oublier les différents modes de financement. Tout au long de cet exposé, le conférencier répond aux questions de l'auditoire.

***Cette conférence permet d'en apprendre beaucoup sur le parcours d'un film, de son financement à sa sortie en salle, qu'il s'agisse de cinéma commercial ou de cinéma d'auteur.***

*Conférences présentées par Éric Perron, rédacteur en chef de Ciné-Bulles, dans des établissements scolaires, des bibliothèques et d'autres lieux culturels. Différentes versions disponibles (grand public, collégial, 5<sup>e</sup> sec.)*

**Informations : [cinemasparalleles.qc.ca](http://cinemasparalleles.qc.ca) | Réservations : [revuecb@cinemasparalleles.qc.ca](mailto:revuecb@cinemasparalleles.qc.ca)**

## Vérités

Photo: Martine Doyon



« À peu près tous mes films sont en effet inspirés d'une injustice... »; « Un ami m'a dit au sujet des **Nôtres** que l'on s'attend à la fin à ce que l'élastique que je tends pète dans la face d'un personnage, mais je le tourne vers les spectateurs. »; « Au cinéma, le spectateur a son rôle à jouer. Il ne peut se contenter d'être passif. »; « Je ne suis pas indulgente envers le spectateur, je ne lui donne pas la catharsis attendue. » Ces extraits de l'entretien réalisé par Michel Coulombe illustrent bien à quel point la jeune cinéaste Jeanne Leblanc maîtrise son métier. Ils permettent de mieux comprendre le brio du scénario et de la mise en scène. « **Les Nôtres**, par sa lucidité et l'inconfort qu'il provoque, agit comme un puissant et terrifiant examen de conscience collectif », conclut Frédéric Bouchard dans sa critique de ce second long métrage de la cinéaste. L'année 2020 ne fait que commencer, mais nul doute que ce film sera l'un des meilleurs du cru québécois. C'est la seconde fois en à peine 14 mois qu'Émilie Bierre fait la couverture de *Ciné-Bulles*. Si cela dit quelque chose de l'immense talent de la comédienne en début de carrière, on ne peut s'empêcher de penser à « l'évolution d'un même personnage »: du visage juvénile de l'adolescente inquiétée par une entrée à l'école secondaire (**Une colonie**) à celui d'une jeune femme déterminée à préserver ses graves secrets (**Les Nôtres**).

Avec **Mafia Inc.** et **Tu te souviendras de moi**, Podz et Éric Tessier démontrent eux aussi leur grande habileté cinématographique. Pour le premier, le défi consistait à s'attaquer à « un genre mythique »: le film de mafia. « Le mythe a fait son temps, il faut lui rentrer dedans. Et c'est ce que j'ai essayé de faire », a-t-il confié à Charles-Henri Ramond. Pari réussi! Pour son collègue, abonné aux films commerciaux, le choix d'adapter au cinéma la pièce de théâtre de François Archambault, qui a connu un immense succès public et critique, laissait présager quelques écueils que le réalisateur a brillamment contournés, livrant un film « personnel dans lequel il révèle une sensibilité poétique jusque-là insoupçonnée », écrit Frédéric Bouchard en introduction de l'entretien qu'il a eu avec le cinéaste.

« Plus un mois ne passe sans que l'on accuse telle œuvre ou tel projet de causer préjudice à une minorité, aux femmes, aux groupes LGBT ou à d'autres. » C'est par ces mots que Jean-Philippe Gravel ouvre son *Histoires de cinéma* sur **Cruising** de William Friedkin. « La controverse dont il fut l'objet présente un modèle grandeur nature de celles qui se reproduisent en série aujourd'hui, quatre décennies plus tard, autour des mêmes questionnements et le salmigondis semblable de revendications légitimes et d'appels à la censure qui passent les bornes. » Un texte passionnant!

Bonne lecture!

Éric Perron  
Rédacteur en chef

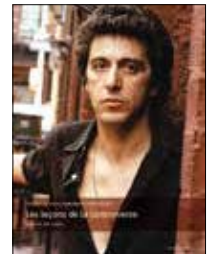




Photo: Éric Perron

En couverture Jeanne Leblanc, réalisatrice des **Nôtres**

## « On a la responsabilité, comme cinéaste, de ne pas endommager les gens avec qui l'on travaille. »

MICHEL COULOMBE

Jeanne Leblanc a gravi les échelons un à un, en y mettant le temps, comme le font souvent les réalisatrices. D'abord troisième assistante à la réalisation, aujourd'hui première assistante. Parallèlement, elle s'est fait connaître comme réalisatrice grâce à ses courts métrages, **Le Temps des récoltes**, **Une nuit avec toi**, **Carla en 10 secondes**, **Garrincha**, une série d'histoires étalées sur une dizaine d'années toutes centrées sur des marginaux ou des victimes. Elle passe au long avec **Isla Blanca** (2018), film de facture artisanale dans lequel une jeune femme rentre à la maison après une longue, très longue absence. Elle trouve son frère au chevet de leur mère. Dans son film suivant, **Les Nôtres** (2020), tout aussi dramatique, une adolescente âgée de 13 ans attend un enfant. On a beau l'interroger, elle ne veut pas en parler et refuse obstinément de nommer le père. On la pointe du doigt, on la juge, qu'importe, elle protège son secret. Jeanne Leblanc prend la parole en son nom, avec sérieux, avec fougue, ponctuait son discours de grands éclats de rire.

*Ciné-Bulles: Vous avez tourné deux longs métrages, **Isla Blanca** et **Les Nôtres**, dans des conditions très différentes. Le premier avec un micro budget.*

Jeanne Leblanc: Encore moins qu'un micro budget, une bourse de 50 000 \$ du Conseil des arts et des lettres du Québec! Je m'y suis lancée comme s'il s'agissait d'un projet expérimental. Enfermés dans une maison, on arrachait des pages du scénario chaque matin et l'on récrivait. Il y avait des scènes à l'hôpital, des scènes à Montréal, on les a abandonnées. On tournait une scène par jour, ce que l'on n'a plus les moyens de faire, car il y a des règles syndicales. Des cinéastes américains ont tenté ce genre d'expérience il y a quelques années. Ils tournaient dans leur salon. C'est une réappropriation de l'histoire. Plutôt que de laisser le film entre les mains de la machine, en se souciant du langage, de la lumière ou du gros plan, on se concentre sur la scène à faire.

*Le travail d'improvisation des acteurs y est perceptible.*

Je leur donnais un canevas. J'ai beaucoup appris de la façon dont un acteur bouge et comment je bouge à travers cette expérience. J'ai préparé la scène où Théodore Pellerin, Émile, va rejoindre sa sœur à la voiture avec l'acteur, chez lui, pendant quatre heures. On a identifié les trois pivots de la scène sans prévenir Charlotte Aubin. Elle ne savait pas ce qui allait se passer. Quand Théodore est arrivé sur le plateau, il m'a dit qu'il avait 10 prises dans le corps, pas une de plus. Quelle maturité! Quelle franchise! Ça m'a fasciné de voir comment des acteurs réagissaient à une méthode qui les obligeait à être toujours sur leurs gardes, à l'écoute. On a tourné le film à peu près en ordre chronologique afin de permettre cela. J'y ai travaillé sans penser au résultat final.

*S'agissait-il d'une forme de répétition pour **Les Nôtres** ou d'un projet dicté par un sentiment d'urgence?*

D'abord l'urgence. J'avais cette bourse et je ne me voyais pas remettre l'argent alors que c'est si difficile de tourner un premier long métrage. Mais je ne voulais pas faire l'erreur d'essayer de faire un film à 1,5 million de dollars avec 50 000 dollars. J'ai choisi cette expérimentation sur le jeu, une forme de retour à une façon de faire antérieure à l'industrialisation de la production cinématographique.

*Pas d'argent, mais Charlotte Aubin, Luc Picard et Théodore Pellerin.*

Je n'ai pas de mérite, ce sont des amis! (Rires)

*L'héritage de votre métier d'assistante à la réalisation.*

Les acteurs avaient envie de cette aventure. Avec Luc, on s'est offert quatre heures de répétition avant d'entamer la scène. Lui, moi, le directeur photo et le preneur de son. Malheureusement, on a dû couper une scène avec Guillaume Cyr au montage. Guillaume, c'est ma muse! Mon Anne Dorval. Il est devenu ma Jessica Chastain quand je l'ai coupé au montage. Je lui ai dit: « Si Jessica a accepté... » (Rires)

*Vous avez un moment Xavier Dolan dans **Les Nôtres**, autour d'une chanson de Pierre Lapointe.*

(Rires) *Nous restions là.* C'est le seul moment du film où l'on respire. La première fois que j'ai entendu cette pièce au piano, j'ai pleuré toutes les larmes de mon corps. On l'a fait jouer sur le plateau. À la fin de la journée, tout le monde chuchotait!

*Est-ce sur le tournage d'**Isla Blanca**, dans lequel elle incarne la mère, que vous avez rencontré Judith Baribeau, coscénariste et interprète des **Nôtres**?*

Je l'ai connue par l'intermédiaire de Marianne Farley que j'ai rencontrée sur le tournage d'une série américaine... pas très bonne. J'étais troisième assistante, je dirigeais des foules de figurants, de plus en plus nombreuses avec les années, et elle jouait un rôle très ingrat. On a connecté. Un jour, Marianne m'a parlé d'une amie qui écrivait. Elle croyait que je m'entendrais bien avec elle. **Isla Blanca** nous a permis de voir comment se passerait la relation réalisatrice-actrice, en prévision des **Nôtres**. On a travaillé durant quatre ans à une idée de film que l'on a jetée aux poubelles. Déjà dans ce premier scénario, il y avait l'impunité, la puissance du silence.

*Le silence, c'est votre obsession. Dans **Le Temps des récoltes**, l'homme qui se fait voler sa télé se tait. Dans **Une nuit avec toi**, celle dont on se moque ne dit rien. Dans **Carla en 10 secondes**, la victime se cache. Même silence dans **Garrincha**. Ces victimes n'ont pas leur revanche. Elles prennent les coups. Cela se vérifie dans **Les Nôtres**.*



Émilie Bierre (Magalie) dans **Les Nôtres**

Je n'y avais jamais pensé, mais votre observation me semble juste. À peu près tous mes films sont en effet inspirés d'une injustice que j'ai vue ou ressentie, que ce soit la situation des travailleurs agricoles ou la grossophobie.

*Vous abordez ces thèmes sans proposer un discours. Dans **Une nuit avec toi**, vous vous en tenez à une image : deux grosses personnes, peut-être un couple, assises sur un banc.*

(Rires) Un ami m'a dit au sujet des **Nôtres** que l'on s'attend à la fin à ce que l'élastique que je tends pète dans la face d'un personnage, mais je le tourne vers les spectateurs. Je crois que c'est ce qui, inconsciemment, interpelle le spectateur. J'ai l'impression que c'est ce qui me fascine le plus. Ce que vous voyez, c'est ce que l'on refuse de voir.

*La suite appartient au spectateur.*

Exact. **Isla Blanca** est le seul de mes films dont la finale me paraisse fermée. Au cinéma, le spectateur a son rôle à jouer. Il ne peut se contenter d'être passif. C'est ce que j'ose espérer.

*Il ne vous viendrait pas à l'idée d'écrire une scène où la victime explose ou se venge?*

Pour le prochain film, j'ai écrit, pour la première fois, une scène où ça éclate. Autrement, jamais. Je ne suis pas du genre à me mettre en colère. Peut-être que cela est lié à une gamme d'émotions que je visite très peu.

*Dans **Les Nôtres**, ce que voit un homme à la fenêtre constitue la seule trace de vengeance.*

Je ne pouvais pas aller plus loin! (Rires) Les gens en sortent essoufflés. Si ça donne au spectateur l'envie de faire quelque chose, cette tension aura fait œuvre utile. C'est mon seul espoir. Je ne suis pas indulgente envers le spectateur, je ne lui donne pas la catharsis attendue. Dans la réalité, ça se produit très peu. Presque jamais. On est souvent condamné au silence. Je compte peu de ces grands moments dans ma vie et je n'utilise pas le cinéma comme soupape aux frustrations de l'existence. Peut-être cela va-t-il changer.

*Il y a des travailleurs mexicains dans **Le Temps des récoltes**, un rêve de Mexique dans **Isla Blanca**, des enfants adoptés d'origine mexicaine dans **Les***

*Nôtres. D'où vous vient cet intérêt?*

Je n'ai jamais eu envie de raconter des histoires de gens privilégiés, même si je suis entourée de gens privilégiés. Des universitaires qui partent en week-end ou en voyage à l'étranger. Les gens sans voix m'ont toujours intéressée.

*Pourquoi avoir choisi la fiction plutôt que le documentaire?*

J'ai un plaisir fou à écrire des histoires! Les documentaristes sont à la merci de leur matériel. Je suis beaucoup trop contrôlante pour ça. (Rires)

*Pourtant, vous avez misé sur l'improvisation dans Isla Blanca.*

(Rires) Je suis pleine de contradictions! Au départ, ce film était très écrit. On a misé sur l'impro par manque de moyens et parce que je déteste rester dans mon cocon, dans les sentiers battus.

*Revenons aux Mexicains.*

Mes parents avaient un dépanneur dans un village agricole où l'on a vu arriver, il y a 30 ans, les premiers travailleurs mexicains. Enfant, j'ai vu un travailleur agricole transporter un téléviseur sur le guidon de son vélo. Il avançait difficilement, il y avait des côtes et je me demandais ce qu'il allait en faire. La brancher sur quoi? Avec quelle antenne? Je ne comprenais pas.

*Les Nôtres est l'un des nombreux films québécois récents centrés sur des jeunes filles. Comment expliquer cette tendance? Est-ce dû à la montée en force des réalisatrices?*

Les premiers films sont les plus autobiographiques. Ces récits n'ont jamais éclos. **Isla Blanca** est librement inspiré de mes souvenirs, j'ai veillé ma mère, puis j'ai eu envie d'écrire sur cette jeune fille. Dans mon prochain film, on sera complètement ailleurs. C'est un imaginaire auquel on avait peu accès avant d'avoir autant de réalisatrices.

*Dans Les Nôtres, vous n'utilisez jamais les mots pédophile et enceinte. Est-ce de la pudeur?*

Il y a des mots que l'on ne dit pas. C'est comme la première fois que l'on dit « Maman est morte » à quelqu'un au téléphone. Des mots extrêmement



Le maire Jean-Marc Ricard (Paul Doucet) et sa femme (Judith Baribeau; coscénariste du film), la mère de Magalie (Marianne Farley; coproductrice), le travailleur social (Guillaume Cyr) et Manuel (Léon Didonca Pelletier)

laid. Dire quelque chose, c'est admettre que cela existe. Combien de fois on ne nomme pas les choses...

*Comment aborde-t-on un salaud à l'écriture? Comment choisit-on l'acteur qui va l'interpréter?*

Avant de commencer l'écriture du scénario, Judith et moi avons relu *Lolita* de Nabokov et *Roman*, les mémoires de Roman Polanski, pour tenter de nous décharger de notre jugement de valeur. Nous avons repensé à des films comme **Noce blanche** de Jean-Claude Brisseau avec Vanessa Paradis. Loin de moi l'idée de justifier la pédophilie, mais ce n'est ni tout noir ni tout blanc. Si ce n'était que monstrueux, il n'y aurait pas un tel silence à propos de ces gestes.

*Le prédateur ne montre son visage sombre que brièvement, lorsqu'il craint pour sa réputation.*

Ce serait plus simple si les salopards se comportaient toujours comme des salopards! On a auditionné quelques acteurs pour ce rôle. Le *casting*, c'est 90% du travail. On se marie avec son acteur et je ne me marie pas sur un coup de tête. Paul Doucet a fait preuve d'abandon. On ne se dit pas en le voyant qu'il est le vilain. Ce n'était pas le cas de tous les acteurs que j'ai rencontrés. Paul inspire la confiance. Naturellement. Il semble bienveillant. Il l'est, d'ailleurs.

*Avez-vous choisi Émilie Bierre avant de la voir dans **Une colonie**?*

Je n'avais pas encore vu le film. Émilie avait une telle volonté de jouer ce rôle! L'audition durait 45 minutes. Elle m'a jetée à terre! J'ai auditionné une quarantaine de jeunes filles. Au départ, je n'avais pas envie de quelqu'un de connu, mais le rôle exige une certaine maturité. On a la responsabilité, comme cinéaste, de ne pas endommager les gens avec qui l'on travaille. Lorsqu'une des jeunes actrices est sortie de l'audition, on s'est tous mis à pleurer. On voyait en elle une victime potentielle. Dans ce métier, on a une responsabilité.

*Avec Émilie Bierre, comment avez-vous aborder son personnage?*

On a pris le temps de se connaître, de parler du rôle, d'aller manger une crème glacée. On a

exploré une liste musicale où telle ou telle pièce lui permettait de se remettre dans un certain état émotif. Tout cela a mis ses parents en confiance. On ne parlait pas fort sur le plateau, on ne criait jamais. Tout le monde était très doux. J'ai rencontré chaque membre de l'équipe cinq ou six mois avant le tournage pour leur dire comment on allait fonctionner. Ils ont tous embarqué parce que ça faisait du bien. On tournait 10 plans par jour. J'aime prendre mon temps.

*Les rôles féminins ont-ils été écrits pour Judith Baribeau et Marianne Farley, respectivement scénariste et coproductrice du film? Avez-vous tout de suite su qui serait la femme du maire, qui serait la mère de la victime?*

À un certain moment, on s'est posé la question, mais aujourd'hui chacune me paraît parfaite dans son rôle. J'ai demandé à Judith de couper ses cheveux. En la voyant, j'ai eu l'impression d'une Jackie Kennedy version locale. En cours d'écriture, les seules fois où Judith a fait référence à elle-même comme actrice, c'est quand on attaquait les scènes à caractère plus osé parce qu'elle se sentait incapable de différencier la scénariste de l'actrice. À la fin, elle a abandonné le scénario pour plonger dans son rôle avec un grand professionnalisme.

*Derrière ce film, il y a une gang de filles.*

C'est très incestueux et c'est très beau! (Rires) Le milieu du cinéma est lui-même un milieu profondément incestueux. Comme première assistante, j'ai surtout travaillé avec des hommes, des réalisateurs, des producteurs, des techniciens. Encore récemment, je suis allée faire une visite technique sur un plateau et j'étais la seule femme dans l'autobus. Il y a des émotions que je n'exprimerai pas avec une gang de gars et c'est correct. Je m'adapte. Le dialogue est différent. La gestion de création féminine est très émotive. Ça crée une solidarité. Est-ce que ça va se rééquilibrer? Vaut-il en valoir la peine? Est-ce que ça va se rééquilibrer? Vaut-il en valoir la peine? La différence, quand il y a plus de femmes, c'est la sécurité. Se sentir plus à l'aise de s'exprimer.

*Comptez-vous poursuivre votre travail d'assistante à la réalisation?*

Pour le moment, oui. J'adore assister quelqu'un, mais je suis incapable de le faire avec tout le monde ou sur n'importe quel type de projet.

Plutôt que d'attendre deux ans, peut-être davantage, avant d'obtenir les moyens de faire un film, je préfère travailler avec un cinéaste avec qui j'ai des affinités.


*Vous avez été assistante de réalisateurs et de réalisatrices. Est-ce si différent?*

Terrain glissant... (Rires) Les femmes avec qui j'ai travaillé faisaient leurs devoirs de façon magistrale. Tout était réfléchi. Comme si elles avaient besoin de faire leurs preuves. Je m'inclus là-dedans. L'assurance que les hommes ont gagné avec le temps leur permet de plus se fier à leur instinct. C'est complètement différent.

*Les femmes ne veulent probablement pas être prises en faute.*

Jamais! Si l'on pose une question à une réalisatrice, elle y travaille le soir même et le lendemain, le dossier est dans l'ordinateur. Si l'on pose la même question à un réalisateur, il y a de fortes chances, pas dans tous les cas, mais souvent, qu'il propose d'en parler le lendemain. Cela dit, j'enseigne à des étudiants en cinéma à l'UQAM et je vois moins ce genre de différences chez les jeunes de 20 ans, ce qui me rassure. Les jeunes hommes sont aussi bien préparés que les jeunes femmes et toute la gamme des métiers du cinéma est désormais autant l'affaire des femmes que des hommes.

*Qu'en est-il des sujets qu'ils abordent?*

Leurs personnages sont tous des paumés! (Rires) 



Jeanne Leblanc avec Émilie Bierre et Tristan Clouâtre (qui interprète Samuel, le petit frère de Magalie) lors du tournage des **Nôtres**.



## Dans une communauté près de chez vous

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Un dos nu, une chevelure blonde et une caméra qui s'avance doucement. Puis, un visage qui se retourne vers la caméra. L'image qui ouvre **Les Nôtres** envoûte et intrigue. Qui cette jeune fille regarde-t-elle? Dans un décor rappelant *La Grande Baigneuse* d'Ingres, où elle est assise sur un lit, l'adolescente serait-elle en train de se dévoiler à un mystérieux amant? Entre convoitise et réprobation, Magalie Jodoin pourrait tout aussi bien lancer un affront aux membres de la communauté de Sainte-Adeline. Ceux qui se tiennent devant elle dans la scène suivante, alors qu'elle accompagne sa mère Isabelle à une soirée soulignant le cinquième anniversaire d'une tragédie ayant coûté la vie à son père.

Le clan Jodoin, également composé de Samuel, le fils cadet de la famille, est pourtant bien entouré. Il y a M<sup>me</sup> Trem-

blay, omniprésente, mais aussi le maire Jean-Marc Ricard et sa femme Chantale, qui habitent tout près. Les deux ont accueilli sous leur toit deux enfants, dont Manuel qui partage une belle complicité avec Magalie. Puis, il y a le fameux Taz, copain de cette dernière, avec qui les communications se font par messagerie texte. Mais le subterfuge ne tient pas longtemps. Lorsque la jeune fille s'effondre durant un cours de danse, la vérité éclate : l'adolescente de 13 ans est enceinte. Malgré le réconfort et l'insistance de sa mère, elle s'obstine à ne pas divulguer l'identité du père et à garder l'enfant. Il n'en faut pas plus pour attiser la curiosité et les spéculations des proches de Magalie sur les tenants de cette révélation.

Délaissant la caméra intime et libre d'**Isla Blanca** (2018) pour un style plus posé et

rigoureux, Jeanne Leblanc explore, dans son second long métrage, le drame social. Épousant le point de vue de son héroïne pour mieux accuser l'hypocrisie et les limites d'une collectivité victime d'une véritable commotion, la réalisatrice emprunte la voie du suspense pour instaurer le mystère sur la grossesse de Magalie. Toutefois, lorsque le voile est levé sur ce scandale et que les masques tombent, la cinéaste maintient une subtile tension dans ce récit où l'apparente quiétude de Sainte-Adeline est constamment sur le point d'imploser.

C'est d'ailleurs ce qu'elle examine à travers le parcours de l'adolescente : une microsociété réticente à se laisser abattre par des bouleversements, préférant s'abandonner au jeu des apparences. Il faut voir la rapidité avec laquelle toutes et tous sont prêts à ostraciser le jeune

Manuel lorsque Magalie prend la parole pour une première fois. Ici, c'est l'étranger qui est exclu et la peur de l'autre qui s'affirme, signe d'un repli déchiffré par une jeune fille ayant observé ses aînés des années durant, ce que la caméra de Jeanne Leblanc rend avec finesse. Au final, ce qui importe, c'est que l'ordre soit maintenu et les malheurs, évités. Car pour cette petite ville qui se remet à peine d'une catastrophe, le spectre d'une nouvelle crise est simplement intolérable.

Derrière ce mutisme latent se cache aussi la quête plus personnelle du personnage principal. Comme dans **Isla Blanca**, les dynamiques familiales sont au cœur du récit. Qu'il s'agisse de la relation tendue entre Magalie et Isabelle, déchirée entre la colère et le dévouement envers sa fille ou de celle avec Chantale, mère adoptive, déterminée à préserver les derniers morceaux de son mariage, ces liens fondamentaux trament le filet relationnel de cette petite communauté tissée serrée. Le film met en scène le lien douloureux de l'adolescente vis-à-vis de son enfant à naître, lequel est magnifié dans une séquence où les mots et la musique de Pierre Lapointe offrent à l'héroïne et à son futur bébé un moment de grâce avant la tempête. Car malgré les humiliations et les accusations de ses pairs ainsi que les récriminations de sa mère, Magalie persiste et signe. « C'est mon corps. C'est mon bébé », rugit-elle dans un légitime cri pour son indépendance. À l'image de l'étouffement collectif qui sévit autour d'elle, l'adolescente affirme peu à peu son désir de s'affranchir de l'autorité parentale — et de sa communauté — à travers une colère vrombissante. Et cette grossesse impromptue de symboliser le changement par lequel tout s'opère: le devenir femme.

