

SÉQUENCES

LA REVUE
DE CINÉMA

N° 290 | MAI - JUIN 2014 | 59^E ANNÉE | 5,95\$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

NOËL MITRANI LE MILITAIRE

**THE GRAND
BUDAPEST HOTEL**
WES ANDERSON

MIRON
SIMON BEAULIEU

**QUE TA JOIE
DEMEURE**
DENIS CÔTÉ

TOM À LA FERME
XAVIER DOLAN

TEL PÈRE, TEL FILS
HIROKAZU KORE-EDA

DIDIER LE PÊCHEUR

*Au delà de
la fiction*



JEAN-LOUIS LIVI PRÉSENTE

SABINE
AZÉMA

HIPPOLYTE
GIRARDOT

CAROLINE
SILHOL

MICHEL
VUILLERMOZ

SANDRINE
KIBERLAIN

ANDRÉ
DUSSOLIER



CAHIERS DU CINÉMA



CRITIKAT.COM



LE MONDE



LE PARISIEN



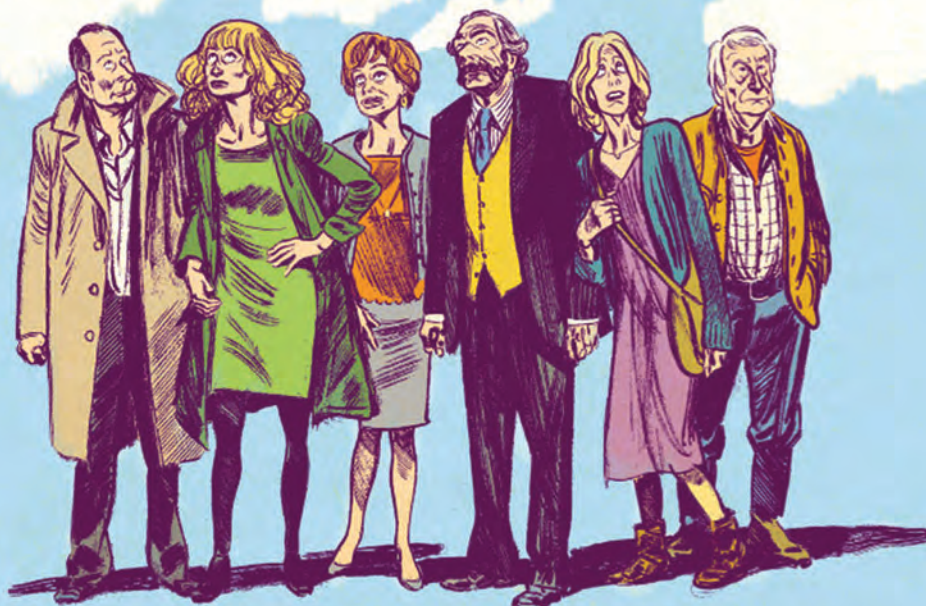
MARIANNE



OUEST FRANCE

AIMER BOIRE ET CHANTER

RÉALISATION
ALAIN RESNAIS



D'APRÈS LA PIÈCE « LIFE OF RILEY » DE ALAN AYCKBOURN

ADAPTATION LAURENT HERBIET ET ALEX RÉVAL DIALOGUE JEAN-MARIE BESSET DESSIN BLUTCH IMAGE DOMINIQUE BOUILLETT RÉCIT JACQUES SAULNIER SON JEAN-PIERRE DURET GÉRARD HARDY GÉRARD LAMPS MONTAGE HÉRYÉ DE LUZE MUSIQUE MARK SNOW
PRODUIT PAR JEAN-LOUIS LIVI PRODUCTION EXÉCUTIVE CHRISTOPHE JEANFFROY UNE COPRODUCTION F COMME FILM FRANCE 2 CINÉMA SOLVAGUS AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ CINÉ+ ET FRANCE TÉLÉVISIONS AVEC LA PARTICIPATION DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET
DE L'IMAGE ANIMÉE EN ASSOCIATION AVEC MANON 3 CINÉMA 8 ET LA BANQUE POSTALE IMAGE 6 AVEC LE SOUTIEN DE LA PROCIREP PRO-DROP S-m-i-c Créativité Le Pacte



www.azfilms.ca

AU CINÉMA CET ÉTÉ



You Tube



SOMMAIRE

3 MOT DE LA RÉDACTION

Le risque est toujours payant

4 MANIFESTATIONS 2014

Berlinale | Festival de Rotterdam | Festival du documentaire de Thessalonique | Les Rendez-vous du cinéma québécois

16 ÉTATS CRITIQUES

Séquences rencontre... Mathieu Li-Goyette [1^{ère} partie]

18 CHAMP DE RÉFLEXION

Visionnements en ligne > Que ta passion demeure

20 SCRIPTS

La cinéphilie des cinéastes (tomes 1 et 2) > Encyclopédie d'œuvres croisées | Dans la caméra de l'abbé Proulx > Une approche rationnelle de la modernité au Québec | Regards sur le cinéma libanais > Beyrouth, ville ouverte

24 ENTREVUE

Bertrand Tavernier > «J'aime beaucoup les changements de genres...»