Une évidence qu'Isabelle, figure maternelle protectrice et bienveillante, refuse de s'avouer. Et que Magalie, elle, rencontre prématurément. Il s'agit d'ailleurs de l'enjeu principal autour duquel s'articule **Les Nôtres** et qui risque de soulever bien des passions: l'amour interdit que



partage l'adolescente avec le mystérieux Taz. Contrairement à **Spotlight**, qui dénonçait les actes pédophiles d'une institution jusqu'alors intouchable, ou de **Mysterious Skin**, qui retraçait les effets irréversibles d'une enfance bafouée, le long métrage de Jeanne Leblanc fait preuve de nuance sur ce délicat sujet qu'elle aborde avec courage. En effet, le choix de privilégier les zones grises de cette histoire dans le contexte actuel, celui de l'après #MoiAussi, relève de l'audace, voire de la provocation. Or, les images que la cinéaste filme sont tout sauf sensationnalistes et témoignent d'une grande pudeur tant dans la façon dont est évoquée la relation entre Magalie et son énigmatique copain — quelques scènes seulement permettent d'établir les mécanismes de pouvoir entre les deux — que dans la manière dont est filmé le regard tantôt amoureux et passionné, tantôt désemparé et impuissant,

d'Émilie Bierre. Après **Catimini** et **Une colonie**, la jeune actrice communique avec justesse le sous-texte et les non-dits du film. L'homme, bien que manipulateur, n'est pas qu'un simple monstre. Et la jeune fille, amoureuse, est loin de se libérer des griffes de son assaillant aussi facilement qu'elle le pourrait.

Ainsi, chez Leblanc, il n'y a ni catharsis ni libération. Comme ce fut le cas lors de la catastrophe qui coûta la vie à quelques-uns de ses concitoyens, Sainte-Adeline se redressera de ces événements grâce à une solidarité aveugle où le seul moyen de survivre est de, peut-être, quitter cet oppressant groupe malgré l'emprise qu'il peut toujours exercer. Du moins, c'est ce que suggère cet épilogue dans lequel l'adolescente s'éloigne des siens, apportant avec elle un secret déjà bien enterré. Voilà pourquoi ce film risque de déranger, voire de choquer. Non par son absence de résolution salvatrice, mais bien pour le miroir qu'elle braque devant le spectateur, trop longtemps complice de semblables événements. Comme semble le laisser entendre la furtive adresse à la caméra de Magalie à la toute fin du film, c'est toute une société qui a failli à protéger ses enfants. **Les Nôtres**, par sa lucidité et l'inconfort qu'il provoque, agit comme un puissant et terrifiant examen de conscience collectif. (Sortie prévue: 13 mars 2020) **EB**



Québec / 2020 / 107 min

**RÉAL.** Jeanne Leblanc **SCÉN.** Jeanne Leblanc et Judith Baribeau **IMAGE** Tobie Marier-Robitaille **MUS.** Marie-Hélène L. Delorme **MONT.** Aube Foglia **PROD.** Marianne Farley et Benoît Beaulieu **INT.** Émilie Bierre, Marianne Farley, Judith Baribeau, Paul Doucet **DIST.** Maison 4:3



## L'artiste errant

ZOÉ PROTAT

Elia Suleiman est rare, mais persistant. Depuis plus de 25 ans, il trace patiemment son chemin d'observateur, révélant toute l'absurdité du monde par l'acuité de son regard. Quatre titres seulement ont permis au cinéaste palestinien de bâtir un œuvre autobiographique célébré et assez unique en son genre, dont l'identité nationale et culturelle est le fondement inébranlable. **C'est ça le paradis?** ne dépare pas du lot. Suleiman est reparti du dernier Festival de Cannes avec une mention spéciale du jury ainsi que le prix FIPRESCI. Fidèle à son habitude, il endosse une fois de plus son propre rôle à l'écran.

Le tout débute à Nazareth, ville natale de Suleiman. Le réalisateur, qui mène une existence paisible entre son citronnier et ses voisins spirituels, quitte bientôt la Palestine pour l'Occident. À Paris, il

flâne et tente d'intéresser des producteurs désabusés à ses prochains projets. À New York, il donne des conférences dans des universités. Dans tous les cas, il observe. Les incongruités du quotidien, les peurs, les contradictions et les obsessions... Il observe d'autant plus que, si l'on parle tout autour, lui ne dit pas un mot! Et partout où il va, son pays le suit comme une ombre, faisant irruption aux moments les plus inattendus. « Citoyen du monde », « étranger parfait », « trop » ou « pas assez » Palestinien, l'artiste parcourt le globe. Sa création serait-elle sa véritable patrie?

La séquence d'introduction, où la mise en scène codifiée d'une cérémonie religieuse est interrompue par des servants de messe rebelles, donne immédiatement le ton : ce sera drôle et irrévérencieux. Suivant les voyages et les rencontres

de Suleiman, le film aligne une série de saynètes en plans fixes, quasi indépendantes les unes des autres, qui peuvent être farfelues, lyriques, tendres ou cruelles. Une récurrence cependant : l'insignifiance des forces de l'ordre, omniprésentes partout dans le monde et toujours parfaitement ridicules. Les images sont pétries de symboles, distillent le malaise ou la surprise, jouent sur la durée. Le comique de situation inspiré du *slapstick* est simple et minuté au cordeau, fondé sur la répétition et des compositions visuelles inventives. Comédie existentielle, **C'est ça le paradis?** est également quasi muet. Les significations demeurent ouvertes et les voies d'interprétation multiples. Fatalement, on touche ici à l'universel.

Les fantômes de Jacques Tati et de Buster Keaton sont inévitablement évoqués




lorsqu'il est question d'Elia Suleiman. Ces poncifs permettront toutefois de situer le ton pour le spectateur néophyte. Le théâtre de l'absurde serait aussi une belle référence: comme chez Beckett ou Ionesco, une matière épurée à l'extrême et la présence lunaire de personnages en apparence passifs ou naïfs font naître toute une dimension philosophique. Militant minimaliste, voyageur sans pays, le réalisateur palestinien a imposé au cinéma sa silhouette, son chapeau, son foulard et ses lunettes, et surtout son stoïcisme aussi comique que sage. Il s'incarne au grand écran sous la forme d'un clown placide dont le regard hésite entre amusement et effarement, introduisant un poignant sentiment d'«insoutenable légèreté».

Chez Suleiman, les dehors potaches n'excluent aucunement le politique. Dans **Chronique d'une disparition** (1996), il se filmait de retour au bercail après 10 ans d'absence. Dans **Intervention divine** (2002), il imaginait une histoire d'amour à l'ombre d'un point de contrôle entre Jérusalem et Ramallah. Dans **Le Temps qu'il reste** (2009), il déroulait le récit à la fois intime et collectif de sa famille depuis 1948. Dans **C'est ça le paradis?**, son unique ligne de dialogue sera pour revendiquer son appartenance à une nationalité qui, officiellement, n'existe pas. Mais la Palestine est toujours là: elle s'incarne dans la musique, les paysages et l'épisode énigmatique de la

porteuse d'eau. «Voici mon ami cinéaste, il est Palestinien, mais ses films sont drôles»: l'avertissement fait sourire, évidemment. Elia Suleiman correspond-il à la vision exotique, pétrie de souffrance, que l'Occident attend de lui? Et la création peut-elle remplacer une patrie? Elia Suleiman, cinéaste palestinien voyageant à l'étranger avec un passeport israélien, réalise des coproductions internationales. Quelle est l'identité de l'artiste et comment s'articule-t-elle? Autant de questions qui pointent insolemment sous les dehors burlesques.

Évoluant sur un rythme hors du temps, **C'est ça le paradis?** est généralement divertissant, bien que la forme du film à sketches entraîne inévitablement quelques longueurs et inégalités. Le film propose son lot de scènes mémorables: un grandiose déploiement militaire dans un Paris déserté, un supermarché américain où chaque client porte tout naturellement une arme, un repas gastronomique offert à un clochard gourmet, un ange de Palestine pourchassé par le NYPD... autant d'instantanés complètement excentriques amenés avec tant d'esprit qu'ils redonnent ses lettres de noblesse au réalisme magique.

Nombreux seront ceux qui loueront la finesse pince-sans-rire de Suleiman. D'autres, paradoxalement, lui reprocheront ses gros sabots, surtout lorsqu'il dépeint une industrie cinématographique

peuplée de prétentieux et d'incompétents. Mais une apparition éclair aussi savoureuse que celle de Gael García Bernal, embourbé dans un projet de film commémorant la conquête mexicaine tourné en anglais («My name is Hernán Cortés, I am here to conquer you»), ça ne se refuse pas! Formellement, les plans extrêmement travaillés et picturaux fourmillent de détails et les gags, propulsés par une panoplie d'engins motorisés, ont la grâce suspendue d'un ballet. Elia Suleiman demeure sans contredit un créateur à part, une sorte d'OVNI qui poursuit sa manière et évolue tout doucement. La quête du paradis ou du pays rêvé, ailleurs ou chez soi, propose de bien beaux moments... (Sortie prévue: 27 mars 2020) 



France-Canada / 2019 / 97 min

**RÉAL. ET SCÉN.** Elia Suleiman **IMAGE** Sofian El Fani **SON** Johannes Doberenz et Olivier Touche **MONT.** Véronique Lange **PROD.** Michel Merkt, Serge Noël, Laurine Pelassy, Elia Suleiman et Edouard Weil **INT.** Elia Suleiman, Tarik Kopty, Grégoire Colin, Gael García Bernal **DIST.** Maison 4:3



Photo : Bertrand Calmeau

Entretien Podz, réalisateur de **Mafia Inc.**

## « Je voulais faire un film de mafia un peu plus sensible que ce que j'avais vu auparavant. »

CHARLES-HENRI RAMOND

En 2009, avec **Les Sept Jours du talion**, Podz (Daniel Grou) fait une entrée fracassante dans le milieu du cinéma en mettant en scène la cruauté d'un père résolu à faire payer le prix fort à l'assassin de sa fille. L'année suivante, il marque à nouveau les esprits avec le drame d'un gamin de 10 ans et demi enfermé dans une institution pour enfants à problèmes. Dans **L'Affaire Dumont**, il trouve en Marc-André Grondin le héros ordinaire parfait, en lutte contre un système judiciaire écrasant. Puis, viennent l'ambitieux **Miraculum** et le plan-séquence de 90 minutes de **King Dave**. Cinéaste éclectique s'il en est, Podz a démontré qu'il ne redoutait pas les projets difficiles. Avec **Mafia Inc.**, son sixième long métrage, il le prouve plus que jamais. Aussi ambitieuse dans ses thèmes que dans son esthétique, cette histoire de cohabitation, puis de déchirement, de deux familles mafieuses dans le Montréal des années 1990, résonne et marque peut-être un tournant dans la carrière de Podz. Entretien avec un cinéaste visiblement très soulagé, après huit ans d'efforts, de remises en question... et de nuits blanches.

*Ciné-Bulles: À la mi-décembre 2011, on apprenait que l'essai journalistique d'André Cédilot et André Noël, Mafia Inc. – Grandeur et misère du clan sicilien au Québec, serait adapté au cinéma. Étiez-vous présent dans le projet au départ?*

Podz: Oui. Au début, le projet était piloté par Attraction Images et devait être distribué par TVA Films. Deux versions d'un premier scénario avaient été écrites par un autre scénariste. Mais, pour diverses raisons, cela n'a pas plu. Par la suite, Les Films Séville ont pris le relais de TVA. À ce moment, c'est moi qui n'étais plus disponible en raison de ma charge de travail. Le projet a donc été mis en dormance et n'a réellement redémarré qu'en 2016. Sylvain [Guy] et moi, nous aimions beaucoup le matériel de base. Je ne savais pas trop quelle forme cela pourrait prendre, mais Sylvain s'en faisait une idée assez précise. Il voyait très bien l'interaction entre les deux familles, la québécoise et la sicilienne. Au total, cela a demandé presque trois ans d'écriture. Nous avons travaillé très étroitement. On a fait plusieurs allers et retours, on a parlé des scènes, du casting, des lieux de tournage. Parfois, je lui suggérais des changements, surtout à l'étape de la production, où l'on doit forcément couper certaines choses ou faire des amalgames.

*Qu'est-ce qui vous attirait dans le matériel original?*

C'est un film sur la mafia, donc c'est un genre mythique... quoique **The Irishman** de Scorsese est en train de raconter la fin de ce genre. Et mon film aussi en quelque sorte. En tant que cinéaste, je me rends compte, comme tout un chacun, que l'on ne peut plus faire ce genre de films comme on

le faisait auparavant. On ne peut plus *glamouriser* les personnages sans impunité. La réalité, les modes, tout a changé. Le mythe a fait son temps, il faut lui rentrer dedans. Et c'est ce que j'ai essayé de faire. Ce qui m'attirait aussi, c'était de montrer à quel point la mafia était importante à Montréal. On commence à en savoir un peu plus à ce sujet, mais, que ce soit dans les films ou dans les séries, on a rarement abordé son ancrage dans la culture québécoise.

*Est-ce que faire un film de mafia, c'est un rêve auquel vous teniez depuis longtemps?*

C'est sûr! Depuis que j'ai vu **Le Parrain**. Je les ai tous vus ces films-là! Ils ont tous une histoire très riche. Mettre la main là-dedans, c'est intimidant parce qu'on est comparé à de grands noms, mais c'est aussi un défi stimulant... et comme je n'ai jamais eu peur des défis...

*En effet, après le plan-séquence de King Dave, on sent ici la volonté de s'attaquer de front à un mythe emblématique du cinéma. Est-ce que vous avez eu à un moment donné le sentiment d'avoir un projet « casse-gueule » entre les mains?*

Oui, souvent. Il y a assurément des scènes qui ressemblent à celles des films du passé. Je dépeins le même monde. Et ces films, très réalistes, ont tous été très bien faits. J'ai donc tenté de trouver un autre angle, un autre point de vue. Sylvain aussi était un peu inquiet. Mais à un moment donné, je lui ai dit « on va le faire avec notre tête, donc ce sera au moins différent de ce qui a déjà été fait ». Je ne dis pas que c'est mieux. Mais il faut arrêter de stresser et se lancer. Alors oui, c'est très intimidant, mais il faut avancer. Au fil du temps, il



Le clan sicilien : le patriarche Frank Paternò (Sergio Castellitto) avec ses deux garçons Patricio (Michael Ricci) et Giaco (Donny Falsetti)

Il y a eu beaucoup de réécriture, de reconsidérations, de changements, que ce soit dans des détails ou dans la façon de les amener à l'écran. Et, bien que la base, la structure du récit soit demeurée la même, le scénario a connu plusieurs versions. D'abord tout naturellement, avec le travail de Sylvain, puis par des ajustements effectués durant le tournage et même jusque dans le processus de montage.



Une scène de **Mafia Inc.** — Photo: Bertrand Calmeau

*Par rapport au livre, quels sont les éléments qui ont été inventés?*

La famille québécoise est complètement fictive, tandis que la famille sicilienne est une adaptation de celles qui ont vécu à Montréal, notamment les Rizzuto. Je dis adaptation, mais en fait, notre portrait est quand même très différent. Par exemple, notre parrain n'est pas une représentation fidèle de Vito Rizzuto. On a fait notre fiction à partir de la réalité. Quelques faits concrets, comme les descentes policières, le rapt, ou une scène qui se passe dans un lave-auto, sont des clin d'œil à ce qui s'est réellement passé, mais on a joué avec l'ordre chronologique des événements. En tout cas, ce n'est pas un biopic, un peu comme **Le Parrain**... Je voulais faire un film de mafia un peu plus sensible que ce que j'avais vu auparavant. Moins dans le *clash*. Oui, c'est une saga épique, mais je tenais à rester connecté aux personnages et à leur humanité. Il y a des scènes d'actions, mais il y a aussi une bonne part d'introspection dans **Mafia Inc.**

*Justement, au sujet de l'introspection, il y a au milieu du film un flashback qui agit comme une charnière et apporte une autre dimension au film, plus intime, en le faisant basculer de l'univers des Paternò vers celui des Gamache. Parlez-nous un peu de cette scène.*

C'est un court métrage au milieu du film. Au départ du projet, cette scène était répartie tout au long du récit. Dans un premier temps, on l'a montée comme ça. Mais très vite, nous nous sommes rendu compte que cela ne fonctionnait pas vraiment parce que cela hachait le récit. Donc, je me suis dit que, quitte à arrêter le fil du récit, arrêtons-le vraiment et donnons-lui une véritable résonance émotive, sinon le public n'embarquera pas. En regroupant ce retour en arrière en un seul bloc, en le positionnant de la sorte au cœur de l'histoire, cela apporte un autre point de vue qui crée une vraie charnière destinée à changer le ton du film. De plus, cela permet de justifier certaines choses vues auparavant et d'introduire des moments à venir. C'est une structure très utilisée dans le roman. De nombreux auteurs prennent le parti de casser le récit de la sorte.

*Dans votre filmographie, il est souvent question d'un être seul, perdu dans un système qui le dépasse. On retrouve un peu de ça dans le personnage incarné par Marc-André Grondin...*

Oui, c'est un loup solitaire qui décide d'aller contre le système. Contre ses parents adoptifs italiens, mais aussi contre sa propre famille. À l'image de ce que j'ai déjà fait à la télévision, mon personnage choisit sa voie un peu malgré lui. Le système l'a englouti et, à un moment donné dans le film, une cassure s'opère. Je crois qu'au début de son parcours, elle était déjà en lui. Il veut faire bien, mais il ira éventuellement trop loin. Et quand il s'en rend compte, il s'en fiche! Jusqu'à la toute fin! Ce qui fait que c'est un personnage problématique, plutôt difficile à traiter au cinéma. Normalement, et même dans les films de Scorsese, il doit y avoir une étape de doute, un processus de rédemption. Or, ici, le fils Gamache ne présente aucune volonté de se repentir. C'est complexe! Sans compter que le film contient de nombreux personnages, et pas un, mais deux rôles principaux, et même un troisième qui s'affirme vers la fin. Jongler avec toutes ces contraintes, donner leur dû à chaque personnage, rester cohérent, empathique, sans jamais perdre

de vue que l'on est dans une histoire criminelle... j'avoue que ça a été très laborieux. Ce n'est pas pour rien si **Mafia Inc.** a été mon plus long montage.

*Le fils Gamache a un rapport très compliqué à son père. Cette dimension intime ancre profondément votre film dans la culture québécoise.*

Le rapport au père est très différent dans la famille italienne que dans la famille québécoise. Il y a un contraste. D'un côté, on est dans une famille qui doute un peu, une famille tournée sur elle-même, les petits contre les puissants... et du côté italien, on est plus dans une grosse machine, très vivante, très festive, mais qui est incapable de s'occuper de ses enfants. C'est un *clash* de culture au sein d'une même société. C'était fascinant pour moi de montrer ça. À un moment clé du film, il y a une conversation entre les deux pères, qui est très révélatrice de leur personnalité et de leurs façons opposées de gérer les liens familiaux... Alors, oui, c'est vraiment un film sur la famille, sur les rapports père-fils... et sur les femmes aussi, dont les rôles restent toujours importants même s'ils sont sous-jacents.

*Justement, pourriez-vous nous raconter la façon dont vous avez construit le personnage de la sœur de Vincent Gamache, jouée par Mylène MacKay? Est-ce un personnage totalement fictionnel?*

Il a quelques analogies avec plusieurs personnages réels, mais c'est avant tout de la fiction. C'est un personnage auquel je tenais absolument. C'est celui qui a été un peu... [il hésite]... qui a été peaufiné au montage. Nous voulions lui donner beaucoup d'importance, parce que je souhaitais aller vers cette fin-là. C'est dur d'en parler sans rien divulguer. (Rires) Je voulais construire un personnage de femme qui prend sa place dans un monde d'hommes. Et comme l'histoire se déroule dans les années 1990, cela coïncide avec le début de ce que l'on vit en ce moment. Comme la prise de pouvoir d'un personnage féminin. On est en plein dans la nuance, même si le chemin que ce personnage va prendre est assez clair. C'est une autre chose qui nous a posé problème parce que c'est un personnage qui s'étoffe tardivement dans le récit, bien qu'il soit présent à différents moments, dès le début. Elle survole un peu l'histoire, mais elle est toujours là, puis, à un moment donné, elle a, elle aussi, une révélation. Une révélation qui est à la fois ancrée dans



Vince Gamache (Marc-André Grondin) « veut faire bien, mais il ira éventuellement trop loin. Et quand il s'en rend compte, il s'en fiche! »



Photo: Bertrand Calmeau

La famille québécoise : Henri Gamache (Gilbert Sicotte) et ses deux enfants, Vince (Marc-André Grondin) et Sofie (Mylène Mackay)

l'histoire, mais aussi dans sa trajectoire personnelle. Un peu comme dans *Breaking Bad*, elle aime ce qu'elle devient. Même s'il est évident qu'elle ne choisira pas la voie de son frère. C'était le *fun* de mettre en scène ce personnage. Mais ça n'a pas été facile de le construire avec Mylène. Je me rends compte que le film est un peu comme une course à relais. Au début de l'histoire, Paternò est seul, puis il transmet le relais au fils Gamache, qui, à son tour, le passe à sa sœur.

*On dit souvent qu'il y a un peu du cinéaste dans un film, alors dans **Mafia Inc.**, qu'y a-t-il de Podz?*

Ma relation à la violence, mon rapport au cinéma, mais surtout mon rapport à la famille. Comment je vois les *clashes*, comment on se maltraite, et comment ces relations nous écorchent. Je trouve le discours public de nos jours beaucoup plus violent que ce qu'il était il y a 10 ou 15 ans. Je ne comprends pas... Car pour moi, la violence, ce n'est pas sexy. La scène qui se passe à l'abattoir, je l'adore. C'est un « crowd pleaser », quelque chose comme ma version de la tête de cheval du **Parrain**... Elle représente bien la froideur et la banalité de la violence... la violence, c'est le *job* quotidien de la pègre. C'est un code accepté, qui est très clair dans ce monde-là.

*Votre film respecte à la lettre les codes du film de mafia et repose sur une crédibilité narrative et formelle omniprésente. Était-ce important pour vous?*


Je voulais que mon film s'inscrive bien dans l'histoire des films de ce genre-là, tout en demeurant très collé à la réalité. Cela aussi a été difficile, parce que les films de mafia sont en général très « larger than life ». Nous, nous y sommes allés un peu moins fort, tout en restant dans la saveur de ce courant cinématographique.

D'ailleurs, vous remarquerez qu'il y a plusieurs clins d'œil dans le film. Il y a même un plan, celui avec le maître de cérémonie, qui est carrément repris de **Raging Bull**. Avec ces références visuelles, je voulais me faire plaisir, bien sûr, mais je désirais surtout m'inscrire dans la continuité d'une cinématographie mondiale que je respecte beaucoup, tout en restant dans une histoire qui parle de nous. Si vous regardez le film **Gomorra**, c'est pareil. Donc, oui, je m'applique à respecter les codes, mais je les renverse un peu et je leur donne un autre point de vue, tout ça dans le même film!

*C'est sans aucun doute votre projet le plus coûteux, le plus long à mettre au monde et aussi le plus ambitieux. Comment avez-vous géré ce stress?*

C'était hyperstressant. C'est de loin la chose la plus difficile que j'ai faite. Les attentes sont très grandes, il y a une forte pression. J'étais un peu dans un état de choc post-traumatique après le tournage... Depuis mon dernier visionnement en tant que spectateur, je commence à me sentir en paix avec le film.

*Est-ce que le film a eu un impact sur l'orientation que vous souhaitez donner à votre carrière?*

J'ai toujours eu envie de faire de gros films et ce projet a confirmé ce désir. Mais paradoxalement, **Mafia Inc.** m'a aussi redonné le goût de faire quelque chose de plus petit, de plus intimiste, de personnel, d'exprimer davantage ce que je ressens. D'écrire mes scénarios, de me mettre plus de l'avant, plus à nu. **Mafia Inc.** m'a pris beaucoup d'énergie. Je l'ai peaufiné plus qu'aucun autre de mes films. Je ne dis pas que j'ai fait un grand film, mais il me semble que je suis allé le plus loin que je le pouvais avec ce matériel. 

Mafia Inc. de Podz

# Guerre des mondes

CHARLES-HENRI RAMOND


On imagine sans peine le casse-tête que le scénariste Sylvain Guy (**Louis Cyr – L'Homme le plus fort du monde**) et le réalisateur Podz (Daniel Grou) ont dû résoudre pour ancrer comme il se doit un film de mafia tout ce qu'il y a de plus conventionnel dans un imaginaire collectif québécois qui, par tradition, a toujours évité d'aborder de front le monde interlope, le crime organisé ou la corruption politique. Rendons-leur grâce d'avoir su mener à bien ce projet de longue haleine et d'être parvenus à livrer un produit commercial audacieux, de belle facture et dont le suspense s'avère somme toute assez efficace.

Outre ses indéniables qualités esthétiques, ce qui fait que **Mafia Inc.** fonctionne, c'est parce qu'il réussit à intégrer une saveur locale distinctive—qui manquait cruellement à **Omertà** de Luc Dionne—, à un genre cinématographique mythique, nourri depuis les tout débuts du cinéma et peuplé d'illustres prédécesseurs. Le premier fait d'armes du film est donc celui d'exploiter un sujet de cette envergure et de ce style dans un contexte de production majoritairement centré sur le drame intimiste, la chronique d'adolescence ou la comédie contemporaine.

Bien que reprenant à son compte toutes les icônes reconnues, l'intrigue repose sur l'imbrication d'éléments dramatiques récurrents dans notre fiction, tels les relations familiales ou l'incontournable abandon du père. Au cœur du récit, la fusion presque charnelle entre les Paternò, un clan italo-canadien opulent désireux de mettre la main sur une part du gâteau dans le contrat de construction d'un mégapont en Sicile, et les Gamache, une modeste famille québécoise dont le patriarche, incarné par Gilbert Sicotte, est le tailleur du chef Paternò. Le rapprochement des deux cultures s'opère par le biais d'une subordination, mais aussi grâce à l'histoire d'amour unissant la fille Gamache et l'un des fils Paternò.

En dessinant indirectement le portrait d'une société québécoise qui souhaiterait prendre sa place dans le concert international, les auteurs font du rêve d'appartenance le moteur de leur action. À preuve, le comportement du fils Gamache, truand rejeté aux grandes aspirations, qui, tel un l'icône du crime, a tout le loisir de montrer sa détermination et son sang-froid, mais dont la témérité

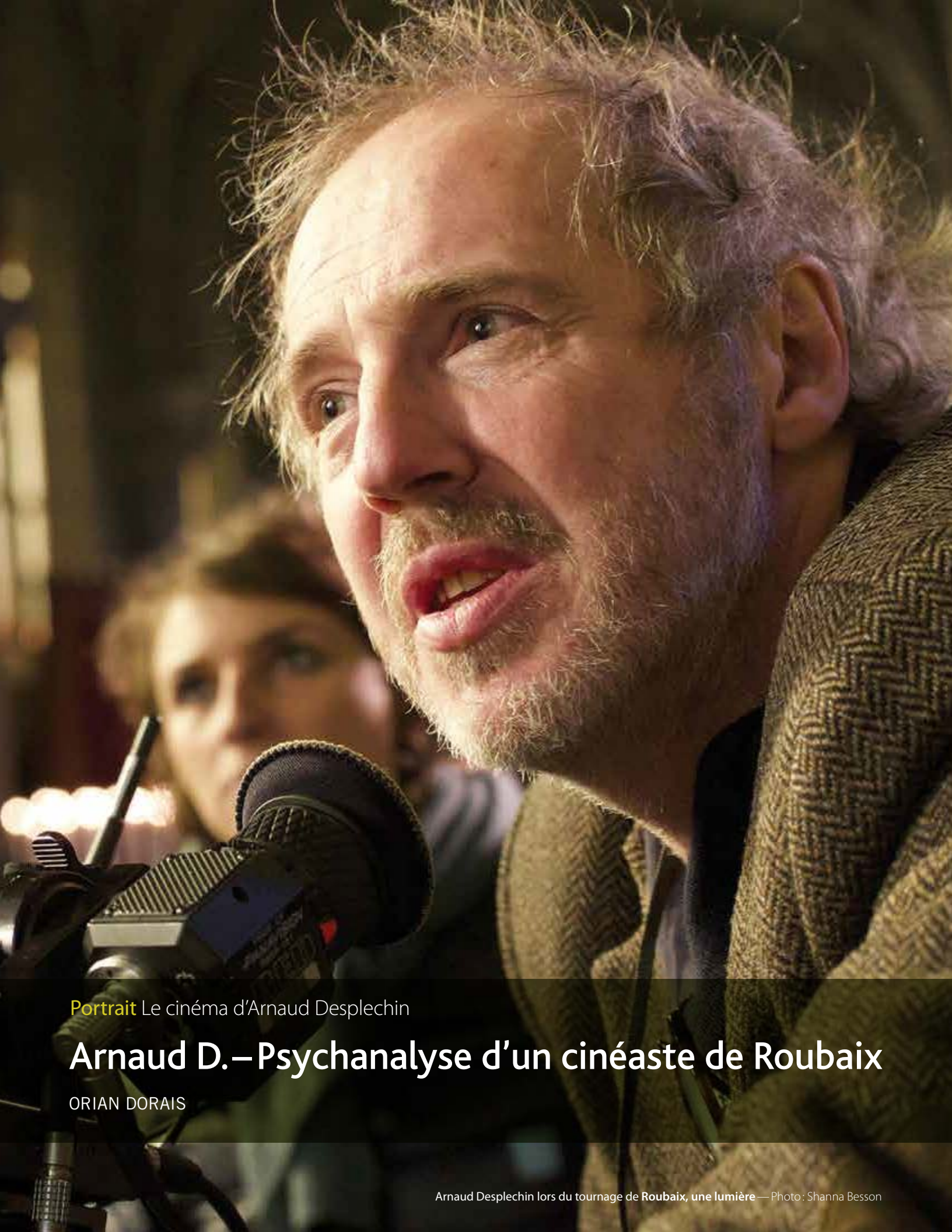
rudoie le code moral établi. À Montréal, comme à New York ou à Palerme, la confiance, la servilité et le respect de règles non écrites façonnent les apparences et régissent la communauté. Les politiciens corrompus, les gros bras sans vergogne ou les acolytes besogneux gravitent dans ce monde bien particulier, illustré avec la force graphique attendue, les archétypes de rigueur et les scènes sanglantes nécessaires. Le lave-auto décrépi, les bars louches, l'abattoir glauque ou les ruelles sombres sont la réalité des hommes de main. Le réalisateur des **Sept Jours du talion** les oppose aux bureaux capitonnés et aux réunions familiales festives du clan Paternò, avec doigté et quelques temps forts, visuellement marquants.

Au mitan, un long retour en arrière placé en guise de pivot rappelle l'enfance du jeune Gamache et apporte au film une tournure plus intimiste en le faisant basculer au creux de la psyché de l'antihéros local et, ultimement, de sa sœur. Un changement de ton qui, après une première moitié plutôt bavarde, redonne quelque vigueur au récit. Au chapitre de la direction d'acteurs, Podz s'en sort sans encombre. Sergio Castellitto mêle adroitement humour, froideur et crédibilité dans son personnage de paternel italien, tandis que Marc-André Grondin est solide dans le rôle du fils qui finira par mal tourner, sans jamais réellement comprendre le sens ni la portée de ses actes. Pour sa part, Mylène Mackay incarne une sœur aimante, effacée, mais dont la soudaine transformation en fin de parcours s'avère trop sommairement dessinée, brusque et presque plaquée. Une ou deux scènes permettant d'ancrer cette transition auraient été les bienvenues. 



Québec / 2019 / 145 min

**RÉAL.** Podz (Daniel Grou) **SCÉN.** Sylvain Guy, d'après le livre *Mafia Inc. – Grandeur et misère du clan sicilien au Québec* d'André Cédilot et André Noël **IMAGE** Steve Cosens **MUS.** Milk & Bone **MONT.** Valérie Héroux **PROD.** Antonello Cozzolino, André Rouleau et Valérie d'Auteuil **INT.** Sergio Castellitto, Marc-André Grondin, Gilbert Sicotte, Mylène Mackay, Donny Falsetti, Cristina Rosato, Michael Ricci, Roman Pagliaro **DIST.** Les Films Séville



Portrait Le cinéma d'Arnaud Desplechin

## Arnaud D.—Psychanalyse d'un cinéaste de Roubaix

ORIAN DORAIS

Cela fait plus de 30 ans qu'Arnaud Desplechin propose un cinéma novateur, raffiné et érudit. Cinéaste du postmodernisme français, cet habitué du Festival de Cannes a des qualités en commun avec d'autres réalisateurs de ce mouvement. Ainsi partage-t-il la cinéphilie de Leos Carax et de Michel Hazanavicius, l'urgence du récit de Quentin Dupieux, l'humour spirituel de Jean-Pierre Jeunet, le sens du visuel de Gaspard Noé et la curiosité de François Ozon pour les différents genres et types de cinéma. Par ses thématiques récurrentes, il est peut-être même le plus post-moderne de sa génération. Pensons à l'individualisme, à la crise des valeurs modernes, à l'angoisse ou à la difficulté de différencier réel et récit. La sortie de son plus récent film, **Roubaix, une lumière**, est un merveilleux prétexte pour replonger dans l'œuvre de cet intellectuel singulier.

Il peut sembler ardu de dégager des thématiques communes de la filmographie en apparence éclectique du cinéaste. On mentionnera d'abord l'aspect autobiographique de son œuvre, Desplechin ayant pris l'habitude, au fil des ans, de se raconter à travers son cinéma. Bien souvent, il narre des épisodes de sa vie, partage ses observations et y fait apparaître sa ville natale : Roubaix. À ce propos, son plus récent film lui permet de faire le constat désolant de l'état de la cité, rongée par le crime et la misère. Il l'exprime par la bouche d'un commerçant africain qui, des sanglots dans la voix, déclare : « Seulement huit mois... trois braquages! Qu'est-ce qu'on doit faire, maintenant? » Cette scène donne l'occasion au réalisateur de partager ses préoccupations pour son coin de pays.

Desplechin a l'habitude de s'inspirer de lui-même et de sa famille, qu'il représente par les familles fictives Dédalus et Vuillard, dans un cycle d'auto-fictions qui constitue près de la moitié de sa filmographie. Du moyen métrage qui l'a fait découvrir, **La Vie des morts** (1991), jusqu'aux **Fantômes d'Ismaël** (2017), le cinéaste aborde sa vie familiale et amoureuse, se mettant lui-même en scène sous les traits de son acteur fétiche, Mathieu Amalric. Ce dernier interprète les *alter ego* de Desplechin : le philosophe Paul Dédalus et, surtout, l'artiste Ismaël Vuillard. Cette démarche rappelle évidemment celle de François Truffaut et de son Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), dont Desplechin est un admirateur de longue date. L'autre moitié des films de Desplechin — **Esther Kahn** (2000), **Jimmy P. – Psychothérapie d'un**

**Indien des plaines** (2013) — est composée pour l'essentiel d'adaptations de romans ou de pièces de théâtre. Quant à **Roubaix, une lumière**, il est inspiré de faits réels ayant fait l'objet d'un documentaire de Mosco Boucault intitulé **Roubaix, commissariat central, affaires courantes** (2007).

Desplechin ne brosse pas un portrait très tendre de sa famille. Dans la plupart de ses films, le carcan familial est montré comme étouffant. Ses protagonistes s'accomplissent mieux lorsqu'ils fuient leur milieu, comme Esther Kahn qui perce en tant qu'actrice lorsqu'elle quitte le foyer familial où elle est sans arrêt rabaissée. Le paroxysme de la « famille toxique » est atteint dans **Un conte de Noël** où la famille Vuillard, désunie par des conflits larvés depuis des années, est rassemblée autour de la matriarche qui a besoin d'une greffe de moelle épinière qui doit venir d'un membre de la famille. Le tout est compliqué par le benjamin du clan, Henri, qui hait sa mère et a l'intention de la faire chanter.

Desplechin explore les mécanismes mesquins de jalousie, de rivalité et de rancœur qui gangrènent la cellule familiale, n'hésitant pas à révéler les non-dits et faisant même allusion à l'inceste. L'élément le plus choquant du **Conte de Noël** est peut-être le fait que l'intrigue se présente sous les traits d'une comédie, alors que sa prémisse est foncièrement malsaine. Les protagonistes se balancent ainsi les insultes les plus cruelles sur un ton badin, du genre : « Oh, ma mère, mais je ne t'ai jamais aimé, voyons. » Le tragicomique est récurrent chez Desplechin et bien souvent, l'air de rien, ses personnages se montrent d'une grande méchanceté. Pensons à la scène des **Fantômes d'Ismaël** où le beau-père de ce dernier, un cinéaste vieillissant inspiré de Claude Lanzmann, ami de Desplechin, affirme que la femme du protagoniste est partie parce qu'il ne savait pas être à la hauteur. Et Ismaël d'approuver. Cette scène, en apparence légère, est ainsi empreinte d'une grande violence psychologique.

Le cinéaste ne porte pas la religion dans son cœur. Ses films ont tendance à ridiculiser la foi et sont résolument athées. Dès **La Vie des morts**, les dogmes font l'objet de railleries lorsqu'un membre de la famille se déguise en religieuse et demande à sa mère si Dieu va ressusciter un proche qui s'est suicidé. Desplechin garde toutefois une affection

pour la culture juive qu'il a côtoyée durant sa jeunesse. Ses films comportent presque tous des protagonistes juifs. Il pratique également un certain humour juif, ses blagues très sombres étant destinées à révéler l'amertume de la vie réelle.

L'amour est également un pilier narratif important des films du réalisateur. En éternel pessimiste, il n'entretient pas une vision positive de l'amour. Les personnages de Desplechin vivent des amours



Chiara Mastroianni et Melvil Poupaud dans *Un conte de Noël*

compliquées, façonnées d'occasions ratées, de trahisons et de regrets. Aucune romance n'est vouée à durer. La plupart du temps, les relations de couples chez Desplechin sont portées par l'intérêt plutôt que l'affection, et maintenues par l'habitude ou la lâcheté des personnages, qui n'osent dire ce qu'ils ressentent; ces relations sont le théâtre de mesquins jeux de pouvoir entre les deux sexes. Toute la trame de **Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)** (1996), premier long métrage du cinéaste, repose sur ce postulat. Dans plusieurs films subséquents, il développera ces tristes thèses.

Les relations internationales sont aussi au cœur des intérêts de Desplechin. Peut-être est-ce lié au métier de son frère, Fabrice, haut fonctionnaire au Quai d'Orsay? Quoi qu'il en soit, le réalisateur se montre bien cynique à propos de la diplomatie. Son œuvre aborde la question du secret d'État et présente des décisions internationales de premières importances prises à huis clos par des acteurs cupides au sein de structures opaques.

Il suffit de regarder **Léo en jouant « Dans la compagnie des hommes »** (2004), son adaptation expérimentale d'une pièce du Britannique Edward Bond qui traite des conflits de succession à la tête d'une manufacture d'armes, pour s'en convaincre. Le long métrage présente des personnages uniquement motivés par l'appât du gain, qui se plaisent à entretenir les conflits internationaux dans l'unique but de prospérer. Le seul moment où Léonard, le personnage principal, prétend s'inquiéter du sort des civils est lorsqu'il feint la folie pour endormir la méfiance d'un compétiteur, en une claire allusion à Hamlet. De la même manière, Jonas — ami et victime de Léonard —, interprété par Bakary Sangaré, révèle comment il est devenu fou en travaillant dans un sous-marin nucléaire capable d'anéantir à lui seul tout un continent. Si fou qu'il en est venu à manger les bouts de pain avec lesquels il a essuyé le sang d'un marin qui s'était blessé dans une scène poétique reflétant l'aspect répugnant et déshumanisant de la guerre.

Le cinéma de Desplechin en est aussi un qui remet en question l'idée d'une Europe unie et d'une mondialisation heureuse, notamment dans **La Sentinelle** (1992). Il s'agit d'un *thriller* minimaliste qui met en scène un étudiant légiste faisant l'autopsie d'une tête momifiée, placée dans un sac après une altercation brutale avec un faux agent des douanes. Le film révèle progressivement un vaste scandale impliquant les Affaires étrangères françaises en ex-URSS. L'intrigue tournant autour de cadavres symbolise les traumatismes de cette nouvelle Europe — les « squelettes dans le placard » hérités d'un siècle de conflits — et son climat général de méfiance reflète un continent encore paranoïaque de la Guerre froide, nullement disposé à chanter à l'unisson. **Trois Souvenirs de ma jeunesse** (2015) aborde également les fantômes de la Guerre froide, alors qu'une bonne partie du film traite de l'extradition d'un dissident soviétique aidé par Paul Dédalus. Un événement réel tiré de la vie du cinéaste.

Avec **La Sentinelle**, sorti peu après de la fin de la Guerre froide, **Léo...**, paru quelques semaines après l'invasion de l'Irak et **Trois Souvenirs de ma jeunesse**, qui a pris l'affiche un an après l'invasion de la Crimée par la Russie, Desplechin est à n'en pas douter un cinéaste profondément intéressé par l'actualité. Ses films, pessimistes et anxiogènes en ce qui a trait aux questions de politique intérieure, sont parfaitement cohérents avec notre époque



Jeanne Balibar et Mathieu Amalric dans *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*

tendue et marquée par les divisions. Tout comme sa vision des relations familiales et amoureuses sied bien à un XXI<sup>e</sup> siècle dominé par l'individualisme.

Par ses réflexions ontologiques et existentielles, l'œuvre de Desplechin est indéniablement philosophique. Le cinéaste se questionne sur la nature du réel et de l'identité. Ses personnages sont souvent en crise identitaire. Un enjeu principal de ses films est assurément l'influence du récit sur la réalité. Comment les mensonges d'État influencent-ils l'histoire officielle (**La Sentinelle**)? Comment le jeu fait-il de l'actrice une humaine plus convaincante (**Esther Kahn**)? Que disent les rêves sur la vie (**Jimmy...**)? À quel point les suggestions de la police peuvent-elles structurer les confessions d'un crime (**Roubaix, une lumière**)? Voilà autant d'exemples témoignant de la porosité entre la réalité et la fiction, laquelle est particulièrement prononcée dans le cycle Dédalus-Vuillard. Si le spectateur comprend qu'il est question de la vie et de la famille de Desplechin, le cinéaste s'amuse à brouiller les pistes en réinterprétant diverses situations et en multipliant les contradictions biographiques et chronologiques. Paul Dédalus est ainsi trentenaire dans les années 1990 (**Comment je me suis disputé...**), puis adolescent dans les années 2000 (**Un conte de Noël**). Son père est tour à tour épicier, mathématicien et teinturier. Desplechin ajoute à la confusion en affublant sans cesse des mêmes prénoms — Jean-Jacques, Esther, Sylvia — ses personnages.

Au fil du temps et des films, Desplechin a rassemblé une véritable famille de comédiens autour de lui : Mathieu Amalric, Catherine Deneuve, Laslo Zabo, Jean-Paul Roussillon, Fabrice Desplechin et Emmanuelle Devos en forment le noyau. Ces acteurs interprètent les mêmes figures d'un film à l'autre (l'amante pour Devos, le père pour Roussillon, etc.), mais changent de prénoms. Ainsi, si un certain sentiment de cohérence émane du cinéma de Desplechin, chaque film en amène une réinterprétation. L'ontologie du récit est l'objet d'incessantes remises en question notamment sur la frontière entre l'artiste et son œuvre. À quel point Desplechin met-il de lui-même dans ses histoires et à quel point allons-nous percevoir ces histoires comme appartenant à sa vie? Desplechin suscite ces réflexions par des films dont le rapport à la réalité est tout sauf clairement défini. D'ailleurs, le cinéaste est un grand amoureux de la distanciation, ce qui n'est pas pour aider à établir la frontière entre la réalité et la fiction. Un gimmick fréquemment utilisé par Desplechin consiste à assoir ses comédiens sur un tabouret et à leur faire réciter leur texte face caméra dans des moments de bravoure d'un lyrisme épique. Il est beau et saisissant de voir Amalric déclarer à sa sœur qu'elle a « offensé son sang au-delà du réparable », le regard plongé dans le nôtre, dans **Un conte de Noël**. Cette propension à la distanciation atteint son paroxysme dans **Léo...** : l'intrigue du film est ainsi régulièrement interrompue par des passages de *making of* introduits à même la diégèse dans lesquels les interprètes sont montrés en train de



Marion Cotillard et Charlotte Gainsbourg dans *Les Fantômes d'Ismaël*

répéter ou de discuter de leurs personnages. Les bris du quatrième mur, chez le réalisateur, ne sont pas de vaines expérimentations formelles; ils constituent des jeux complexes avec le médium filmique, par lesquels Desplechin emprunte à la riche tradition du théâtre brechtien et poursuit ses interrogations métaphysiques sur la nature du récit et de la réalité.

À ce stade, il convient de se demander si Desplechin aura pitié de nous. Va-t-il nous offrir une échappatoire après nous avoir exposés à un monde dominé par des dirigeants obscurs, où chaque relation a des motivations égoïstes et où la nature même de la réalité semble floue? La réponse se trouve dans le cinéma et la littérature! L'intransigeance du cinéma de Desplechin est contrebalancée par son grand amour des arts, qui fait en sorte que ses films arborent invariablement une esthétique riche et soignée. Fréquenter le cinéma de Desplechin, c'est faire un voyage dans l'histoire du cinéma. **Esther Kahn** emprunte ses villes oppressantes à l'expressionnisme allemand, tout comme ses brumes et ses cadres arrondis. **Comment je me suis disputé...** rappelle la Nouvelle Vague par sa caméra mobile et son montage en *jump cuts*. **La Sentinelle** évoque le minimalisme des années 1970-1980 à la Chantal Akerman. **Jimmy...** est une combinaison des grands espaces du western et des sujets du cinéma ethnographique

de Jean Rouch. Deux ans avant **Dogville** de Lars von Trier, **Léo...** propose un mélange audacieux de verbe théâtral, de distanciation et d'image rugueuse dans l'esprit de Dogme 95. **Roubaix...** rappelle l'ambiance poisseuse et sombre du film noir. Cependant, le style le plus récurrent chez Desplechin est sans contredit le réalisme poétique français.

En effet, si les histoires que le cinéaste raconte sont tristes et terre à terre, le verbe et le rêve d'un monde meilleur illuminent l'univers de ces films dans un esprit semblable au réalisme poétique. Par ailleurs, les personnages de Desplechin s'expriment généralement dans une langue soutenue venue d'une autre époque, se vouvoyant, multipliant les tournures de phrases élaborées et les images poétiques. Il y a un charme désuet à entendre Marion Cotillard appeler son ex-mari « mon ami » et demander « me reconnais-tu, ô mon père? » à son paternel dans **Les Fantômes d'Ismaël**. Desplechin est aussi maître dans l'art de la répartie, avec des répliques incisives comme : « Mais que voulez-vous que je vous dise, de sa naissance à sa mort, cet enfant n'a fait que mourir. » ou « Vous êtes une excellente bru, vous me prenez le fils que je n'aime pas. » Le réalisateur est peut-être un de ceux qui accordent le plus d'importance à la langue dans le cinéma contemporain français. Ses films comportent systématiquement une narration

extradiégétique, des citations de philosophes célèbres et des intertitres divisant le récit en chapitres.

Chaque film de Desplechin arbore un long passage où un personnage déclame quelques vers et ces moments sont toujours empreints d'une forte charge émotive. C'est le cas dès **La Vie des morts**, où les membres de la famille endeuillée récitent en chœur, tels des tragédiens, les vers de leur poème favori pour exprimer leur douleur. Un autre moment de bravoure littéraire survient lorsque le cinéaste vieillissant des **Fantômes d'Ismaël** réalise qu'il va mourir sans revoir sa fille et qu'il récite un poème à la mémoire de celle-ci ou encore quand le patriarche Vuillard d'**Un conte de Noël** réagit à la douleur qui ronge sa famille en lisant à voix haute un traité philosophique.

Fidèles à l'héritage du réalisme poétique, la plupart des protagonistes de Desplechin fuient leur morne existence dans des espaces fantasmés. Esther Kahn s'extrait des tanneries londoniennes du XIX<sup>e</sup> siècle grâce au théâtre. Les habitants appauvris de Roubaix échappent à leur misérable ville par le souvenir d'une Algérie idéalisée, plusieurs affiches montrant des plages luxuriantes et des paysages paradisiaques ornent les murs gris craquelés des taudis. Paul Dédalus se dérobe de ses difficultés professionnelles et amoureuses dans une trop courte aventure avec Sylvia, la femme de son meilleur ami. Et c'est sans compter que la dimension poétique du style Desplechin occasionne des moments de doux flottement onirique permettant d'oublier le malheur. Pensons à cette soirée de **La Sentinelle** où les discussions assommantes sont interrompues le temps d'un morceau a cappella par deux cantatrices. Ou encore au soir du réveillon d'**Un conte de Noël** où la famille est réunie pour assister à un feu d'artifice. Le film offre un répit aux tensions en montrant la famille éblouie comme autant d'enfants devant les explosions, filmées au ralenti, le tout sur un air de musique de chambre. Desplechin est un fin utilisateur de la musique savante, rythmant ses films au son des violons ou de la mélodie d'une flûte de Pan. Il ne rechigne pas non plus à inclure de la musique anglo-saxonne plus populaire, comme le rap américain souvent présent dans ses films.

La poésie du cinéma de Desplechin s'exprime aussi par l'image. Dans ses premières réalisations, il privilégie des éclairages blafards créés par des filtres

de couleur, dans des pièces aux murs blancs. Il en résulte un visuel saturé dans des teintes de bleu ou d'ocre, baignant des espaces qui semblent dépouillés. Il montre souvent les acteurs à contrejour, multipliant la présence de silhouettes et de personnages dissimulés. Ces choix mystérieux et froids sont cohérents avec l'univers de **Léo...** et de **La Sentinelle**. Ces éclairages sont maintes fois couplés à la caméra nerveuse et au montage saccadé que le cinéaste privilégiait durant les années 1990. Plus récemment, Desplechin a valorisé une image plus posée et, surtout, des contrastes moins affirmés. Dans **Jimmy...** et **Les Fantômes d'Ismaël**, l'éclairage est doux, chatoyant. Les teintes sont plus colorées et chaleureuses, si bien que chaque plan des **Fantômes d'Ismaël** semble avoir été composé comme une peinture. Le visuel conserve une dimension irréaliste, mais dans des couleurs moins agressives qu'au début de sa carrière. **Roubaix, une lumière** porte bien son titre, car la lumière y constitue un personnage à part entière. Comme un mélange des deux époques de sa filmographie, l'éclairage de son dernier opus est dominé par le clair-obscur; des teintes plus douces de couleurs chaudes enveloppent les bâtiments et confèrent une dimension hallucinée à la ville d'origine du cinéaste. En définitive, le cinéma de Desplechin est celui d'un Roubaisien qui a la touche d'un Vermeer, la plume d'un Mallarmé, le sens du cinéma d'un Bergman et le nihilisme d'un Cioran. 📺



Léa Seydoux et Roschdy Zem dans **Roubaix, une lumière** — Photo: Shanna Besson



Photo : Éric Perron

**Entretien** Éric Tessier, réalisateur de **Tu te souviendras de moi**

**« Au final, tous les comédiens possèdent une intelligence du texte, c'est-à-dire qu'ils saisissent ce qu'est la scène. »**

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Partageant son temps entre télévision et cinéma depuis une quinzaine d'années, Éric Tessier revient là où tout a commencé avec l'adaptation du roman de Patrick Senécal, *Sur le seuil*. Sauf qu'ici, c'est une pièce de théâtre qu'il transpose au grand écran. Et pas n'importe laquelle : *Tu te souviendras de moi* de François Archambault, d'abord jouée au Théâtre La Licorne à Montréal en 2015, puis auréolée de succès au Québec comme dans l'Hexagone. Avec ce premier drame au cinéma dans lequel il réunit une prestigieuse distribution composée de Rémy Girard, Karelle Tremblay, Julie Le Breton, France Castel et David Boutin, le réalisateur s'éloigne de ses précédentes propositions, plus grand public. En empruntant les mots du texte original, qui offre une émouvante réflexion sur la mémoire à travers l'improbable rencontre d'un historien dont les souvenirs s'effritent et la fille de son gendre, celui qui a mis en images **5150, rue des Ormes** et **Junior Majeur** propose un film plus personnel dans lequel il révèle une sensibilité poétique jusque-là insoupçonnée.

*Ciné-Bulles: Après deux films de genre et deux films sportifs, qu'est-ce qui vous a mené vers un projet d'ordre plus dramatique?*

Éric Tessier: Je travaillais à la série *O'* avec Guy Nadon. Évidemment, on se parlait de nos projets et il m'a raconté qu'il préparait quelque chose à partir d'un texte de François Archambault sur un érudit, un historien qui perd la mémoire. J'ai demandé à le lire. Il a alors fait quelque chose que normalement on ne fait pas, il m'a envoyé le fichier PDF de la pièce de théâtre alors qu'elle était en train d'être montée. Je me souviens avoir lu le texte en revenant d'un festival. J'étais dans l'avion et, à la fin de ma lecture, je me suis mis à pleurer. C'était tellement puissant. J'ai été transporté par cette histoire. Je me suis dit que je voulais la porter à l'écran. J'ai donc appelé François afin d'acquiescer les droits de la pièce. Par ailleurs, j'avais commencé une collaboration avec Christian Larouche. Bien que ce soit un producteur de films commerciaux, j'ai découvert que c'est un amoureux de cinéma qui a toujours été à la défense des créateurs. Je lui ai prêté le texte et il a, lui aussi, été bouleversé.

*Quel genre de travail d'adaptation cela nécessite-t-il pour transposer une œuvre comme celle-là au cinéma?*

Une pièce de théâtre est déjà plus proche d'un scénario de film qu'un roman. Il y a des scènes, des dialogues et des acteurs. Une des choses qui m'avait séduite dans la pièce était la force de ses dialogues. La langue est belle et les mots, importants. Je me suis lancé. J'ai fait un scène à scène. Ça m'a pris environ deux semaines pour faire le travail d'adaptation que j'ai présenté à François. Je lui ai demandé s'il aimait ça et s'il voulait dialoguer le film. Il a accepté et l'on est partis ensemble là-dedans. Ce fut assez simple. La première version est très proche de ce qui est à l'écran.

*Outre ce désir de garder intacte la langue du texte original, pourquoi avoir eu envie de confier les dialogues à François Archambault?*

Je savais que ce serait un film où l'on parlerait beaucoup et qu'une grande place serait accordée à la langue. Le texte était là, mais on l'a aussi adapté aux nouvelles scènes. Bien sûr, j'ai écrit quelques dialogues et j'en ai modifié d'autres. C'est un travail d'échange. François embrasse ou non mon

idée. Alors, j'y vais à fond et je profite de son talent pour avancer.

*Et le ton? A-t-il été déterminé dès l'écriture du scénario ou avec les comédiens?*

Le ton vient du texte de François. Devant un drame épouvantable et à quelque chose d'assez incompréhensible, l'une des réactions que l'on peut avoir est d'en rire. Cette espèce de légèreté



Rémy Girard et France Castel dans *Tu te souviendras de moi* — Photo: Marlène Géliéne Payette

qui cache des choses très graves, je pense que c'est intéressant. Je crois que d'aborder la vie de cette façon est une bonne stratégie. François me disait également que cette histoire était en partie basée sur son beau-père et que, parfois, c'était comique. Lorsqu'on pose quatre fois la même question à une personne, ça devient un petit peu absurde. J'aimais me servir de la maladie d'Alzheimer — d'ailleurs, on ne prononce jamais le mot — comme prétexte pour parler de toutes sortes de choses. Pour la musique, nous avons dû, avec Martin Léon, trouver le bon dosage. Il ne fallait pas que ce soit trop léger ni trop comique compte tenu du drame qui se joue. On ne voulait pas non plus tomber dans le mélo. Pour moi, le mélo, c'est lorsque tu essaies de pousser une émotion qui n'est pas là naturellement. Et j'ai bien fait attention d'éviter cela.

*Dans l'idée d'incarner certaines choses, il y a bien sûr les décors, dont la maison du personnage d'Édouard, interprété par Rémy Girard. Qu'est-ce*

*que vous avez voulu créer dans cet endroit? La bibliothèque dans le salon a d'ailleurs été fabriquée de toutes pièces.*

Qui sont ces gens, ces professeurs d'université, ayant vécu à une époque où les enseignants étaient mieux payés et avaient peut-être un statut social plus enviable? Il y avait de ces personnes dans des quartiers montréalais considérés bien nantis, comme Outremont. On a trouvé une maison d'architecte dans Ahuntsic construite autour de 1955 qui convenait très bien au personnage d'Édouard. Peu de choses ont bougé avec les années dans cette demeure. Ça vient avec lui. Et c'est vrai qu'avec la direction artistique, on a créé ce mur de livres. Je voulais que cette maison contraste avec celle d'Isabelle, la fille d'Édouard, qui est très, très blanche.

*À propos d'Édouard, dès le début du film, on l'entend qui se révolte contre la dématérialisation du monde et s'oppose à la façon dont on consomme les images aujourd'hui. Ce qu'incarne tout à fait le personnage de Karelle Tremblay, Bérénice, avec qui Édouard développe un lien. Qu'est-ce qu'il y avait d'intéressant dans l'idée de jouer sur ce contraste?*

C'est très classique. Deux opposés qui ne devraient jamais se rencontrer, mais qui, chacun à sa

manière, trouvent leur compte dans cette relation atypique. C'est ce qu'il y a dans la pièce de François et je pense que c'est porteur. Et c'est très jouissif de voir cette joute entre les deux. Il y a cette espèce d'échange entre les représentants d'univers que tout oppose. L'un va apprendre de l'autre. Et *vice versa*. Je trouve ça très riche. Et le plaisir vient de cette jeune fille qui est peut-être en train de donner un sens à sa vie et de ce vieil homme qui revoit en elle sa fille disparue.

*L'idée de faire se rencontrer Rémy Girard et Karelle Tremblay, deux acteurs de générations différentes, et probablement aux approches de jeu dissemblables, ajoute-t-elle à la dynamique que vous évoquez?*

Rémy est comme un instrument. On joue, on essaie et c'est très simple. Karelle est plus instinctive. Elle n'a pas fait d'école de théâtre. C'est un contraste magnifique. Au bout du compte, tout ce qui se passe est ce qu'il y a à l'écran. Chacun a ses techniques. J'ai beaucoup appris là-dessus. Il n'y pas de meilleure voie. Il y a la meilleure voie pour chacun des comédiens. Au final, tous les comédiens possèdent une intelligence du texte, c'est-à-dire qu'ils saisissent ce qu'est la scène. Et peu importe d'où tu viens, c'est avec les tripes que c'est compris et que ça sort.



Édouard (Rémy Girard, à droite) en compagnie de sa fille (Julie Le Breton) et de son gendre (David Boutin) — Photos: Marlène Géliveau Payette



Au fil de leurs rencontres, Édouard et Bérénice (Karelle Tremblay) vont se rapprocher.

*Pour la direction photo, vous avez travaillé avec Pierre Gill, que vous avez rencontré pendant le tournage de la série Fugueuse. Qu'est-ce que vous vouliez privilégier dans le cas de ce film?*

C'est comme une histoire d'amour avec Pierre. Je tiens à travailler avec lui. Avec Pierre, il n'y a pas de barrière. Tout est possible. À partir de là, ce que j'avais en tête était la lumière. Je ne voulais pas que ce soit *gritty*. Je souhaitais aussi accorder toute la place au texte. Que la caméra s'efface et laisse vivre les personnages. Je voulais même que mes mouvements soient plus rigides. Il y a des espèces de panoramiques très figés. Ce n'est pas du tout à la mode. Je crois avoir fait quelque chose d'un peu vieux jeu. Je trouvais que ça créait un décalage qui exige de faire des choix. Soit tu regardes l'humanité qui se dépêtre là-dedans, soit tu es avec ces êtres. Pour ce projet, je me suis dit que j'allais un peu les laisser se dépêtrer. Et le spectateur se fait happer là-dedans. Il y avait donc une sorte d'assise et de précision dans le travail de la caméra. Je cherchais à avoir un recul sur ce qui se passait. Pierre et moi, on s'est aussi dit qu'il n'y avait rien de systématique. On a fait des zooms. On s'est dit: « On vit, on le sent, on le fait. » Il y avait également une liberté dans tout ça.

*Le thème de la mémoire a souvent été abordé au cinéma. Y a-t-il eu une réflexion en amont sur la façon dont vous souhaitiez vous positionner ou vous démarquer?*

Mon idée de départ était de suivre les saisons, de l'été à l'automne et à l'hiver. Mais cela se produit en filigrane. À la fin du film, ça se déploie plus. Par contre, au début du film, je commence avec un plan d'hiver. J'ai voulu mélanger les temporalités, un peu à l'image d'une personne atteinte d'Alzheimer qui les perçoit comme floues. Heureusement, la

trame narrative forte permettait cela. Lorsque le décor change en arrière-plan, c'est plutôt de l'ordre de l'imperceptible. Autrement, une des choses qui m'intéressait beaucoup dans le texte de François, c'est lorsqu'il fait un rapprochement entre la maladie individuelle et le fait que nous vivons peut-être un Alzheimer collectif où les idées contradictoires se bousculent au point où l'on ne sait plus d'où l'on vient ni où l'on s'en va. Et ça, ça devait être réel.

*Parlons de la séquence finale du film qui joue sur le rythme, les temporalités et la réalité. Le film embrasse, en quelque sorte, un lyrisme dans lequel le spectateur est transporté.*

J'ai souhaité faire un essai. Je le sentais à l'écriture. La pièce se termine simplement avec la rencontre de Bérénice et d'Édouard. On parle de prolonger sa vie et de l'aide médicale à mourir. Le film dit clairement qu'Édouard ne veut pas que ça s'arrête. On peut vouloir demander à mourir, mais qu'est-ce que cela vaut si la maladie fait que l'on ne se souvient plus l'avoir demandé? Le poids d'aider Édouard à mourir incombe à Bérénice qui va chercher à valider auprès de celui-ci le bienfondé de sa demande. Et moi, j'avais la prétention de monter une petite tension. Je me suis donc décidé à mélanger les temporalités. Été, automne, hiver, on ne sait plus trop quelle saison nous sommes. Ça s'est passé au montage aussi. Mais c'était en bonne partie instinctif. Avec l'idée de ciseler le tout pour faire comprendre au spectateur que Bérénice est aux prises avec cette demande et qu'elle s'interroge sur tout cela. D'où la marche qu'elle prend. J'avais le mouvement en tête, l'idée qu'elle chemine vers sa décision de le laisser vivre.

*C'était important d'épouser le texte de François Archambault et de conclure sur une note lumineuse*

## Entretien **Éric Tessier**, réalisateur de **Tu te souviendras de moi**

*avec ce dernier plan où Édouard et Bérénice sont assis côte à côte sur un banc de parc?*

Comme François, je ne veux pas que ça s'arrête. Quand nous avons trouvé la maison où l'on tournait, il y avait ce beau parc devant. C'est là que j'ai souhaité faire la fin du film, sur ce banc où l'on a déjà vu les personnages, où ils se sont rencontrés. C'est comme une espèce de point d'orgue. De plus, à ce moment, ils se comprennent parfaitement sans dire un mot. J'ai discuté avec la femme de Jacques Languirand lors d'un festival. Elle abordait l'Alzheimer comme je n'en avais jamais entendu parler avant. Elle dédramatisait tout. Elle disait que c'était grave pour les personnes autour. Mais celle qui le vit ne s'en rend pas vraiment compte. Lorsqu'on accepte la maladie, on peut jouer avec elle. C'est un peu ce que Bérénice fait.

*Et pourquoi avoir choisi de dédier le film à Guy Nadon? C'est lui qui interprétait Édouard dans la*

*mise en scène de la pièce par Fernand Rainville au Théâtre La Licorne en 2015.*

Ce film est à Guy et à moi. Le projet est parti de nous deux. Pendant trois ans, il était prévu que ce soit lui qui joue le rôle d'Édouard. Quand est venu le temps du tournage, il était encore sur *O'*. On a passé un mois pour essayer de débloquer tout ça. Il aurait fallu que Guy tourne sept jours par semaine. Et le tournage ne pouvait être reporté, autrement nous aurions dû attendre une autre année. On en a discuté et Guy nous a dit d'y aller. Cela dit, il a fait la pièce et ça, personne ne peut lui enlever. Rémy s'est imposé naturellement puisque j'avais déjà travaillé avec lui. Il n'avait pas vu la pièce, mais il a embarqué complètement. Même s'il dit que c'est le projet de Guy et de moi, rien n'empêche qu'il a fait quelque chose d'extraordinaire. Il est doux et attachant. Aucun acteur de la pièce n'a joué dans le film. Cela m'a permis de larguer les amarres. J'ai pu faire mon film sans rien enlever à la pièce. **ET**



Tu te souviendras de moi d'Éric Tessier

## La comédie des oubliés


FRÉDÉRIC BOUCHARD

Professeur d'histoire à la retraite, Édouard Beauchemin doit s'éclipser de la sphère publique. Homme aux connaissances inépuisables observant avec un esprit critique les grands bouleversements de son époque, il souffre de perte de mémoire. Entre les inquiétudes de sa fille Isabelle et la dissolution de sa relation avec Madeleine, son épouse qui s'efface de plus en plus, l'érudit refuse de disparaître. Il fait alors la rencontre de Bérénice, la fille de Patrick, le conjoint d'Isabelle, qui lui fait revivre un douloureux épisode du passé jusqu'alors volontairement enfoui.

Transposant au grand écran la pièce de François Archambault, Éric Tessier s'attaque à la délicate question de la mémoire et surtout à un texte d'une grande sensibilité. Se collant aux foudroyantes lignes imaginées par le dramaturge québécois, le réalisateur, qui a écrit le scénario avec ce dernier, propose un drame intimiste aux accents humoristiques dont l'étonnant cocktail repose sur plusieurs répliques du récit original. Déclenchés par le caractère absurde de plusieurs situations découlant de l'état d'Édouard, aux prises avec la disparition de ses souvenirs, les rires fusent des tirades, tantôt cruelles, tantôt jouissives, que se lancent les membres de ce clan dysfonctionnel. Ainsi, aux pleurs et à l'impuissance d'Isabelle se juxtapose le détachement de Madeleine à l'égard de celui avec qui elle a partagé de nombreuses passions.

Une fois ces dynamiques familiales établies, Tessier fait entrer en scène le personnage-clé de Bérénice. Cette jeune femme, que le spectateur devine en pleine errance existentielle, s'immiscera dans le quotidien de l'ancien professeur dans un abrupt face-à-face intergénérationnel. Le réalisateur délaisse alors peu à peu une écriture cinématographique conventionnelle au profit d'une mise en scène plus évocatrice laissant aux acteurs tout l'espace nécessaire pour permettre à cette relation de se déployer. Ici, la caméra, plus nerveuse, incarne la frénésie d'une foule galvanisée par un René Lévesque démolé par le résultat du référendum de 1980, un des souvenirs que l'aîné se remémore aux côtés de sa nouvelle protégée. Là, le passé s'invite dans le présent lorsque Édouard revit une tragédie oubliée: la mort de sa fille Nathalie. La silhouette de la défunte se superpose alors à celle de

Bérénice, les réalités se confondent et la jeune femme aide le retraité à panser certaines blessures.

Dès lors, Tessier parvient à s'affranchir de sa source théâtrale pour embrasser une puissante vérité affective évitant la surenchère mélodramatique et conférant à son film une surprenante poésie. Bien sûr, le cinéaste reprend les thèmes de l'héritage, de la maladie, du rapport aux technologies et de la mémoire, qu'elle soit intime ou collective. Des thèmes qui résonnent aussi fortement que dans la pièce de François Archambault. Excepté qu'ici le cinéaste plonge plus intensément dans l'amnésie personnelle de son héros afin de mieux toucher à un malaise commun. C'est le cas de l'aide médicale à mourir, d'une brûlante actualité, abordée en fin de parcours. Et du lyrisme visuel de l'ultime séquence, d'une grande beauté, où le cinéaste brouille les frontières entre les différentes temporalités. Ou encore à travers le regard nostalgique et affligé de Rémy Girard, bouleversant dans son rôle d'intellectuel désemparé. **Tu te souviendras de moi** choisit la vie en dépit des contradictions et de la mélancolie liées à la condition de l'ex-professeur lors du dénouement. Éric Tessier offre un inestimable cadeau à ses protagonistes, une réponse cinématographique à ce fameux instant présent qui obsède les personnages, un non-lieu à la fois étrange et familier, fantasmé et tangible, où les saisons s'entrecroisent et où, malgré la tristesse de son destin, Édouard, tout comme le spectateur, retrouve une certaine quiétude aux côtés de Bérénice. (Sortie prévue: 20 mars 2020) 



Québec / 2020 / 107 min

**RÉAL.** Éric Tessier **SCÉN.** Éric Tessier et François Archambault, d'après la pièce de ce dernier **IMAGE** Pierre Gill **MONT.** Jean-François Bergeron **PROD.** Christian Larouche **INT.** Rémy Girard, Karelle Tremblay, Julie Le Breton, France Castel, David Boutin **DIST.** Les Films Opale



## Une blessure profonde

LUC LAPORTE-RAINVILLE

En congé depuis la mort accidentelle de sa femme, le commissaire de police Ingimundur peine à retrouver son alacrité. Entre ses visites chez le psychologue et ses rencontres avec sa petite-fille, l'homme se distrait en rénovant une habitation construite sur une terre familiale. Mais ce dérivatif ne l'empêche pas de mener une enquête privée sur sa conjointe décédée : il soupçonne cette dernière d'avoir eu une aventure avec un autre homme. Obsédé par cette éventualité, le policier accumule les gestes douteux, au risque de commettre l'irréparable. Saura-t-il tuer l'helminthe qui ronge malicieusement son esprit?

Présenté au 72<sup>e</sup> Festival de Cannes dans le cadre de la Semaine de la critique, **Brumes d'Islande** est une œuvre singulière, pour ne pas dire mystérieuse.

Dès la première scène, le cinéaste Hlynur Pálmason (**Winter Brothers**, 2017) établit un univers onirique digne de l'univers fantasmagorique de David Lynch. On y retrouve une voiture circulant sur un chemin de campagne envahi par le brouillard. Ce diaphane suaire, déposé sur l'agreste paysage, plonge le spectateur dans un rêve éveillé qui tourne rapidement au cauchemar : le véhicule quitte la route et s'enfonce dans les eaux glacées qui la bordent.

Cet accident mortel — vous l'aurez compris — est celui de la conjointe d'Ingimundur. Et le fait qu'il se produise dans un contexte surréel instaure l'ambiance ténébreuse qui traverse le film de part en part. On songe immédiatement à la façon dont le réalisateur forge une aura de mystère autour de la femme décédée. De fait, le policier, après avoir trouvé

une caméra vidéo dans les effets personnels de la morte, visionne quelques cassettes dans l'optique de revoir le visage de celle-ci. Mais ce moment ne se présente jamais ; la femme se dérobe sans cesse à son regard, comme à celui du spectateur. Est-ce là une simple astuce pour titiller la curiosité de ce dernier ? Pas vraiment. La raison de cette absence trouve réponse lorsque le veuf discute de ses angoisses avec un ami. Dès lors, on apprend qu'il a toujours senti que sa compagne lui cachait quelque chose, qu'elle n'était pas totalement honnête avec lui. Cet aveu, brillamment amené, explicite la stratégie narrative privilégiée : le visage de la trépassée ne peut être vu parce que celle-ci manque de transparence (en clair, elle est mystérieuse). La seule manière de conjurer le sort : découvrir le secret qu'elle a emporté dans la tombe. Un choix de mise en scène tout

à fait pertinent et qui accentue l'étrangeté de l'ensemble.


Toutefois, ces emprunts au cinéma fantastique et au polar n'empêchent pas le cinéaste de se lancer dans une étude psychologique d'Ingimundur. Pas de façon théorique, bien sûr, mais différents moments du film pénètrent, avec aisance, la psyché de cet homme aux mille tourments. À cet égard, la conversation qu'il a avec un ami propose, une fois de plus, des réflexions judicieuses. C'est que pendant leurs échanges, Ingimundur affirme que si sa femme a agi de manière captieuse avec lui, c'est sans doute parce qu'elle avait un amant. Aurait-elle eu des besoins non assouvis? Peut-être. Toujours est-il que le mot « besoins » est primordial ici, puisque l'homme parle ensuite — implicitement — de désirs, de réification de l'autre, transformant sa conjointe en simple propriété. Une telle vision de l'amour est hautement problématique. D'une part, aimer une personne, ce n'est pas la posséder; d'autre part, la possession d'un être ou d'une chose est, dans l'absolu, impossible. Comme le souligne le philosophe Ananda K. Coomaraswamy: « [Les] objets de notre désir ne peuvent jamais être possédés au sens réel du mot; nous ignorons que, lorsque nous avons saisi ce que nous désirons, nous désirons le garder, et sommes encore en état de désir. » (*Hindouisme et bouddhisme*, 1949) Bref, un tel état provoque de la frustration, voire du chagrin. Et c'est bien ce que l'on perçoit dans le comportement du veuf. Il ne peut accepter la mort de sa femme, tout comme il ne peut tolérer qu'elle l'ait trompé; dans les deux cas, c'est un affront à ses propres envies. Seule solution possible : lâcher prise avant de sombrer dans le gouffre de la déraison.

Bien entendu, la mélancolie qui se dégage de cette scène est à l'image du film. Oui, il y a ici et là quelques passages amusants (particulièrement lorsque le policier est en compagnie de sa petite-fille), mais ces éclats de bonheur sont rares. Car **Brumes d'Islande** est avant



tout un film très sombre, où le désespoir se répand comme une flaque de sanie. Ce n'est pas un hasard si la direction de la photographie de Maria von Hausswolff privilégie les teintes froides, qui accentuent l'atmosphère saturnienne de l'ensemble, faisant de la réalité une affliction intolérable. Même chose pour la musique d'Edmund Finnis, dont l'usage parcimonieux permet de ne pas sombrer dans le pire des mélodrames. Ici, les instruments à cordes, lorsqu'ils sont entendus, accompagnent la mélancolie comme le bleu du ciel s'unit à l'allégresse — c'est-à-dire avec douceur. Un sens de la mesure que l'on ne peut que saluer.

Reste que la plus grande qualité de ce long métrage est l'interprétation d'Ingvar E. Sigurðsson. Par son approche intériorisée et ses regards d'une tristesse obvie, il fait d'Ingimundur un personnage plus vrai que nature, le rendant à la fois attachant et inquiétant. C'est par son jeu que l'on saisit les propos philosophiques du film et c'est par son jeu que l'on ressent les douleurs vives de la perte. Une performance magistrale qui, vous l'aurez deviné, permet au comédien

d'amplifier la force dramatique du film. Film qui n'est pas exempt de défauts, le récit pêchant par excès de symboles et certaines situations semblant un peu forcées. Mais ce sont là des imperfections anodines — surtout qu'elles sont noyées dans une mer de qualités indéniables. Car Hlynur Pálmason est un authentique virtuose, dont les prochaines créations sont attendues avec impatience. (Sortie prévue: mars 2020) 



Islande-Danemark-Suède / 2019 / 109 min

**RÉAL. ET SCÉN.** Hlynur Pálmason **IMAGE** Maria von Hausswolff **SON** Lars Halvorsen **MUS.** Edmund Finnis **MONT.** Julius Krebs Damsbo **PROD.** Anton Máni Svansson **INT.** Ingvar E. Sigurðsson, Ída Mekkín Hlynisdóttir, Hilmir Snær Guðnason, Björn Ingi Hilmarsson, Elma Stefania Ágústsdóttir, Sara Dögg Ásgeirsdóttir **Dist.** FunFilm Distribution

# Un cinéma de l'identité

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Au début des années 2000, alors qu'elle prépare un projet de tournage auprès de la communauté atikamekw, Manon Barbeau apprend la mort accidentelle de Wapikoni Awashish, la jeune femme qui devait y tenir le rôle principal. Afin d'honorer sa mémoire, la réalisatrice choisit de donner son nom à la nouvelle initiative créative qu'elle souhaite instaurer avec la collaboration de l'Office national du film du Canada et de nombreuses instances dirigées par les Premières Nations. Fondé le 16 juillet 2003, le Wapikoni mobile circule à travers les nombreuses collectivités autochtones du Québec et du Canada dans le but de mettre à leur disposition des studios de cinéma ambulants qui offriront à leurs membres la possibilité de s'exprimer par le biais du cinéma. De Kawawachikamach à Kanesatake en passant par Timiskaming, Manawan et Gesgapegiag, les cinéastes-mentors — parmi lesquels on retrouve Anaïs Barbeau-Lavalette, Geneviève Dulude-De Celles, Olivier D. Asselin et Chloé Leriche — ont au fil des ans accompagné les jeunes créateurs autochtones à la réalisation de milliers de courts métrages.

Cette expérience fait l'objet d'une compilation DVD parue à la fin de 2019 : *Le Cinéma des Premières Nations*. Principalement composée de documentaires, cette sélection, d'une durée de 14 heures, compte aussi des courts métrages de fiction, des vidéoclips, des films d'animation et des réalisations à saveur expérimentale. Les cinq disques du coffret proposent une variété de thématiques regroupées selon cinq grands axes : « Vérité et réconciliation », « Nouvelle génération », « Femmes », « Société » et « Culture, d'hier à aujourd'hui ». Ce coffret anniversaire soulignant les 15 ans du Wapikoni mobile offre une production diversifiée qui permet de brosser un portrait étayé de la situation complexe des Premiers Peuples. Si plusieurs sujets d'import-

tance sont abordés de façon récurrente (problèmes de consommation et de pauvreté, disparition et violence faites aux femmes, perte de la culture et de la langue, pensionnats autochtones, enjeux écologiques, etc.), les formes, les approches et les personnages privilégiés pour les raconter font de chaque film un objet singulier.

L'organisation du coffret permet des modes de visionnement variés, que ce soit par thème, par cinéaste, par communauté, ou de manière aléatoire. Au fur et à mesure que l'on découvre les films, on reconnaît les noms de certains cinéastes prolifiques qui ont créé plusieurs courts métrages regroupés dans cette collection. Et l'on est peu à peu à même de déceler leur signature, du point de vue formel, et de se familiariser davantage avec leur pratique et les thématiques qu'ils privilégient. On constatera ainsi que les courts métrages d'Érik Papatie — que l'on a pu voir dans le film **Trois Histoires d'Indiens** (2014) de Robert Morin — arborent le plus souvent un caractère fantastique, chose plutôt rare dans la production du Wapikoni, alors que ceux de Réal Junior Leblanc évoquent surtout les enjeux sociaux de sa communauté.

*Le Cinéma des Premières Nations* est marqué par une forte démarche identitaire et par un militantisme qui imprègnent considérablement les films et créent une certaine unité. C'est le cas de certains regroupements, comme celui intitulé « Société » qui s'attarde plus spécifiquement aux enjeux environnementaux et sociaux, de la sélection « Culture, d'hier à aujourd'hui » qui regroupe des courts métrages consacrés à la question des traditions et des pratiques culturelles, ou encore de « Vérité et réconciliation » qui explore des thématiques à contenu historico-culturel. Les films abordent ainsi frontalement des sujets comme le génocide culturel





vécu par les peuples autochtones, l'exploitation des ressources naturelles sur le territoire québécois, de même que des thèmes mettant en valeur la culture autochtone à travers certaines légendes et pratiques ancestrales. Que ce soit la pratique de la chasse et de la pêche, le perfectionnement des chants et de la danse ou la confection de canots d'écorce et de paniers traditionnels, les courts métrages se font ainsi le miroir d'une société qui côtoie la modernité et en vit les influences tout en mettant de l'avant les réalisations de certains de ses membres: c'est le cas, entre autres, des prouesses de motocross du jeune Jérémie ou des élans de guitare électrique et des rimes des *slameurs*.

Parmi les plus longs documentaires du coffret (autour de 20 minutes), on notera **Nimocom Otaski (La Forêt de mon grand-père)**, réalisé par Sonia Chachai en 2004, qui se distingue par le point de vue qu'il avance sur la problématique du déboisement et de l'exploitation forestière des territoires de la communauté Opitciwan en Mauricie. Le film suit Simon Chachai alors qu'il tente de défendre les territoires ancestraux de sa famille et de protéger la forêt qui s'y trouve. Ces terres, dont il ne peut revendiquer légalement la propriété, sont pillées par plusieurs entreprises qui y pratiquent des coupes à blanc dont les ravages sont explicitement montrés. Comme une **Erreur boréale** (1999) vécue de l'intérieur, **Nimocom Otaski** plonge au cœur du combat de Simon Chachai et de sa collectivité qui, malgré les méandres législatifs et politiques auxquels ils sont confrontés, souhaitent préserver leur terre. Leurs revendications sont ralenties par

les démarches légales opérées par la compagnie Barrette-Chapais qui, en procédant nuit et jour à la coupe massive des arbres, cherche à tirer le plus rapidement possible profit de ces ressources avant qu'il ne soit trop tard et qu'elle ne soit retardée, voire stoppée, par les revendications de la communauté atikamekw. Le film pose ainsi un regard incisif sur la situation des autochtones et rappelle que certains de ses membres, qui vivent de la trappe ou habitent la forêt, voient la survie de leur mode de vie mis à mal par la cupidité des forestiers. Dans sa lutte pour freiner la déforestation, Chachai soulève, certes, la question écologique découlant de l'exploitation du territoire, mais il en souligne surtout la dimension humaine.

Dans la même veine, **Blocus 138 – La Résistance innue** (2012) du réalisateur Réal Junior Leblanc s'intéresse au combat mené par la communauté innue, qui s'est farouchement opposée à la mise en place du Plan Nord. Ce projet économique développé par le gouvernement du parti Libéral du Québec mettait en valeur l'industrie forestière, minière et hydroélectrique du Nord de la province. Les Innus ont exprimé leur opposition en bloquant la route 138 le 9 mars 2012. À l'instar de ce qu'avait fait la cinéaste abénaquise Alanis Obomsawin lors de la crise d'Oka de 1990, le cinéaste prend place aux côtés des militants innus afin de rendre compte de leur lutte; en plus de sa parenté thématique, le film de Leblanc partage quelques similarités formelles avec **Kanesatake – 270 Ans de résistance** (1993). Ainsi, se mêlant aux manifestants, Leblanc braque sa caméra sur les forces policières



Les réalisateurs Érik Papatie, Réal Junior Leblanc et Craig Commanda ainsi que la réalisatrice Cherilyn Papatie

et législatives déployées pour tenter de briser les barricades, mettant en relief le choc vécu par la communauté d'Uashat mak Mani-Utenam alors qu'elle veut simplement faire entendre son désaccord sur les installations hydroélectriques qui scarifieront ses territoires ancestraux. Bien que ce blocus n'ait eu ni les proportions ni l'importance de celui de Kanesatake, le court métrage de Leblanc met en lumière et en images le combat des Premières Nations, tout comme les mesures utilisées pour chercher à les museler. Court métrage coup-de-poing, le film rappelle qu'à l'ère de la réconciliation et de la vérité, la situation a néanmoins bien peu changé.

Depuis les débuts du Wapikoni mobile, les territoires couverts par les studios ambulants se sont multipliés et les équipes de tournage se sont aventurées au-delà des frontières du Québec, notamment du côté du Manitoba. Cette démarche d'ouverture et de proximité s'apparente à celle de la documentariste Evelyne Papatie dans son court métrage documentaire **Des forêts de Kitcisakik aux forêts de Xingú**, réalisé en 2008, alors qu'elle entreprenait un voyage dans les forêts de Mato Grosso au Brésil afin d'y rencontrer les Ikepengs. Par son récit et ses images, la réalisatrice souligne


les similitudes entre les autochtones brésiliens et les Premières Nations du Nord qui, malgré la distance qui les sépare, partagent des liens culturels importants, ce qui permet à Papatie d'y reconnaître des traits du peuple anishnabe.

La compilation intitulée « Femmes » regroupe principalement des courts métrages réalisés et scénarisés par des femmes. Des thématiques dites féminines sont au cœur de ces productions. Il y est ainsi question des relations de couple, de la maternité et du rôle de la mère dans la transmission du savoir, mais aussi des fréquentes grossesses en jeune âge dans les communautés autochtones. Les réalisatrices prennent aussi position sur l'image de la femme dans la société, la disparition de nombreuses autochtones et la violence perpétrée à leur égard. Au cœur de cette sélection, quatre courts métrages de la cinéaste algonquine Cherilyn Papatie laissent une marque profonde sur le spectateur. S'intéressant à des sujets à la fois personnels et communs, Cherilyn Papatie fait preuve d'une grande sensibilité dans leur traitement. Elle aborde à deux reprises la déchirante question du placement des enfants des communautés autochtones; d'abord dans **Abinodic Nigamowin (Berceuse)**, 2006, qu'elle a coréalisé avec Monica Papatie, puis dans **Le Rêve d'une mère** (2007) alors qu'elle se rend avec sa mère visiter ses enfants qui sont en famille d'accueil. Les images en magnifique noir et blanc y sont sobres, brutes même, mais toujours empreintes de sincérité et de résilience. Dans **L'Or des femmes** réalisé en 2015, la cinéaste enregistre les témoignages de trois prostituées qui acceptent d'évoquer leur parcours et de faire voir la blessure qui en découle. Elles dévoilent avec émotion les difficultés de vivre avec le stigma social associé à leur profession, mais aussi d'être exposées au jugement de leurs concitoyens. Force est de constater que nombre des films de cette collection abordent des thématiques dures et lourdes de conséquences. Mais ce n'est pas toujours le cas, certaines cinéastes portent à l'écran des instants de bonheur partagés en famille. Ainsi, dans **Soirée de filles** (2007), Cherilyn Papatie relate une soirée passée en compagnie de sa mère à regarder un match de lutte à la télévision. Bien que ce film laisse transparaître en filigrane des enjeux socioéconomiques — la maison n'est pas électrifiée, aussi faut-il emprunter la génératrice du voisin pour alimenter le téléviseur, sans compter que les enfants Papatie, vus dans **Le Rêve d'une mère**, sont toujours en famille d'accueil —, il se teinte d'un humour subtil et témoigne

de la force des deux femmes de Kitcisakik. Ce ton plus lumineux se retrouve également dans **La Petite Chasse**, un autre portrait de famille, alors que Noémie, une jeune fille de la communauté de Wemotaci, poursuit son apprentissage de la chasse auprès de sa mère au son de chants traditionnels, de taquineries et d'anecdotes. Le documentaire met de l'avant des relations familiales saines et heureuses, de même qu'un désir de préserver sa culture, alors qu'il souligne la joyeuse complicité entre Noémie et sa mère, matriarche forte et débonnaire, qui enseigne le montagnais à l'école primaire du village.

Dans la section intitulée « Nouvelle génération », on note qu'une diversité de sujets est abordée, allant de la difficulté d'intégration à l'école aux désirs des jeunes de mieux connaître leur culture et leurs traditions. Si les films des jeunes cinéastes sont empreints d'un sentiment de gravité quant à la situation des Premières Nations, on y décèle néanmoins un certain espoir. Dans **The Weight** (2013), par exemple, Craig Commanda a recours à l'animation expérimentale et à la poésie afin d'imaginer ce que peut ressentir une personne atteinte de dépression qui effectue un retour aux sources dans l'espoir d'améliorer son état. Dans le documentaire **Nimadiziwim (Ma vie)**, (2005), Evelyne Papatie brosse le portrait intimiste d'un homme résilient qui préfère le courage et l'optimisme au désenchantement. Ainsi s'attache-t-il à l'espoir de refaire un jour du canot avec son frère, emprisonné pour avoir commis « l'irréparable ». Grâce à une caméra tout en retenue, Kevin incarne la rédemption et témoigne avec sensibilité des épreuves qu'il a surmontées. Il évoque ses problèmes de consommation, qui lui ont laissé des

séquelles physiques, mais aussi sa séparation, qui limite le temps qu'il peut passer avec ses enfants qui sont désormais sa principale raison d'éviter la rechute. Mais la présence de la jeunesse autochtone n'est pas confinée à cette seule thématique. Elle occupe en effet une place prépondérante dans la production des studios du Wapikoni mobile. En tournant notamment leur objectif vers leurs aînés, la nouvelle génération prend le relais de la résistance dont font preuve les Premiers Peuples de toutes les époques et de toutes les régions. Tant par leurs discours que par leur pratique cinématographique, ils ont ainsi entamé un processus de réaffirmation de leur identité et de leur appartenance à la grande famille des Premières Nations.

Objet de collection, le coffret *Le Cinéma des Premières Nations* trouvera une place de choix dans la bibliothèque du cinéophile et du collectionneur autant que de l'enseignant et de l'étudiant. Bien que ces communautés aient été l'objet de nombreuses « vues » captées par le cinématographe dès le début du XX<sup>e</sup> siècle et qu'elles aient suscité l'intérêt de nombreux cinéastes, de Robert Flaherty (**Nanook of the North**, 1922) à Scott Cooper (**Hostiles**, 2017), leur représentation a rarement été le fait des membres de ces communautés. Par le biais du Wapikoni mobile, les Premiers Peuples ont pu accéder plus facilement au médium cinématographique pour se réapproprier leur image afin de tracer des portraits plus personnels et intimistes de leurs communautés, de revitaliser et de partager une part de leur culture, de discuter des enjeux qui les interpellent et de se représenter eux-mêmes dans une nécessaire perspective d'autodétermination. 



Scène du film **Blocus 138 – La Résistance innue** de Réal Junior Leblanc



Histoires de cinéma **Cruising** de William Friedkin

# Les leçons de la controverse

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Il y a longtemps que l'on ne s'est pas méfié de l'art autant qu'aujourd'hui. Plus un mois ne passe sans que l'on accuse telle œuvre ou tel projet de causer préjudice à une minorité, aux femmes, aux groupes LGBT ou à d'autres. De talent, la faculté de l'artiste à se projeter en autrui est devenue néfaste. Elle lèse, contrefait, pille, falsifie, banalise, traumatise ou réactive des traumatismes et ferait même des victimes aussi réelles que vous et moi. Qu'elle « s'approprie » n'est que le moindre de ses torts. Son pouvoir de nuire va bien plus loin.

Rarement aussi des groupes citoyens ont autant revendiqué la réappropriation de leur culture d'appartenance et de leur histoire, chose tout à fait légitime. Nous nous trouvons en face d'un problème complexe qui oppose une liberté d'expression à une autre, mais le choix des cibles et des armes laisse à désirer. Il devient presque normal aujourd'hui qu'à l'aune de nos susceptibilités exacerbées, on jauge, juge et condamne des œuvres que l'on n'a même pas vues. Comment prétendre souhaiter un « débat sain » dans ces conditions? Dans une lettre publiée au *Devoir* dans la foulée de *Slav* et de *Kanata*, Pierre Hébert résumait bien le malaise: « [Là] où [les protestataires] ont tort, c'est qu'ils souhaitent infléchir l'art en amont, ou pire encore, infléchir le processus créateur<sup>1</sup>. » C'était bien dit.

Cette volonté d'infléchir l'art en amont, ne serait-ce que par la fréquence à laquelle elle se manifeste, paraît un phénomène tout à fait nouveau, de notre temps, qui demande à être pensé, quand il nous manque encore la distance historique pour le faire. Et pourtant, ce récit a eu lieu il y a 40 ans. Le même conflit entre liberté d'expression et représentativité a éclaté, avec une intensité égale sinon supérieure à la dernière cause du mois, à propos du tournage du film le plus maudit de William Friedkin, **Cruising** (1980). Conspué et honni à partir de simples allégations, et devenant l'enjeu d'un débat public sur la censure et la liberté d'expression, **Cruising** propose une « étude de cas » propice à éclairer la nature et les écueils de nos controverses actuelles, et indique comment elles pourraient se conclure. Dans son cas aussi, chaque parti avait ses raisons.

Au départ, cette histoire montre un cinéaste intrépide, sulfureux et acclamé pour **The French Connection** et **The Exorcist**, affrontant l'hostilité qu'inspire son dernier projet parmi les groupes de libération des homosexuels. Comme à cette époque le cinéma tend généralement à présenter les homosexuels comme des caricatures ou des méchants, ce film où une jeune recrue de la police infiltre le monde marginal des bars S&M gais pour tenter de capturer un tueur laisse présager le pire, surtout s'il est piloté par Friedkin.

1. HÉBERT, Pierre. « Que les moralistes nous laissent tranquilles! », *Le Devoir*, 28 juillet 2018.

**Cruising** s'inspire librement d'un roman de Gerald Walker paru en 1970, que le producteur Jerry Weintraub propose à Friedkin en 1976, qui se dit alors peu intéressé. Malgré son obsession « pour la mince ligne qui sépare le policier du criminel et comment elle se traverse<sup>2</sup> », Friedkin avait refusé d'adapter ce roman marqué par le thème du double et de la contamination identitaire. Or, en 1979, une série d'articles d'Arthur Bell publiés dans *Village Voice* signale une augmentation de décès inexplicables parmi les hommes homosexuels, ainsi qu'une vague d'assassinats dont les victimes, qui fréquentaient les clubs S&M du Lower West Side, finissaient en morceaux dans des sacs poubelles dans le fleuve Hudson<sup>3</sup>. Et quand la police annonce avoir arrêté un suspect, celui-ci se révèle n'être nul autre que le technicien en radiologie jouant son propre rôle dans une scène de **The Exorcist**, un certain Paul Bateson. Inculpé pour le meurtre d'un critique de *Variety*, celui-ci racontera à William Friedkin, depuis sa prison, les circonstances du meurtre et comment il a accepté, pour réduire sa peine, d'avouer des meurtres similaires<sup>4</sup>.

L'ancien détective en chef qui avait été le consultant de Friedkin sur **The French Connection**, Randy Jurgensen, avait aussi infiltré le monde des clubs S&M au cours d'une enquête et avait été affecté par son immersion dans des clubs comme l'Anvil, le Mineshaft, l'Eagle's Nest et le Ramrod, où Friedkin reconnaît un cadre inédit pour situer une enquête policière — un milieu où peuvent se cacher des tueurs déguisés en policiers et des détectives déguisés en voyous. Les contacts de Jurgensen avec le monde interlope qui contrôle ces endroits, où n'entre pas qui veut, permettront à Friedkin de constater *de visu* ce qui s'y passe.

« Tout d'un coup, je fréquentais ces endroits et ça me fascinait. Le niveau d'énergie et le dévouement total à ce monde de fantasmes m'ont frappé et m'ont paru très excitants. Et inhabituel. Et complètement étranger à mon expérience. [Or] dès qu'un groupe de personnes se donne tout entier à quelque chose, cela m'intéresse. [On] sentait une vraie obsession dans ces endroits. Tous les films que j'ai faits [en parlent d'une manière ou l'autre] », confiera-t-il à Janet Maslin en 1979<sup>5</sup>.

Murs noirs et éclairages ultraviolets, hommes ligotés et fouettés, baignoire où s'assoit un homme dans l'attente des

2. MASLIN, Janet. « Friedkin Defends His " Cruising " », *The New York Times*, 18 septembre 1979.

3. La deuxième saison de la série *Mindhunters*, produite par David Fincher, mentionne brièvement cette série de crimes appelée les « bag murders », sans doute en prévision d'une saison ultérieure.

4. FRIEDKIN, William. *Friedkin Connection – Les Mémoires d'un cinéaste de légende*, Paris, Points, 2014.

5. MASLIN, Janet. *Op. cit.*

souillures, *fist-fuckings*, *glory holes* et donjons à orgies... : « [tous] les fantasmes homosexuels imaginables étaient satisfaits, et même quand ils étaient dégradants, ils étaient consentis, jamais imposés. [...] Des hommes de toutes les origines, de toutes les couleurs et de toutes les classes sociales [s'y] mélangeaient sans hiérarchie », se rappellera-t-il<sup>6</sup>. Écrit en quatre semaines, son premier scénario est aussitôt rejeté par la Warner, mais repris par la firme Lorimar (un producteur de télévision qui débute en cinéma) à condition que le film obtienne la cote « R »<sup>7</sup> malgré l'intention de Friedkin de ne rien ménager. Il sait qu'il tient un sujet explosif, mais à quel point ? Il ne tardera pas à l'apprendre.

Le 16 juillet 1979, le tournage vient à peine de commencer dans Greenwich Village qu'Arthur Bell, du *Village Voice*, alerte ses lecteurs qu'un film d'exploitation homophobe se tourne dans le voisinage. **Cruising** « promet de poser le regard le plus oppressif, obtus et sectaire sur l'homosexualité jamais vu à l'écran [...] qui radiera des années d'avancées positives pour le mouvement [de libération gaie] et risque d'accroître la violence contre les homosexuels »<sup>8</sup>. Très populaire, le chroniqueur supplie ses lecteurs de s'opposer au tournage autant qu'ils peuvent. Des dépliants sont distribués, des groupes s'agglutinent autour du plateau et causent un tintamarre qui gâche la prise de son. La nuit, ils agitent des réflecteurs depuis les toits pour saboter l'éclairage des prises extérieures. Des bars comme le Ramrod et l'Eagle's Nest se retirent du projet. Friedkin est menacé de mort. Cette hostilité ajoute à un tournage déjà compliqué par de constantes réécritures de scénario et la présence d'un Al Pacino qui se présente quotidiennement en retard sans connaître son texte, « l'acteur le moins préparé au monde », dira Friedkin, qui trouve souvent son jeu léthargique.

L'offensive n'a pas lieu que dans les rues. Un « Comité de raliement *Ad Hoc* contre **Cruising** » rassemble diverses factions du mouvement pour faire pression auprès du maire de New York, Ed Koch, pour qu'il retire à Friedkin les autorisations et protections de la ville. Des conseils communautaires demandent à être consultés en amont sur les films qui pourraient être tournés dans leurs quartiers. Ed Koch refuse en invoquant le premier amendement de la constitution

américaine : « Je ne crois pas que les conseils communautaires aient à décider quels livres vendre en librairie, quels tableaux exposer dans les musées, ou quels films tourner dans leurs secteurs si tout cela se fait dans le respect des lois<sup>9</sup>. »

Les protestations atteignent leur apogée la nuit du 26 juillet quand une foule d'un millier de personnes confronte l'équipe et bloque son passage en criant « **Cruising** doit partir ! ». Les véhicules sont pris d'assaut, des projectiles sont lancés de part et d'autre et la police disperse les manifestants, abusant parfois de la force. Ces incidents, relayés par la presse nord-américaine, déclenchent un débat national sur la censure et la liberté d'expression. « Assumant que [son tournage] finisse un jour, **Cruising** fait d'ores et déjà partie de l'histoire, ne serait-ce que parce que c'est la première fois que des citoyens se mobilisent contre un film avant qu'il ne soit mis en boîte », écrit Richard Goldstein dans les pages du journal qui a tout fait éclater<sup>10</sup>.

Le 20 août, le Comité *Ad Hoc* réaffirme dans une pleine page du *Village Voice* que le film représente une menace pour les gais et encourage la violence : « Les dommages que causera le film sont réels<sup>11</sup>. » En réponse, la vice-présidente de la New York Civil Liberties Union admet « la légitime colère de la communauté gaie contre la discrimination, la violence et les injustices qu'elle subit », mais doute « [qu']attaquer un film qui n'est pas encore terminé et n'a pas été vu [soit un moyen adéquat de faire avancer les choses] »<sup>12</sup>. Chez les partisans de la liberté d'expression qui prennent le parti du film revient partout la crainte du précédent dangereux que l'affaire pourrait établir : « [...] dès qu'un groupe réussira à museler une forme d'expression qu'il trouve menaçante, vous verrez d'autres groupes se lever pour organiser leurs propres autodafés », écrira Nat Hentoff le 24 septembre<sup>13</sup>.

Si le tournage de **Cruising** est alors achevé, Friedkin n'est pas pour autant au bout de ses peines : le film vivote au montage, toute la bande-son est à refaire et il doit absolument obtenir la cote « R » de la Motion Picture Association of America (MPAA). Or, le nouveau directeur de cette dernière, Richard Heffner, a la réputation d'être un conservateur. La suite ressemble à un bluff ourdi par William Friedkin et Jerry Weintraub qui l'invitent à souper, puis lui projettent la version

6. FRIEDKIN, William. *Op. cit.*, p. 463-464. Tournées avec des figurants recrutés parmi les habitués, les scènes de bar de **Cruising** seront assez suggestives pour que la luxure suinte des images sans être pornographiques.

7. « Restricted » : interdit aux mineurs de 17 ans et moins non accompagnés d'un adulte. À l'époque, la cote suivante de la Motion Picture Association of America, équivalant à l'actuelle interdiction aux moins de 18 ans au Québec, est « X » (signifiant « extrême ») et synonyme de suicide commercial, sinon d'infamie, nombre d'exploitants ne voulant pas de ces films dans leurs circuits. **Midnight Cowboy** de John Schlesinger (1969, avec Jon Voight et Dustin Hoffman) est l'un des rares exemples, sinon le seul film dramatique coté « X », à avoir eu du succès et gagné des Oscar.

8. BELL, Arthur. *The Village Voice*, 16 juillet 1979.

9. GOLDSTEIN, Richard. « Why The Village Went Wild », *The Village Voice*, 1<sup>er</sup> août 1979.

10. Rapporté par Goldstein. *Ibid.*

11. *Ad Hoc* Coalition Against **Cruising**, « Six Questions About "Cruising" », publicité, *The Village Voice*, 20 août 1979.

12. SAMUELS, Dorothy J. « "Cruising": The First Amendment Comes First », *The Village Voice*, 27 août 1979.

13. Cité par Jason Bailey dans « Making Sense of "Cruising" », *The Village Voice*, 21 mars 2018.

la plus explicite du film, d'une quarantaine de minutes plus longue que celle que l'on connaît. « [J]'avais intentionnellement laissé [les] scènes de pornographie et de violence durer longtemps, en sachant pertinemment qu'elles seraient coupées et qu'au bout du compte il resterait l'histoire que je souhaitais raconter », dira Friedkin dans ses mémoires<sup>14</sup>. Le stratagème opère, Heffner a des malaises. « Il n'y a pas assez de "X" dans l'alphabet pour ce film! », s'exclame-t-il. Le dossier est confié à Aaron Stern, l'ancien président de la MPAA, qui avait accordé à **The Exorcist** un « R » sans exiger de coupes et **Cruising** obtient sa cote « R » dans une version de 108 minutes.

Le 4 février 1980, le public de la première hue et chahute durant la projection et est à cran pendant la période de questions avec le réalisateur et son équipe. Pourquoi avoir fait un film pareil? Vous ne craignez pas qu'il entraîne des violences? « La communauté gaie a moins à craindre de ce film que des tactiques totalitaires de certains de ses membres », répond Friedkin. À un Arthur Bell hors de lui qui l'insulte, il rappelle que ce sont ses articles qui lui ont inspiré d'installer son histoire dans le milieu des clubs S&M gais. Mais Friedkin, qui peine parfois à se défendre, admet n'avoir jamais su s'il n'y avait qu'un seul ou plusieurs tueurs dans son film et les critiques répandront vite que son intrigue est si confuse que même son réalisateur ne la comprend pas.

Jugeons-en nous-mêmes. Avec sa structure de « slasher », **Cruising** comporte trois scènes de meurtre où les interprètes de la victime et de l'assassin sont interchangeables. Ainsi, l'interprète de l'assassin dans la première scène, Larry Atlas, devient la victime dans la seconde, alors que le tueur de la troisième est tantôt incarné par la victime de la première (Arnaldo Santana), tantôt par Richard Cox, qui joue Stuart Richards, l'étudiant que la police finit par épingler pour clore l'affaire. Un autre acteur invisible à l'écran, James Satorius, prête sa voix (identifiée comme « la voix de Jack » au générique) au meurtrier dans toutes les scènes.

Sorti en salle le 16 février 1980, **Cruising** se révèle un échec commercial. Une association d'exploitants, la General Cinema Corporation, le retire d'une trentaine d'écrans, craignant la réaction du public et arguant que le film mérite la cote « X ». La critique, négative, se plaint surtout du caractère sordide du film et de son intrigue alambiquée. Roger Ebert observe « [que] le pouvoir dramatique de **Cruising** semble avoir été affecté très négativement par [sa controverse]. De toute évidence, ici, des éléments clés du personnage d'Al Pacino ont été altérés ou compromis de manière à ce que son implication [dans] l'intrigue, soit délibérément tenue dans le flou. Puisque le film concerne davantage son implication que la résolution



14. FRIEDKIN, William. *Op. cit.*, p. 476.



Al Pacino et William Friedkin lors du tournage de **Cruising**

des crimes, **Cruising** semble un film qui n'a pas le courage de se déclarer»<sup>15</sup>.

Il est vrai que Steve Burns, le personnage au centre de **Cruising**, est énigmatique. La composition qu'en livre Pacino est comme une surface plane. Quand son supérieur, le capitaine Edelson (Paul Sorvino), lui propose d'infiltrer le milieu des bars S&M gais pour capturer un tueur, sa réaction passe de l'incrédulité à l'acceptation sans motif apparent. « — As-tu déjà fait des pipes? T'es-tu déjà fait enculer? — Quoi? Non, là vous blaguez. Il faut que vous blaguiez. — Que dirais-tu de disparaître complètement? — [...] J'adore!» C'est peut-être le dernier rôle où Al Pacino se présente comme le contraire d'un titan et joue la banalité.

Sa petite amie, Nancy (Karen Allen), prouve son hétérosexualité de départ, et sans doute son ennui : loft éclairé, plantes, musique classique dans la chaîne stéréo. Rien à voir avec l'appartement miteux de Greenwich Village où il s'installe ni avec le milieu nocturne auquel il doit s'intégrer, non sans commettre au début quelques bourdes ironiques, comme lorsqu'un portier du Cockpit (un club inspiré du Mineshaft) le soupçonne d'être un agent infiltré et lui refuse l'entrée parce qu'il est habillé en civil à une soirée thématique où se déguiser en policier est obligatoire.

Nous ne savons pas à quel point, en effet, fréquenter ce milieu et en assimiler les codes affecte Steve Burns. Une séquence

semble marquer une étape décisive lorsque Burns, à l'entrée d'un lieu de drague de Central Park appelé le Ramble, décide de suivre quelqu'un qui l'aborde, interprété par Larry Atlas, qui incarne le tueur de la première scène de meurtre, et la victime de la seconde. Mais la suite n'est pas montrée et l'on ignore si Burns franchit ou non cette frontière. Les signes du bouleversement de son orientation sont aussi nombreux qu'évasifs. Tout est possible pourvu que la consommation de l'acte soit omise. Croyant repérer un suspect (Skip), Burns l'emmène à l'hôtel et lui demande de le ligoter. Les policiers alentour entendent la conversation, prêts à intervenir. Or, Skip est réticent. Le *bondage* ne l'intéresse pas et pourtant, Burns insiste. S'ensuit une descente policière et une scène anthologique d'interrogatoire où la police se plaît à humilier Skip devant le regard impassible du détective en chef, qui sait déjà que Skip n'est pas le coupable. Quiconque croyait que **Cruising** présentait un sommet de cinéma homophobe changerait d'avis face à cette scène, qui ne justifie pas la victimisation, mais la dénonce. Et comme **Cruising** demeure ouvert à toutes les hypothèses, cette scène, centrale, d'interrogatoire explique peut-être pourquoi Burns confie à Edelson qu'il est sur le point de craquer. La suite montre comment la violence de Pacino se réveille. Il poignarde Stuart Richards au thorax, son principal et dernier suspect, dans l'échauffourée qui précède sa capture. Celle-ci semble clore l'enquête de façon satisfaisante pour le capitaine Edelson, bien que Stuart proteste (avec la voix de Jack) n'avoir jamais tué personne. Et malgré son arrestation, les crimes continuent. Le film se boucle en laissant présager que la suite répètera la même histoire à l'identique. Un assassin a été pris, mais la mort rôde toujours.

Bill Krohn, tâchant d'éclaircir les nombreuses entorses commises à la rationalité d'une enquête policière dans **Cruising**, conclut que « la causalité qui opère dans **Cruising** est magique : la magie de la contagion [...] des mauvais sorts, de la possession [...] »<sup>16</sup>. Brouillant les genres, **Cruising** serait un film fantastique sulfureux déguisé en film policier. Ainsi « tous les meurtres [seraient] le résultat d'une possession démoniaque, et à la fin, un nouvel assassin potentiel (Steve ou quelqu'un d'autre) s'est fait posséder par le même démon. [...] [Seule] une interprétation surnaturelle, que personne n'évoque dans le film, peut résoudre [ses] contradictions. »

Certes saugrenue, cette interprétation indique bien comment et pourquoi ce film suscite l'angoisse. Voix désincarnées, figures dispersées, incarnations protéiformes et disséminées du mal et de la mort : le **Zodiac** de David Fincher, autre grand film inspiré de faits réels, soit une enquête irrésolue concernant des meurtres en série, est un hommage évident à **Cruising** par

15. EBERT, Roger. « **Cruising** », [www.rogerebert.com](http://www.rogerebert.com).

16. KROHN, Bill. « Friedkin Out », *Rouge*, en ligne, 2004.

sa manière d'illustrer une enquête portant sur un meurtrier aussi actif qu'irréparable. Les protestations contre **Cruising** ayant complètement gâché sa prise de son, le film exploite à fond les ressources du doublage pour concevoir une bande-son unique, où les bruitages de John Roesch font cliqueter les chaînes, claquer les bottes et crisser le cuir à l'oreille comme des surfaces vernies, créant un univers sonore anxiogène, sorte d'expression auditive des fixations du fétichisme.

Début 1980 : **Cruising** disparaît rapidement des salles et n'entraîne aucune des montées de violence anticipées dont on s'était servi pour le honnir et, si possible, le censurer. La controverse dont il fut l'objet présente un modèle grandeur nature de celles qui se reproduisent en série aujourd'hui, quatre décennies plus tard, autour des mêmes questionnements et le salmigondis semblable de revendications légitimes et d'appels à la censure qui passent les bornes. Le droit à une meilleure représentativité, les inquiétudes sur un retour en force de la censure, la question de savoir qui peut se permettre (ou non) d'explorer une culture, les interrogations entourant les limites de la liberté d'expression, mais aussi de la protestation citoyenne; le fait que des créations causent ou non des impacts néfastes a été couvert par ce dossier avec la même force d'hystérie.

Repensant à cette affaire, Edward Guthmann, dans la revue *Cineaste*, observait en 1980 que « [l]'étendue avec laquelle Hollywood a échoué à refléter honnêtement la vie homosexuelle est certainement adaptée au refus du public d'accepter l'homosexualité. La question [serait de savoir] ce qui pourrait arriver si Hollywood se persuadait de la valeur commerciale de ces histoires »<sup>17</sup>. Les manifestations anti-**Cruising** ont fait entendre le ras-le-bol d'une communauté face à sa « stéréo typification » et sa victimisation dans le cinéma populaire et, sous cet angle, le débat ne fut sans doute pas vain. Séries et films d'auteur se peuplent de plus en plus de personnages tridimensionnels issus de la diversité sans avoir à se justifier. Sur ce plan, les récits ont évolué, tout comme les regards.

Quant à **Cruising**, le fait d'avoir échappé aux limbes des projets avortés ou retirés de la circulation, au contraire de ceux de Robert Lepage, lui a permis de traverser l'épreuve du temps et d'être réexaminé par l'opinion, ce qui manque justement aux débats actuels. En 2007, la sortie de **Cruising** en DVD multiplie les témoignages positifs, spécialement de la presse homosexuelle, comme l'observe Jason Bailey du *Village Voice*<sup>18</sup>. Châtiez d'abord, aimez après : la critique homosexuelle

accorde de la valeur à **Cruising** « ironiquement par le biais de la représentation », saluant sa description audacieuse d'une culture homosexuelle *underground* qui outrepassa, encore aujourd'hui, les limites de ce que concède normalement un film coté « R ». « **Cruising** est un *thriller* médiocre, mais une formidable capsule temporelle — un *flashback* fiévreux vers les derniers soubresauts [d'une période] d'abandon sexuel total [où] le grotesque abonde [...], mais aussi un sens du plaisir évident. »

Le film fait malgré lui œuvre archivistique. En 1981, on commence à s'inquiéter d'une étrange épidémie qui affecte particulièrement les hommes homosexuels. Jack, le démon protéiforme qui rampe dans les illogismes de **Cruising**, trouvait en réalité son incarnation la plus meurtrière à ce jour. Et par cette cruelle ironie du destin — la fête était finie — **Cruising** fut reconnu et apprécié comme un rare témoignage, dans le cinéma grand public, des excès festifs de l'ère présida.

**Cruising** s'avère toutefois un film qui joue sur les mécanismes instinctifs de la peur de perdre son orientation et d'attraper l'homosexualité comme un virus mortel. Mais il n'est pas aussi homophobe que l'on a voulu le faire croire. Ses scènes de meurtre inspirent l'épouvante, non le dévouement, et le film dénonce maintes fois l'homophobie policière. Mais **Cruising** reste certainement un film « phobique » par ses analogies pénétratives entre la sodomie et l'acte de poignarder, par l'insertion subliminale de brèves images pornographiques pendant les scènes de meurtre.

Avec **Cruising**, William Friedkin n'a pas réalisé un film homophobe. Il s'est contenté de poursuivre son obsession pour la nature contagieuse du mal qui hante ses films depuis longtemps. Pour rappeler les propos d'un compatriote critique et ami, si l'on dit parfois qu'une œuvre « se bonifie avec le temps » comme le vin, on se trompe. Les œuvres, les films ne changent pas (à moins, bien sûr, de refaire le montage), c'est notre manière de les voir qui évolue. Et quand les clameurs de la controverse s'éteignent et que l'on peut enfin les juger en elles-mêmes et non d'après le mal que l'on en a dit, on peut reconnaître leurs qualités comme leurs défauts. Les plus grandes victimes de la censure ne sont pas seulement les œuvres, les artistes et les discours, mais aussi la liberté de les réévaluer hors de toute préconception dogmatique, loin de la pression collective. Et seule une histoire, une œuvre complétée et diffusée, soumise à cette épreuve du temps, peut faire en sorte que les disputes inconciliables qu'elle a provoquées se résolvent et se réconcilient dans un relatif *happy ending*. ☞

17. GUTHMANN, Edward. « The Cruising Controversy: William Friedkin vs. the Gay Community », *Cineaste*, vol. 10 n° 3, été 1980.

18. BAILEY, Jason. « Making Sense of "Cruising" », *The Village Voice*, 21 mars 2018.



## 1917

de Sam Mendes

### Parcours du combattant

CHARLES-HENRI RAMOND

Utilisée comme instrument de propagande, démonstration de la fierté patriotique, dénonciation de l'atrocité ou récit de bravoure, la guerre a fourni au septième art bon nombre d'œuvres marquantes. La Première Guerre mondiale n'est pas en reste, si l'on en juge par ces quelques titres célèbres : **All Quiet on the Western Front** de Lewis Milestone, **Sergent York** d'Howard Hawks, **Paths of Glory** de Stanley Kubrick, **La Chambre des officiers** de François Dupeyron, pour ne citer qu'eux. Il faut désormais ajouter à cette liste l'impressionnant **1917** de Sam Mendes.

C'est à partir des souvenirs de son grand-père que le réalisateur des deux derniers films de la licence James Bond et sa scénariste Krysty Wilson-Cairns ont bâti cette histoire campée en avril 1917, alors que les troupes britanniques défendent leur position face aux forces allemandes. Le film commence sur une image paisible, dans laquelle deux jeunes conscrits se reposent au pied d'un arbre. Ils sont appelés de toute urgence. La *steadycam* du directeur photo Roger Deakins leur emboîte le pas jusqu'au poste de commandement, situé à l'autre bout d'une

tranchée étroite et encombrée. Dans une casemate souterraine sommairement aménagée, les recrues sont affectées à une mission cruciale : traverser les lignes ennemies pour rejoindre un bataillon allié afin de l'empêcher de se lancer à l'assaut de l'ennemi, qui leur a tendu un piège. La fébrilité est d'autant plus palpable que l'enjeu concerne des milliers de vies.

Lire les articles publiés après la sortie du film donne une idée précise de la minutie de la conception et de la complexité de l'exécution du projet, et permet d'en apprendre plus sur le soin apporté dans le raccord des plans, l'enchaînement sophistiqué du portage de la caméra ou les délicates répétitions chorégraphiées des comédiens. Sans parler de la subtilité des effets visuels et de la justesse de la recreation du champ de bataille. La crédibilité de l'ensemble confère au film une rare force évocatrice.

Toutefois, pour impressionnantes qu'elles soient, ces prouesses ne cèdent rien à la facilité. Certes, le faux plan-séquence de près de 120 minutes qui le constitue fait de **1917** une expérience immersive inégalée, mais il est surtout mis au service de la continuité narrative d'une histoire qui occupe un espace-temps très court. En cette année 1917, la guerre n'a pas encore franchi le cap de la mécanisation et

reste avant tout une affaire de fantassins, de baïonnettes, de corps à corps et de marches forcées. Par cette technique, Mendes parvient à rendre compte avec justesse de l'âpreté de l'action, âpreté qui sera adoucie dans les conflits ultérieurs avec l'arrivée des forces aériennes et des engins blindés.

Et ce n'est pas tout, car **1917** s'écarte à plusieurs égards du traitement habituellement réservé aux films de guerre. Les auteurs ont en effet choisi de ne pas utiliser leur démonstration de courage pour critiquer l'inhumanité des ordres donnés ou pour dénoncer l'atrocité des combats. Ils ont plutôt livré un vibrant hommage à l'héroïsme de soldats ordinaires — ici incarnés par des acteurs débutants impressionnants de maîtrise —, liés à la vie à la mort par l'amitié, dans une épopée dont l'étendue les dépasse. En ce sens, les saynètes qui composent leur aventure (visite d'un bunker, avion qui s'écrase, rencontre avec une jeune Française, plongée dans un ruisseau bouillonnant, etc.) sont autant d'étapes symboliques vécues à des degrés divers par des centaines de milliers d'Européens à l'époque. Et si l'on a parfois le sentiment de se retrouver devant une collection de scènes issues d'un jeu vidéo, ce nouvel opus de Sam Mendes restera néanmoins dans les annales comme un puissant rappel à l'Histoire, au tempo et à l'intensité à couper le souffle. **CE**



États-Unis / 2019 / 119 min

**RÉAL.** Sam Mendes **SCÉN.** Sam Mendes et Krysty Wilson-Cairns **IMAGE** Roger Deakins **MUS.** Thomas Newman **MONT.** Lee Smith **PROD.** Pipa Harris, Callum McDougall, Sam Mendes et Brian Oliver **INT.** George MacKay, Dean-Charles Chapman, Daniel Mays, Colin Firth, Pip Carter, Andy Apollo, Benedict Cumberbatch **DIST.** Universal Pictures



## Au nom de la terre

d'Édouard Bergeon

### Lorsque la terre se fait douce-amère

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE


Fraîchement rentré d'un séjour sur un ranch aux États-Unis, Pierre Jarjeau (Guillaume Canet) revient en France dans le but de racheter la ferme familiale et avec le désir de non seulement conserver le patrimoine, mais de le faire prospérer. Une quinzaine d'années plus tard, la vie et la ferme de Pierre ont bien changé. Marié et père de deux enfants, il essaie de faire sa place dans un milieu paysan en constante modernisation. Écartelé entre les dettes, des revenus sans cesse revus à la baisse par de grands distributeurs sans merci et la désapprobation paternelle, il se rabat sur sa famille afin de tenter de maintenir la lueur positiviste qui l'avait conduit sur le chemin de la terre. Mais les difficultés s'accumulent et l'agriculteur s'abîme lentement sur les écueils du quotidien avant de s'enfoncer dans la dépression.

Principalement connu pour ses documentaires télévisuels, Édouard Bergeon réalise, avec **Au nom de la terre**, un premier long métrage de fiction. Dans le prolongement de sa pratique documentaire, il porte un regard réaliste sur la situation de la paysannerie française du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle. Ce choix esthétique lui permet

notamment de capter de magnifiques images de la campagne et de la ferme Jarjeau se découpant en contre-jour sur un ciel aux contrastes crépusculaires d'orangés et de bleu sombre. Alternant la chaleur du soleil de l'été qui chauffe la terre lors des moments baignés d'enthousiasme et la froideur d'un ciel d'hiver lorsque le poids de la vie paysanne se fait plus intensément ressentir, la caméra de Bergeon frôle certes le cliché colorimétrique, mais renforce par le fait même les changements qui s'opèrent profondément au sein de la cellule familiale.

Succès fulgurant dans la France rurale, le film évoque avec justesse et sensibilité les profonds problèmes de la communauté paysanne qui croule sous les dettes et la pression de diversification des grandes instances agricoles. Paysannerie qui a vu le taux de suicide de ses fermiers exploser de façon inquiétante au cours des dernières décennies. La rivalité générée par ce climat délétère est telle que les voisins s'envient et répandent parfois les rumeurs les plus abjectes les uns sur les autres, dans une quête désespérée de rentabilité et de performance. Bien que le film n'ait pas résonné aussi fortement en milieu urbain, il affiche néanmoins un caractère universel permettant aux spectateurs de s'identifier à la détresse de ceux et celles qui travaillent la terre afin de les nourrir.

**Au nom de la terre** est porté par une distribution investie dont le jeu retenu s'accorde avec justesse au ton du film. Et si Canet interprète avec sensibilité le rôle principal, inspiré du père du réalisateur, les personnages secondaires enrichissent et nuancent cette saga familiale, que ce soit Veerle Baetens en épouse aimante et multidimensionnelle, Anthony Bajon en fils aidant traversant l'adolescence, ou encore Rufus en patriarche misogyne et vindicatif qui ne parvient pas à apprivoiser ses émotions. Le long métrage rend aussi hommage aux paysannes, fortes et résilientes qui, dans l'ombre, incarnent la voix de la raison et épaulent leur famille avec dévouement, travaillant à l'extérieur pour mettre du pain sur la table tout en veillant au bon roulement de la ferme, s'oubliant parfois pour le rêve ou le bien-être de leur compagnon.

Le long métrage de Bergeon appartient à cette catégorie de films qui rappellent que la fiction peut, par une forme inclusive et accessible, incarner le réel avec une telle acuité qu'elle parvient à émouvoir et à conscientiser un public diversifié. Souvent occultées, les difficultés et les douleurs vécues par les ruraux ont besoin d'être mises en lumière. Aussi, le septième art est-il le parfait moteur pour développer cette empathie essentielle au maintien du tissu social. (Sortie prévue : 6 mars 2020) 



France / 2019 / 103 min

**RÉAL.** Édouard Bergeon **SCÉN.** Édouard Bergeon, Bruno Ulmer et Emmanuel Courcol **IMAGE** Éric Dumont **SON** Philippe Vandendriessche **MUS.** Thomas Dappelo **MONT.** Luc Golfin **PROD.** Christophe Rossignon et Philip Boëffard **INT.** Guillaume Canet, Veerle Baetens, Anthony Bajon, Rufus, Samir Guesmi, Yona Kervern **DIST.** Axia Films



## Clemency

de Chinonye Chukwu

### La dame de fer

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Dans les films abordant une question aussi grave que la peine capitale, on a surtout connu le tourment des condamnés comme de ceux qui tâchent de les sauver de l'implacable engrenage du meurtre légalisé. On s'est penché moins souvent sur les impacts subis par ceux et celles qui ont pour tâche de l'administrer. Telle est la zone grise qu'explore Chinonye Chukwu dans **Clemency**, Prix du jury au Festival de Sundance en 2019, inspiré par l'exécution de Troy Davis en 2011, qui avait alors relancé le débat sur la peine capitale.

Le film gravite autour de Bernadine Williams (Alfre Woodard), la directrice afro-américaine d'une prison à sécurité maximale qui, au cours de sa carrière, a déjà présidé à une douzaine d'exécutions. Comme l'institution qu'elle représente, son personnage semble fait de murs étanches emboîtés les uns dans les autres. Pourtant, quelque chose affleure à la surface de ses silences et de son regard mobile, laissant présager que l'édifice commence à se fissurer. Une exécution récente, bâclée, a tourné à la catastrophe; la prochaine, déjà fort médiatisée, d'Anthony Woods (Aldis Hodge), un détenu reconnu coupable (comme Troy Davis) d'avoir tiré sur un

policier lors d'un vol, mais qui n'a cessé de clamer son innocence, préoccupe sa conscience.

Williams lance les préparatifs comme elle l'a toujours fait: une procédure, une série de formalités à respecter. Comment demande-t-on à un condamné le dernier repas qu'il voudrait? Comment répond-il? Sans voix, Woods reçoit ces demandes comme des requêtes aussi absurdes que désespérantes. Or, certaines révélations de dernière minute bouleversent Woods et le tiennent accroché à la vie malgré tout. À ce regain d'espoir du condamné correspond la mort à petit feu qui mine sa gardienne, dont la vie personnelle, spécialement conjugale, se détériore. À preuve cette scène où Williams désamorce une tentative de rapprochement avec son mari, Jonathan (Wendell Pierce), en lui confiant l'ampleur abyssale, irréparable de sa solitude et de son isolement. Comme si au sort du condamné à mort répondait le confinement psychique de Williams qui voit peut-être la banalité du mal se tapir sous son sens inné du devoir.

La composition d'Alfre Woodard en Bernadine Williams impressionne, c'est le moins que l'on puisse dire, tant elle parvient à rendre avec chaleur un personnage apparemment froid et sa réserve avec éloquence dans toute l'intensité de ses

contradictions. Les personnages qui l'entourent, eux aussi, au-delà des mots, les soucis et l'usure qui les pèsent. Par sa direction sensible du jeu, l'économie de son texte et l'intériorité de ses acteurs, Chinonye Chukwu arrive à faire ressentir la profondeur des situations sans presque jamais recourir aux explications. Mais le film n'est pas moins traversé par de mémorables moments de prises de parole, comme lorsque Evette (Danielle Brooks), l'ancienne petite amie de Woods, lui dévoile pourquoi elle a préféré ne pas le voir ni lui présenter leur enfant.

Des bulletins de nouvelles et la présence de manifestants autour de la prison rappellent que Woods n'est pas un détenu ordinaire, mais une sorte de cause célèbre dans ce débat entourant la peine capitale. C'est peut-être là que la note la plus discordante de ce film poignant se fait entendre, notamment lorsque Evette et l'avocat de Woods disent à ce dernier que sa postérité est déjà acquise. «Chacun dans sa vie espère être vu et entendu; or, tu auras été vu et entendu», allègue l'avocat, alors qu'Evette, croyant n'être personne, dit que des générations se souviendront de lui. Comme si Woods, à l'heure de rendre son dernier souffle, pouvait (on ne peut s'empêcher de le penser) trouver une consolation dans cette célébrité qui lui survivra: moitié symbole des injustices de l'état, moitié *hashtag* promis à la gloire éphémère des médias sociaux. **CE**



États-Unis / 2019 / 112 min

**RÉAL. ET SCÉN.** Chinonye Chukwu **IMAGE** Éric Branco **SON** Joshua Crisci et Lorita de la Cerna **MUS.** Kathryn Bostic **MONT.** Phyllis Housen **PROD.** Bronwyn Cornelius, Julian Cautherley et Peter Wong **INT.** Alfre Woodard, Richard Schiff, Aldis Hodge, Wendell Pierce, Danielle Brooks, Michael O'Neill **DIST.** MK2 | Mile End



## Dieu existe, son nom est Petrunya

de Teona Strugar Mitevska

### Méfiez-vous du mouton déguisé en loup

AMBRE SACHET

Au loin, seule dans une piscine géante vide, au plancher strié de lignes noires, Petrunya se tient debout sur l'une de celles-ci, immobile. D'abord le silence, un zoom sur sa silhouette, puis une musique rock qui s'emballe au rythme de la caméra. Impossible de détourner le regard de son histoire.

Au retour d'un énième entretien d'embauche classé sans suite où l'abus de pouvoir masculin est au rendez-vous, la jeune femme tombe sur une foule dont l'engouement annonce une célébration religieuse de la communauté orthodoxe. À Stip, village macédonien, alors qu'une horde d'hommes se prépare à plonger dans une rivière afin de récupérer une croix qui promet au vainqueur bonheur et prospérité, Petrunya s'en empare. Cette situation unique crée l'événement, car c'est la première fois qu'une femme remporte l'objet sacré tant convoité.

À ces traditions macédoniennes, Petrunya résiste, toujours au centre du cadre quand les autres ne font qu'y passer. Que ce soit face à un employeur abusif, aux policiers, au pope ou aux villageois qui veulent

remettre la main sur ce qu'ils estiment leur être dû, la diplômée d'histoire refuse de courber l'échine, se tenant debout par son regard, son impertinence et sa volonté de rester coûte que coûte dans le plan.

Après un long métrage sur les masculinités toxiques de jeunes Macédoniens, **When the Day Had No Name** (2017), Teona Strugar Mitevska effectue un retour aux portraits de femmes entamés avec **How I Killed a Saint** (2004), suivi de **I Am from Titov Veles** (2009) et **The Woman Who Brushed Off Her Tears** (2012). Vers la fin du film, chacun des personnages féminins de cette histoire est cadré en plan fixe rapproché, regard caméra : Petrunya, sa mère, sa meilleure amie, la journaliste qui suit l'affaire et une femme qui fume se succèdent afin de rappeler que ce sont désormais elles qui mènent la danse d'un mouvement jusque-là guidé par des hommes. Ce cinquième opus de Teona Strugar Mitevska s'inscrit dans une filmographie brossant une nécessaire critique du patriarcat ambiant en Macédoine du Nord. Alors que la réalisatrice a obtenu du financement sans égard à son genre grâce à l'émergence d'un nouveau système de financement étatique du cinéma, son pied de nez aux structures se poursuit dans le prolongement d'un regard, le sien, mais aussi celui de son personnage central et enfin celui de la journaliste prête à faire évoluer les mentalités.

Après avoir pris la fuite avec la croix, Petrunya atterrit au commissariat dans la seconde partie du film, plus faible. Si les personnages secondaires expriment leur lot de critiques acerbes, la vie intérieure de l'accusée demeure, quant à elle, presque trop réfrénée. Les gros plans sur son visage sont nombreux, les voix sont le plus souvent hors champ, le confinement est palpable sans jamais véritablement laisser place aux émois de Petrunya. Si la caricature guette les hommes du village, l'étroite relation entre l'église et la loi se fond parfaitement dans le décor du poste de police. Petrunya — et par extension la gent féminine qu'elle incarne — en y descendant les escaliers, se retrouve coincée entre les deux représentants de l'ordre : le policier et le prêtre.

La subtilité qui se dégage du puissant jeu de Zorica Nusheva aurait gagné à contaminer le reste du long métrage. Imposante et charismatique, l'actrice sait rendre Petrunya tantôt fière, tantôt envahie par la peur, habile symbole d'une femme comme les autres, loin de la figure de l'héroïne. Sur fond de conte inspiré de faits réels, Teona Strugar Mitevska raconte celui d'un mouton devenu loup. S'éloignant seule dans l'obscurité hivernale, Petrunya a trouvé la lumière puisqu'elle marche désormais hors des lignes. Revient alors à l'esprit ce commentaire d'un passant interrogé par la journaliste : « Qu'auraient-ils fait si Dieu avait été une femme? » **CB**



Macédoine–Belgique–Slovénie–France–Croatie / 2019 / 100 min

**RÉAL.** Teona Strugar Mitevska **SCÉN.** Elma Tataragic et Teona Strugar Mitevska **IMAGE** Virginie Saint Martin **SON** Hrvoje Petek, Ingrid Simon et Thomas Gauder **MUS.** Olivier Samouillan **MONT.** Marie-Hélène Dozo **PROD.** Labina Mitevska **INT.** Zorica Nusheva, Labina Mitevska, Simeon Moni Damevski **DIST.** A-Z Films



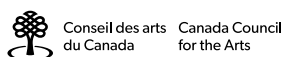
# BALADO Ciné-Bulles

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

Animation : Zoé Protat



Disponible sur





## Les Hirondelles de Kaboul

de Zabou Breitman et Éléa Gobbé-Mévellec

### Survivre aux talibans

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Adapté du roman de l'écrivain algérien de langue française Yasmina Khadra (2002), **Les Hirondelles de Kaboul** prend place dans une capitale afghane en ruine, sous le joug des talibans. Coréalisé par Zabou Breitman (**Se souvenir des belles choses**, 2003) et Éléa Gobbé-Mévellec (animatrice du **Chat du Rabbbin**, 2011, d'**Ernest et Célestine**, 2012, et du **Prophète**, 2014), ce récit choral a pour trame fondamentale les histoires croisées de quelques Kabouliens. D'abord, il y a ce jeune couple d'exp-professeurs formé de Mohsen et Zunaira, qui rêve de s'extraire de cette dictature afin de vivre au grand jour leur amour de l'art et de la vie, puis celui composé d'Atiq, un ancien moudjahid devenu gardien d'une geôle pour femmes, et de son épouse Mussarat, agonisante. Chacun porte dans sa chair et son âme les stigmates de l'emprisonnement physique et moral qui a peu à peu abîmé le quotidien de sa présence mortifère. À la suite de ce qui aurait pu n'être qu'une banale dispute conjugale, Zunaira tue accidentellement son bien-aimé. Incarcérée, elle est condamnée à être exécutée lors du « spectacle » qui précédera le prochain match de football. Ému du sort réservé à sa belle prisonnière qu'il croit innocente, Atiq, bientôt rallié par

Mussarat, se convainc de l'aider, malgré les risques qu'il encourt.

Dans la lignée de **Persépolis** (Marjane Satrapi, 2007) et **Valse avec Bachir** (Ari Folman, 2008), on a eu recours au dessin animé pour incarner cette histoire, déchirante et inhumaine, conjuguant sujet intimiste et chronique politique. Breitman, à la mise en scène et aux dialogues, et Gobbé-Mévellec, à l'animation, ont ainsi transposé en images le bouleversant récit de Khadra, le gratifiant au passage de quelques variations pour la plupart non rédhitoires. L'action du film se déroule en 1998 plutôt qu'en 2001, et son héroïne, originellement avocate, est désormais peintre, ce qui donne lieu à de magnifiques plans des dessins qu'elle ébauche en catimini — les talibans ayant interdit la représentation comme la musique — sur les murs intérieurs de sa maison, au rythme d'un air tout droit sorti d'un *ghettoblaster* illicite. Ces modifications ajoutent une indéniable poésie qui s'harmonise à l'épure d'une touche imprégnée de mélancolie. Sauf peut-être la nouvelle conclusion, un peu plus faible que celle du roman.

Grâce à ses délicats tons lumineux et désaturés aux effets aquarellés, ce conte persan contemporain a été à juste titre récompensé au Festival d'Angoulême en

août dernier. À ses qualités plastiques répond une matière sonore évocatrice, que ce soient les sons captés sur le vif à Kaboul, les bruits du quotidien tirés de diverses sources documentaires, ou encore les voix inspirées des acteurs incarnant les protagonistes (dont Zita Hanrot, Swann Arlaud, Hiam Abbass et Simon Abkarian dans les principaux rôles), enregistrées en amont du projet et auxquelles les images se sont arrimées. Bien que la condition des femmes soit le moteur premier de cette histoire, ce sont les figures masculines qui dominent le film, ce qui étonne un peu. En effet, les personnages féminins auraient mérité d'être au cœur de ce récit tant leur état appelle à la révolte.

En entrevue, Éléa Gobbé-Mévellec souligne que : « L'aquarelle crée une distance avec la violence. » À cet égard, on peut se demander si la distanciation induite par l'animation, et qui rend un peu plus supportable l'horreur dépeinte dans le film, n'amoindrit pas d'autant la force de son propos. Et si la dénonciation de l'obscurantisme religieux et de l'avalissement des femmes par les talibans, si ardemment menée par Khadra, ne perd pas de sa puissance évocatrice au profit de la stylisation du trait. Malgré ces quelques réserves, il se dégage de ce beau film aux effluves didactico-pédagogiques un humanisme porteur d'espoir dans un monde voilé d'intolérance. **CB**



France-Suisse-Luxembourg / 2019 / 81 min

**RÉAL.** Zabou Breitman et Éléa Gobbé-Mévellec  
**SCÉN.** Sébastien Tavel, Patricia Mortagne et Zabou Breitman, d'après le roman de Yasmina Khadra  
**MUS.** Alexis Rault **MONT.** Françoise Bernard **PROD.** Reginald de Guillebon, Stephan Roelants, Michel Merkt et Joëlle Bertossa **DIST.** Maison 4:3



## La Mer entre nous

de Marlène Edoyan

### Les deux solitudes

ORIAN DORAIS

Une ville au Moyen-Orient. Des explosions retentissent dans la nuit. Même s'il ne s'agit que de feux d'artifice pour célébrer le Nouvel An, Hayat, une mère, cherche les membres de sa famille. Nerveuse, elle s'assure que les enfants du quartier soient tous en sécurité à l'intérieur et recommande à son fils de ne pas toucher aux pétards, qui ne sont que de simples jouets de farce et attrapes. Toute la scène, tournée en un long plan-séquence en caméra mobile, témoigne d'une tension qui, au rythme des explosions, s'anime. Normal, puisque nous sommes à Beyrouth, capitale libanaise.


En débutant **La Mer entre nous** par cette séquence, Marlène Edoyan plonge d'emblée le spectateur dans la dynamique du pays. Bien que l'on puisse y dénoter une certaine moquerie de l'imaginaire stéréotypé entourant le monde arabe, que le spectateur s'attend à voir à feu et à sang, les premières minutes du film décrivent bien l'ambiance lourde qui va l'habiter de part en part. Trente ans après la paix de 1990 qui a mis un terme aux affrontements entre chrétiens et musulmans, la méfiance règne toujours au Liban, qui, au moment du tournage de ce film, vivait ses premières

élections législatives en presque une décennie. Ces dernières années, le pays a connu un afflux majeur de réfugiés syriens, ce qui place désormais les musulmans en position majoritaire. Les conflits dans les pays voisins — Irak, Syrie, Yémen, Israël — se répercutent au royaume du cèdre. C'est dans ce contexte qu'Edoyan suit l'engagement politique et la vie familiale de deux femmes; Wafaa, une chrétienne membre de la Phalange d'extrême droite qui se reconnaît peu dans cette nation, et Hayat, sur qui s'ouvre le film et qui espère d'abord et avant tout assister au retour de la démocratie, mais dont des proches sont affiliés au groupe extrémiste chiite Hezbollah.

La qualité d'image impressionne. La caméra est fluide, dynamique, mais les plans demeurent toujours lisses et précis. Le spectateur sent la volonté de la documentariste d'observer le pays, d'aller à la rencontre de ses gens dans les rues, les marchés. Il y a quelque chose de Rossellini et de Rouch dans la direction photo d'Alexandre Lampron. Les séquences sont ponctuées de longs travellings atmosphériques captés depuis une voiture en marche. Au son de la musique flottante de Thus Owls, le film offre une vision impressionniste et émouvante de Beyrouth. Mais on a aussi recours à des plans fixes méditatifs pour révéler la beauté apaisée de

ce pays, pourtant marqué par le malheur. Ces passages contemplatifs rappellent que les personnages du film partagent au moins l'amour de ces terres, dont la splendeur est à couper le souffle.

Ils ont également en commun une fierté, celle de ne pas rester passifs devant le sort de leur nation et de demeurer fidèles à leurs convictions. Si les souvenirs traumatiques de la guerre sont au cœur des interactions familiales et de l'action politique des deux femmes, que la réalisatrice explore en détail, la volonté de reconstruire le pays motive leur démarche, bien que leurs visions idéologiques divergent. Le film, qui porte justement sur la notion d'engagement, décrit la beauté du combat politique, surtout dans un pays où la démocratie est fragile. Faisant fi de toute forme de discours moralisant, le documentaire saisit les divers types d'engagements et n'hésite pas à montrer la famille de Hayat en train de pleurer un fils, djihad du Hezbollah, mort en martyr. Ce long passage, très touchant, est appuyé par une vidéo filmée par le soldat peu avant son décès.

Au cœur des nombreuses scènes de discussion qui scandent le film, on aborde divers sujets sensibles, notamment la nature de l'identité, du pardon et du vivre-ensemble, questions fondamentales autant en Occident qu'au Moyen-Orient. 



Québec / 2019 / 102 min

RÉAL., SCÉN., ET PROD. Marlène Edoyan IMAGE Alexandre Lampron MUS. Thus Owls MONT. Ariane Pétel-Despots DIST. Multi-Monde



## Nin e Tepueian – Mon cri

de Santiago Bertolino

### Une voix pour se faire entendre

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Poétesse, comédienne et militante innue, Natasha Kanapé Fontaine occupe un espace de plus en plus grand sur la place publique. Travaillant à la publication de recueils, participant à des lancements et à des lectures, à des festivals et à des spectacles, elle revendique la possibilité de faire entendre la voix innue, tant sur les scènes québécoise, canadienne qu'internationale. Par son art et son implication, elle œuvre au long combat de reconnaissance et de visibilité des Premières Nations dans l'espace social et culturel.

Troisième long métrage du cinéaste indépendant Santiago Bertolino, **Nin e Tepueian – Mon cri** s'inscrit dans la lignée créative adoptée par le réalisateur, à savoir la combinaison du portrait individuel et du cinéma engagé dans le collectif. Dans **Un journaliste au front**, il suivait le reporter de guerre Jesse Rosenfeld dans sa couverture de conflits au Moyen-Orient; cette fois, Bertolino braque son objectif sur cette femme aux multiples visages qui contribue à la revalorisation de la culture autochtone.

Une année durant, le cinéaste a accompagné Kanapé Fontaine dans le tour-

billon d'un emploi du temps pour le moins chargé; ici, elle arpente les rues de Montréal afin de préparer un nouveau projet théâtral; là, elle sillonne celles d'une ville d'Haïti où elle dirige un atelier de création. Bertolino la suit un peu partout, et jusqu'en Slovénie où, se joignant à une délégation canadienne, elle participe à un festival de poésie contemporaine consacré à la littérature canadienne sous toutes ses formes. Le dépaysement du voyage et la rencontre avec l'autre poussent l'autrice à revisiter son œuvre poétique alors qu'elle lit pour la toute première fois ses textes, publiés originellement en français, en traduction innue. Traduction qu'elle vient à peine de compléter quelques heures auparavant. Ainsi, aux confins du monde, la jeune femme parvient à s'enraciner plus fortement encore dans cette culture qui est la sienne, mais qu'elle est toujours à redécouvrir, comme la plupart des Innus de sa génération qui ne parle plus guère leur langue maternelle.

Les images de Santiago Bertolino collent au plus près de son sujet, captant autant les instants de réflexion, plus personnels et intimes, que les moments de la vie publique. Une complicité palpable transcende l'écran alors que le réalisateur interpelle directement la jeune femme, parfois sur un ton humoristique; ainsi se confie-t-elle en toute honnêteté, sans

crainte aucune. Personnage lumineux qui transperce l'écran, Natasha Kanapé Fontaine contamine le spectateur par sa franche vivacité et son regard pétillant et déterminé. Si le public connaît déjà sa poésie et sa pratique théâtrale et télévisuelle, le documentaire met de l'avant la dimension militante et revendicatrice de sa démarche créatrice. Le passage où l'on voit la poétesse dans un camp d'occupation antipipelines aux États-Unis donne ainsi lieu à une scène qui incarne magnifiquement la ténacité des peuples autochtones dans la défense de leurs droits, ainsi que la force qui unit ces communautés alors que, bousculés par les autorités politiques et économiques, ils retrouvent l'espoir dans l'entraide.

Si les questions relatives aux Premières Nations ont davantage gagné l'espace public au cours de la dernière décennie, plusieurs problématiques et pistes réflexives restent à explorer. Et ce portrait d'une figure emblématique de la relève autochtone montre avec acuité la démarche artistique et personnelle, voire intime, par laquelle Natasha Kanapé Fontaine parvient à inscrire sa voix dans une lutte plus grande qu'elle: celle de la jeune génération innue invitée à redécouvrir ses racines, mais aussi celle de toutes les communautés autochtones appelées à s'unir, hors des frontières géographiques et des collectifs, sur un territoire à partager et à vivre ensemble. **CE**



Québec / 2019 / 82 min

**RÉAL., SCÉN., IMAGE ET MONT.** Santiago Bertolino  
**SON** Santiago Bertolino et Anton Fischlin **MUS.** Cris Derksen, Stefan Braun, Geronimo Inutiq (Madeskimo), Loscil, Esmérine, Jorane et Bobby McFerrin **PROD.** Catherine Viau et Daniel Bertolino **DIST.** Les Films du 3 mars



## Synonymes

de Nadav Lapid

### Décalage horaire au goût amer

AMBRE SACHET

Un homme nu, courant dans un appartement vide, puis arpentant un immeuble parisien de bas en haut, de pièce en pièce dans des gestes à la lisière de la danse et dont les mouvements maladroits semblent dévorer l'espace. Il cherche ses habits et son sac de couchage, ses uniques biens à son arrivée en ville. C'est ainsi qu'est présenté Yoav, jeune Israélien débarqué à Paris dans l'espoir de devenir Français. Tout un programme pour cet éphèbe admirateur de Napoléon, dictionnaire à la main, dont l'ambition de naturalisation s'accompagne d'un puissant rejet de sa langue natale.

À la question « Qu'est-ce que tu fais à Paris? », Yoav répond avec la plus grande simplicité: « Je me repose. » Croissants, pain au chocolat, chocolats chauds, crêpe chocolat banane, le tout prononcé sur un plan de jambes de femme en marche, dans un élan de caméra frénétique toujours à hauteur des yeux de l'exilé. Tous les synonymes sont bons pour décrire la capitale française et décrypter son abondance. Entre son passé de soldat israélien et son présent à déambuler dans les rues parisiennes, Yoav est le premier témoin d'un fossé identitaire qui se creuse. Le

décalage du nouvel arrivant en est un qui a un goût doux-amer.

Chaque scène, à l'image de la relation qui se dessine entre le jeune homme et son nouveau couple d'amis bourgeois, respire l'affrontement de deux mondes et d'une vision double. Les synonymes les plus négatifs sont d'abord ceux qui, dans la bouche de Yoav, caractérisent Israël. Son périple, farfelu et teinté de désillusion, finit chaque fois par désigner ce que sa terre d'accueil fantasmée a elle aussi de grotesque. Un sentiment contradictoire pour celle que l'on appelle — ou que l'on voudrait appeler — « mère patrie », traduit aussi par la valeur que confère le réalisateur au langage employé par le protagoniste. C'est dans un français soutenu et toujours mesuré que s'exprime Yoav, ce qui constitue un véritable paradoxe face à la violence du contexte dans lequel s'opère, au cœur du film, la réinsertion de l'hébreu dans son langage. Ici, la brutalité est aussi celle qui voudrait que l'on doive renoncer à ses origines pour mieux embrasser sa nouvelle nationalité. D'où cette phrase, rappelée par l'ami écrivain du jeune Israélien: « Un homme qui se détache de sa langue tue une partie de lui-même. »

Ours d'or à Berlin, **Synonymes** est l'un de ces films inclassables, OVNI cinématographique agréable et impertinent,

pourtant difficile à décrire, et dont la principale réussite est ce choix d'un ton frivole, presque désinvolte, pour traiter d'un sujet d'actualité sérieux: le choc des cultures et le besoin d'une identité multiple. La poésie qui traverse le troisième long métrage de Nadav Lapid n'est pas sans rappeler celle, bouleversante, de **Foxtrot**, dans lequel son compatriote Samuel Maoz parvenait à capter avec la même légèreté le tragique de l'indicible par l'absurde. On y retrouve la même impasse vis-à-vis de la notion de nation. Rien de cette tonalité tout en nuances ne serait ici possible sans le formidable et désarçonnant jeu d'acteur de Tom Mercier, parfait en jeune homme faussement incrédule, assis le cul entre deux chaises, debout sur le fil de la folie et peut-être — une fois son récit initiatique terminé — fin prêt à se réapproprier le sien. Il pourrait incarner, des années plus tard, le petit Yoav de **L'Institutrice** — second film du réalisateur après **Le Policier** — qui, du haut de ses cinq ans, s'enivrait déjà de poésie.

S'inspirant de son expérience à son arrivée en France, le cinéaste israélien Nadav Lapid propose une œuvre formellement audacieuse, mais aussi rafraîchissante par le regard nouveau et sans concession qu'il pose sur le délicat sujet de l'intégration. **CB**



France-Israël-Allemagne / 2019 / 123 min

**RÉAL.** Nadav Lapid **SCÉN.** Nadav Lapid et Haim Lapid **IMAGE** Shai Goldman **SON** Marina Kertész, Sandy Notarianni et Christophe Vingtrinier **MONT.** Era Lapid, François Gégidier et Neta Braun **PROD.** Saïd Ben Saïd et Michel Merkt **INT.** Tom Mercier, Quentin Dolmaire, Louise Chevillotte **DIST.** Cinéma du Parc



## Une grande fille

de Kantemir Balagov

### Après la guerre

ZOÉ PROTAT

Dylda ou « Beanpole » : tuteur à haricots et, par extension, grande perche, gauche, peu gracieuse. C'est le surnom d'Iya. Il est vrai que celle-ci a un physique très frappant : de haute taille, très mince, les yeux transparents, les cheveux et les cils presque blancs. Démobilisée pour cause de crises de catatonie, elle œuvre à l'hôpital de Leningrad, rempli à ras bord d'amputés et de gueules cassées. Nous sommes en 1945, la guerre est finie. Masha, amie d'Iya, débarque soudainement du front. Elle a survécu elle aussi. Entre les deux jeunes femmes, un enfant, une promesse et tant d'horreurs innommables.

Le cinéma russe contemporain est si peu distribué en Amérique du Nord que l'on peine à en prendre le pouls. Kantemir Balagov, 28 ans, est assurément l'une des meilleures pistes à suivre. Originaire de Kabardino-Balkarie, une région excentrée et pauvre du Caucase, celui qui fut l'élève de Sokourov réalisait en 2017 **Closeness**, un portrait de femme en révolte contre l'ordre établi de sa famille, de sa communauté et du patriarcat. Un premier long métrage claustrophobe fort impressionnant maintenant secondé par **Une grande fille** (**Beanpole** pour

le titre international), Prix de la mise en scène d'Un certain regard à Cannes et Louve d'or à Montréal au Festival du nouveau cinéma. Inspiré par les témoignages de l'essai *La Guerre n'a pas un visage de femme* de Svetlana Aleksievitch, Prix Nobel de littérature 2015, Balagov propose l'expérience glaçante d'un pays et d'une population en ruines. L'URSS, sortie victorieuse de la Seconde Guerre mondiale, était surtout riche de ses 30 millions de morts. Et sur le front de l'Est, les camarades des deux sexes étaient sans distinction envoyés à l'abattoir.

Dès ses premières séquences, **Une grande fille** est d'une intensité quasi insoutenable. Le spectateur se trouve immergé dans l'univers d'Iya, en corps à corps avec cette jeune femme mutique, énigmatique et brisée. Son histoire se dévoilera par micro-touches tout au long du film, tout comme celle de Masha, une figure encore plus indéchiffrable dont on peine à appréhender le terrible parcours. À une époque où le concept de stress post-traumatique était inconnu, les amies sont liées par un pacte qui prendra des dimensions tragiques. Ce sont des personnages opaques, exempts de facilités, dont les méandres s'incarnent dans les regards et les silences. Viktoria Miroshnichenko et Vasilisa Perelygina offrent toutes deux des performances magistrales.

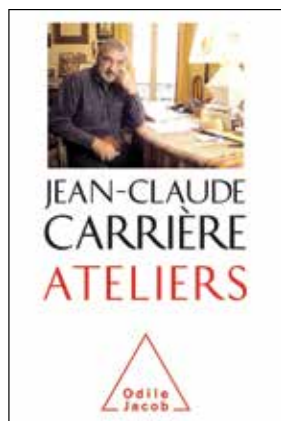
Dans des décors incroyables (l'hôpital évidemment, mais aussi ces immenses appartements bourgeois à la beauté déchu reconvertis en habitations collectives) se dessine le portrait d'un monde littéralement postapocalyptique. Viols, bombardements, famine, froid, maladie : en état de choc permanent, Iya, Masha et les autres évoluent en plein cauchemar. Toutes et tous pleuraient la perte d'un parent, d'un enfant, d'un amour, d'une partie de leur corps et de leur cœur... Maintenant, ils ne pleurent plus. La survie la plus basique représente un tel défi que l'affection et l'empathie sont des notions désormais impensables. Comment tendre la main lorsque l'on meurt de faim ? Comment ressentir la moindre émotion quand on a vu — et perpétré — des abominations ? Les relations humaines n'obéissent plus à aucune logique ni à aucune cohérence. Elles ont été brisées par l'horreur de la guerre, qui engendre des monstres.

Du réalisme rugueux de **Closeness** à la grandeur douloureuse d'**Une grande fille**, Kantemir Balagov a peaufiné sa maîtrise de la mise en scène ainsi que sa signature singulière, exceptionnelle en début de carrière. Il a de plus réussi une rareté : un drame historique qui refuse tout didactisme pour se tourner vers l'expérience sensorielle. C'est terrible, éprouvant, souvent déroutant, mais c'est aussi bouleversant. Et couplé d'une palette de couleurs éclatantes à d'étranges moments de grâce qui hanteront longtemps les esprits. **CE**



Russie / 2019 / 130 min

**RÉAL.** Kantemir Balagov **SCÉN.** Kantemir Balagov et Alexander Terekhov **IMAGE** Kseniya Sereda **MUS.** Evgueni Galperine **MONT.** Igor Litoninskiy **PROD.** Sergueï Melkoumov et Alexander Rodnyansky **INT.** Viktoria Miroshnichenko, Vasilisa Perelygina, Andreï Bykov, Igor Shirokov **DIST.** Cinéma du Parc



CARRIÈRE, Jean-Claude. *Ateliers*, Paris, Odile Jacob, 2019, 448 p.

## À l'ombre des mots

NICOLAS GENDRON

À 88 ans, homme de lettres et d'histoires plurielles, habitué de vivre à l'ombre des mots, Jean-Claude Carrière affiche l'un des parcours les plus diversifiés qui soient sur la planète cinéma. « Scénariste, dramaturge, romancier, essayiste, compilateur, traducteur, auteur de chansons et de livrets d'opéra, acteur d'occasion : ceux qui doivent raconter ma vie en quelques phrases sont en général fort embarrassés. [...] Ils me traitent de touche-à-tout et ils n'ont pas tort », de dire le principal intéressé. Rembobinant le film de ses souvenirs, la plupart du temps en ordre chronologique, Carrière signe avec *Ateliers* un livre touffu et généreux, qui se concentre sur la pratique, aussi concrète que mystérieuse, de l'écriture scénaristique et dramaturgique. Le tout se destine aux plus hardis ou insoucians qui se risqueraient à pareil métier ou encore aux âmes curieuses des ivresses et des échecs qu'il provoque.

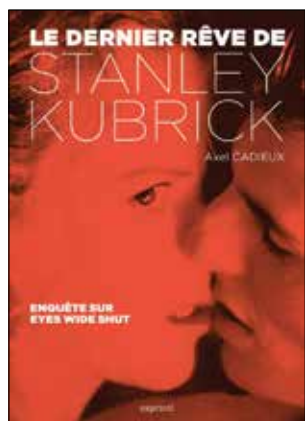
Dès 1957, il se lie d'amitié avec deux magiciens du rire, Jacques Tati et Pierre Étaix (sept films naissent de sa complicité avec ce dernier, dont **Heureux Anniversaire**, récipiendaire de l'Oscar du

meilleur court métrage). Avec eux, Carrière ne manque pas de se frotter aux rudiments de l'humour, car « rien de plus sérieux que le comique ». Exercices d'observation, aléas du rythme, entraînement de l'imagination, invraisemblance, épure des dialogues, jeux de regards et même subjectivité du public : plusieurs exemples sont donnés, non pour démonter des mécanismes, plutôt pour illustrer le monde presque infini des possibles. De la même façon, il expose comment il peut être utile pour un scénariste de passer devant la caméra, de savoir décoder un exercice budgétaire ou encore de goûter au recueillement exaltant d'une salle de montage et ainsi comprendre comment son travail affecte ou dépend de celui des autres. Le chapitre sur le montage préfigure d'ailleurs plusieurs de ses collaborations privilégiées, qu'il approfondira dans les pages qui suivront, dont celles avec Louis Malle, Luis Buñuel et Jean-Paul Rappeneau. Un index exhaustif n'eût pas été de trop pour les recenser toutes.

Né en 1931, comme il le souligne lui-même, Carrière appartient « à la génération de la Nouvelle Vague, [qu'il] le veuille ou non ». C'est du metteur en scène que l'on parle dans l'expression « film d'auteur » et tout scénariste doit apprendre à vivre avec ce genre de dépossession. Selon lui, cela « n'était sans doute qu'une tentative, presque naïve, d'élever le cinéma à la hauteur de la littérature, selon cette vieille idée qu'il existe une hiérarchie dans les arts, et que le cinéma a conquis le droit [d'y] figurer ». Il jure en avoir peu souffert, parce qu'il s'est intéressé à d'autres formes d'écriture, a publié des romans ou des biographies, a écrit pour la scène ou traduit Tchekhov et Shakespeare — rien de moins. Il y aurait eu un livre entier à consacrer à sa relation créatrice avec l'homme de théâtre Peter Brook, toujours actif à bientôt 95 ans, à laquelle il dédie plusieurs pages, dont quelques-unes portant sur le fameux *Mahâbhârata*. Les liens entre les deux médiums ne sont pas superflus, même si les référents théâtraux sont souvent plus nichés.

Au-delà de tout effort d'humilité propre à la scénarisation, l'homme affiche également une tendance aux commentaires *people* et surtout à l'autocongratulation. Mais n'est-il pas normal de s'enorgueillir à l'occasion lorsqu'on possède un tel bagage ? On lui pardonnera d'autant plus qu'il sait détailler les raisons d'une réussite ou d'un échec (salutations aux producteurs qui s'entêtent à tourner en anglais des réalités culturelles tout autres!), puis parler avec force tendresse et admiration des cinéastes auprès desquels il évolue. De Louis Malle, avec qui il fait **Viva Maria!**, **Le Voleur** et **Milou en mai**, il dit qu'il était un éternel débutant, dans la philosophie bouddhique où « l'esprit du débutant contient toutes les possibilités ». Il se rappellera toujours l'injonction au dépouillement de Jacques Deray (**La Piscine**, **Borsalino**) : « Ma caméra est assujettie aux paroles. Toi, moins tu me donnes de mots, plus tu m'obliges à avoir de l'imagination. » De son amitié incomparable avec Luis Buñuel (**Le Journal d'une femme de chambre**, **Belle de jour**, **Le Charme discret de la bourgeoisie**, **Cet obscur objet du désir**), il se souvient qu'il lui fallait désacraliser ce « monument du cinéma », pour mieux lui résister, et que chaque film devenait « le témoignage d'un moment de vie ensemble », puisqu'ils les créaient dans une « intimité exigeante, monacale, presque excessive ».

Ainsi de suite dans une série de confidences qui surpassent généralement l'anecdote, sur ces films fantômes dont il faut faire le deuil ou sur l'art de l'adaptation, des *Liaisons dangereuses* de Laclos (le **Valmont** de Milos Forman débuté avant, mais sorti après la version de Stephen Frears) à *L'Insoutenable Légèreté de l'être* de Kundera, réputé impossible à transposer, jusqu'à la versification de **Cyrano de Bergerac**. Et tous ces réalisateurs que sont Godard, Oshima, Schlöndorff, Garrel père et fils ou encore Haneke, et qu'un seul artiste relie : le bien nommé Jean-Claude Carrière. **GE**



CADIEUX, Axel. *Le Dernier Rêve de Stanley Kubrick*, Paris, Éditions Capricci, 2019, 137 p.

## Retour à Ithaque

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Dans la nuit du 6 au 7 mars 1999, Stanley Kubrick s'éteignait chez lui, après avoir présenté, 5 jours plus tôt, son 13<sup>e</sup> film, **Eyes Wide Shut**, à quelques pointures de la Warner. «C'est mon meilleur film!», se serait-il exclamé alors. La mort nous le ravissait après 6 mois de postproduction et un tournage héroïque de 400 jours (sans compter les reprises), étalés entre le 4 novembre 1995 et le 3 février 1998. Par la voix de ceux et celles qui y ont participé, c'est ce tournage qu'Axel Cadieux se propose de raconter pour «saisir la nature [du film et] comprendre [les] secrets de fabrication» de ce qui fut peut-être le film le plus autobiographique de Stanley Kubrick.

Commence un portrait de l'homme et de l'artiste au travail : l'amateur de secret, le grand perfectionniste entouré de sa garde de collaborateurs zélés constamment tenus sur un pied d'alerte pour exécuter la moindre de ses requêtes, l'homme au regard infailible enchaînant les prises par centaines, mais aussi un être qui en surprend plusieurs par sa nature plutôt facile d'approche, contraire aux rumeurs. Bien que le portrait soit à hauteur d'hom-

me, la légende n'en plane pas moins sur ce tournage qu'Axel Cadieux qualifie d'«homérique». C'est que Kubrick, en outre, semble disposer et avoir le contrôle sur cette denrée des plus précieuses et rares pour un cinéaste : le temps. Ils furent nombreux à se sentir plongés, pour des semaines voire des mois, dans un monde parallèle dont seul Stanley Kubrick, véritable maître du temps, possédait la clé. Et le plateau de devenir ce théâtre grandeur nature qui reçoit, sublime, et bouleverse la vie de tous ceux qui s'y aventurent. À commencer par son couple de vedettes, Tom Cruise et Nicole Kidman, emballés d'être dirigés par le maître, mais également fragilisés par leurs divergences à propos de l'Église de scientologie et destinés à ne pas s'en remettre. Une brèche dans laquelle Kubrick ne manquera pas de creuser pour étoffer sa fable sur les tentations et les périls de l'adultère.

Cette fable sur «les affres de la vie conjugale» le poursuit, d'ailleurs, depuis 40 ans et son entrée dans la vie adulte. Depuis l'époque de son installation à Greenwich Village durant les années *beat* avec sa première épouse, Toba Metz; sa découverte de la littérature et sa rencontre avec Ruth Sobotka, qui l'initie à la littérature allemande et *Rien qu'un rêve* d'Arthur Schnitzler, qu'il recrée aussi. Époque des débuts de sa vie d'artiste, mais aussi des tourments conjugaux qui, vers 1955, lui font rédiger quatre scénarios sur la vie conjugale et la trahison. C'est vers cette capsule temporelle que retourne Kubrick pour le tournage d'**Eyes Wide Shut**, autant qu'il retourne non sans nostalgie dans ce Greenwich Village qui, à l'écran, se dresse, comme en rêve, quelque part entre celui des années 1950 et celui des années 1990, totalement reconstitué dans les studios anglais de Pinewood. Kubrick tel un Ulysse qui, faute de pouvoir regagner son Ithaque natale, s'en fabrique une de toutes pièces grâce à la machine à rêves : un « plateau surréel, avec des immeubles existants à New York, mais pas disposés dans le bon ordre [qui forme] un mélange de réminiscences vieilles de 40 ans [et qui] se révèle [une]

plongée dans l'univers mental, l'œuvre et la vie de Stanley Kubrick».

Cette quête pour maîtriser le temps et effectuer un impossible retour vers le passé insufflé à ce *Dernier Rêve de Stanley Kubrick* une dimension à la fois mythique en même temps qu'humainement très émouvante et parfois tragique : tel Kubrick qui, semblant se faire l'agent de la dissolution du couple Cruise-Kidman dont il creuse les failles, se fera ravir sa fille, Vivian — la réalisatrice du seul *making of* connu d'un film de son père, **Making the Shining** —, par l'Église de scientologie pendant le tournage. On ne saurait réveiller son passé ni les démons d'autrui sans y perdre quelque chose en chemin.

Dans une prose limpide étayée par les témoignages de dizaines de collaborateurs et de collaboratrices, Axel Cadieux, sachant qu'il a en main une excellente histoire, tient le lecteur en haleine au fil de ces courtes 137 pages dont on aurait volontiers pris le double tant l'histoire de ce tournage hors norme captive autant que le film qui en a résulté. Cadieux y manie adroitement l'analyse — les éclairages qu'il apporte aux possibles interprétations de l'œuvre inspirent un ardent désir d'y replonger — et le récit, à l'intérêt humain peu banal. À l'arrivée, sa crainte, en ouverture, de «plonger dans un labyrinthe dont on n'est pas encore certain de trouver la sortie» paraît infondée tant il évite les pièges de la glose qui guettent quiconque se lance dans pareille entreprise. À la fois ultime chapitre de la vie d'un créateur, *making of* d'un film mythique et plongée au cœur d'une œuvre riche en énigmes, *Le Dernier Rêve de Stanley Kubrick* démontre qu'**Eyes Wide Shut** n'avait point besoin de la rumeur pour entrer dans la légende. **EB**



LYNCH, David et Kristine MCKENNA. *L'Espace du rêve*, Paris, Le Livre de poche, 2018, 859 p.

## La joie de créer

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Ses films ont gravé dans nos subconscients des images plus cauchemardesques les unes que les autres. Son **Mulholland Drive** a consommé une de mes ruptures amoureuses sous prétexte que, pendant que j'arguais que le film était l'un des plus grands chocs esthétiques que j'aie vus de mémoire récente, ma partenaire l'accusait d'avoir été fabriqué pour la rendre folle. Un soir, les mystères d'**Eraserhead** se révélèrent comme si nous faisons l'expérience d'une émotion nouvelle à laquelle aucun mot ne correspondait. Quand nous le revîmes, le film, sans avoir changé d'un plan, substitua un fou rire irrésistible à notre sidération d'origine, impatientant les autres spectateurs. Avec **Blue Velvet**, tous nos frissons d'adolescents naïfs et attirés par le mal se revécurent sur la banquette arrière d'une Chevrolet cabossée fendante la nuit, où nous étions prisonniers de ce fou de Frank Booth (Dennis Hopper). **Wild at Heart** et **Twin Peaks – Fire Walk with Me** étaient des expériences si tonitruantes et malsaines que nous courûmes sous la douche pour nous en purifier, en vain; **Lost Highway** nous présenta, au cours d'une soirée, cet

homme au visage blanc qui prétendait se trouver chez nous, à cette heure même: «Vérifiez! Téléphonnez-vous, vous verrez» et il y était. **Inland Empire** nous ennuya d'abord, puis nous parut le plus convaincant exemple d'un fascinant récit à structure rhizomique qui aurait fait la fierté du Gilles Deleuze de *Mille Plateaux*. Et pourtant, il faut pouvoir se représenter David Lynch en créateur heureux.

Voilà ce qui ressort de cet *Espace du rêve*, dont la structure procède d'une excellente idée: se composer comme deux biographies en une, par chapitres intercalés: Kristine McKenna se chargeant des chapitres biographiques classiques, pour laisser David Lynch les commenter ensuite. Comme pour marquer l'écart qui sépare ce dernier de la «normalité» et comparer ce à quoi correspond l'histoire d'une vie selon les canons classiques de la biographie, et comment s'en éloigne la sensibilité de Lynch. On se dit souvent que, eusse-t-elle été confiée à David Lynch seul, cette autobiographie ne tiendrait pas debout. C'est que Lynch est porté aux plus étranges digressions et obéit à un ordre de priorités bien particulier, fidèle en cela à cet «espace du rêve» où, c'est connu, les affects les plus intenses se transposent énigmatiquement sur les détails les plus anecdotiques. Lors d'une réception peu après la sortie de **Blue Velvet**, Anjelica Huston présente son paternel, John Huston, à Lynch. Mais l'attention de celui-ci dévie en direction d'Elizabeth Taylor, avec qui il échange quelques longs baisers langoureux. Fin de l'anecdote. Un autre jour, David Lynch se rend à Prague, ou à Bucarest (je ne sais plus), pour une rencontre décisive. Arrivé à l'hôtel, il se pâme sur la robinetterie pendant deux pages. Fin de l'anecdote. Ce style digressif a de quoi exaspérer toute personne rationnelle et cartésienne. Les entrevues avec David Lynch, c'est connu, sont particulièrement évasives et ennuyeuses, puisqu'il s'esquive à toute interprétation ou intellectualisation de son travail, et se perd dans des détails et des généralités inspirées par la mé-

ditation transcendante, dont il est un pratiquant et prosélyte aussi acharné qu'il est un fumeur de cigarettes et un buveur de café. Il aime mieux se laisser aller à sa fascination pour la matière et la texture, et les innombrables moments «Eureka» qui jalonnent sa vie créative: une image m'est venue, c'est le destin et le karma qui l'ont voulu, j'ai su que c'était la voie à suivre. Et c'est tout. La confiance de cet homme en son instinct et son destin est proprement sidérante. Rappelons-nous que les origines créatrices de David Lynch ne sont pas la littérature ni la cinéphilie, mais les arts plastiques, spécialement la peinture, ainsi que l'artisanat et la musique. C'est un bricoleur qui préfère repeindre son garage plutôt que lire un livre et un pionnier inné de ce que l'on appelle aujourd'hui les arts interdisciplinaires. S'il s'ennuie, il fabrique un meuble, un cabanon, un «kit de poulet» ou une histoire. Lynch travailleur manuel n'hésite jamais à mettre la main à la pâte et à cultiver son jardin. Le mot d'ordre en toute chose étant, comme sur un plateau: «Action!»

Tout le monde l'aime. Ses tournages sont comme des fêtes ou des camps de vacances. Les pires horreurs y sont parfois tournées dans une ambiance quasi exempte de tourments et de conflits. David Lynch ne dit que du bien de tout le monde et tout le monde ne dit que du bien de lui, sans complaisance aucune. La prise s'achève et il s'exclame: «Super! Fantastique!», et la confiance règne partout. Lynch est le contre-exemple hallucinant du génie tourmenté. Il semble avoir réalisé l'impossible: vivre une vie créative heureuse et intègre, et laisser aux cauchemars le pouvoir d'envahir son art et son art seul. Cet *Espace du rêve*, fort bien délimité, parvient à transformer la boue de l'apparente insignifiance de son discours en mystérieuses pépites de sagesse. Les preuves sont là. Voilà un grand homme. ☞

ASSOCIATION DES CINÉMAS  
PARALLÈLES DU QUÉBEC

40  
ans

de diffusion du cinéma d'auteur  
et d'éducation cinématographique  
partout au Québec

[cinemasparalleles.qc.ca](http://cinemasparalleles.qc.ca)

Maître d'œuvre du RÉSEAU PLUS, qui compte plus d'une cinquantaine  
de salles réparties sur tout le territoire québécois, de la revue CINÉ-BULLES  
et du programme d'éducation cinématographique L'OEIL CINÉMA

24<sup>E</sup> FESTIVAL INTERNATIONAL  
DU COURT MÉTRAGE  
AU SAGUENAY

24<sup>TH</sup> SAGUENAY INTERNATIONAL  
SHORT FILM FESTIVAL

# REGARD

11-15  
MARS  
2020