26 TRAMES SONORES

Le Bon, la Brute et le Truand > Coups de feu dans la Sierra Leone [1^{ère} partie]

28 SALUT L'ARTISTE

[Gabriel] Axel... [Wu] Tian-Ming

31 LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL

Des nouvelles du bon Dieu > Une apologie de la métafiction



Tel père, tel fils



Tom à la ferme

LES FILMS

35 EN COUVERTURE

Le Militaire > Journal de combat | Noël Mitrani / Laurent Lucas > «Je passe très peu de temps à définir les plans...» (Mitrani) / «Toute personne normalement constituée est consciente qu'il est impossible de réaliser le désir d'accéder à l'autre en employant des méthodes irrationnelles...» (Lucas)

39 GROS PLAN

Miron : Un homme revenu d'en dehors du monde > Un lien avec la fragilité de notre mémoire / Simon Beaulieu > «J'ai pu consulter quelque chose comme 50 000 plans...» | **The Grand Budapest Hotel** > Surprenant voyage en terrain familial | **Que ta joie demeure** > Bestiaire dans le monde du travail | **Tel père, tel fils** > L'architecture de la consanguinité | **Tom à la ferme** > Mensonges et angoisse d'un huis clos à ciel ouvert

50 CRITIQUES

3 Histoires d'Indiens > Relever la tête | **9 mois ferme** > Parturiente au parquet | **Enemy** > Méandres identitaires | **Les Garçons et Guillaume, à table!** > Œdipe, sors de ce corps! | **La Jalousie** > Malgré tout, la vie est belle | **The Lunchbox** > Une énième critique de l'authenticité et de l'expressivisme | **Maïna** > Voyage au pays des glaces | **Noah** > Péril en la demeure | **Wakolda** > La mécanique du pouvoir

60 VUES D'ENSEMBLE

L'Ange gardien | **Au bonheur des ogres** | **Bethlehem** | **La Garde** | **Meetings with a Young Poet** | **Omar** | **The Raid 2: Berandal** | **Une vie pour deux**

64 MISE AUX POINTS

[une sélection des films sortis en salle]



L'OPÉRA AU CINÉMA! saison 2013



TARIFS I

- 7 OPÉRAS
- 4-6 OPÉRAS AU CHOIX
- ADMISSION GÉNÉRALE

16 \$ CHACUN
18 \$ CHACUN
20 \$ CHACUN

23 JANVIER ET 2 FÉVRIER 2014

AÏDA

27 FÉVRIER ET 9 MARS 2014

I PURITANI

20 ET 30 MARS 2014

LA BELLE AU BOIS DORMANT

24 AVRIL ET 4 MAI 2014

LA FANCIULLA DEL WEST

12 ET 22 JUIN 2014

TRISTAN UND ISOLDE

18 ET 28 SEPTEMBRE 2014

LA TRAVIATA

16 ET 26 OCTOBRE 2014

BALANCHINE / MILLEPIED



AVEC SOUS-TITRES FRANÇAIS AU
Cinéma Beaubien
cinemabeaubien.com/operadeparis

Fondation
Orange



fra CINÉMA
Français Réunissant & Associés

AVEC SOUS-TITRES ANGLAIS AU
Cinéma du Parc
cinemaduparc.com/operadeparis

ÉGALEMENT À L'AFFICHE Cinéma Le Clap (Québec), La Maison du Cinéma (Sherbrooke), Cinéma des Galeries Aylmer (Gatineau), Cinéma Biernans (Shawinigan), Cinéma 7 (Valleyfield)

Conseil d'administration: Yves Beauregard, Élie Castiel, Mario Cloutier, Odile Tremblay

Directeur de la publication: Yves Beauregard

Rédacteur en chef: Élie Castiel | cast49@sympatico.ca

Comité de rédaction: Luc Chaput, Jean-Philippe Desrochers, Sami Gnaba, Jean-Marie Lanlo, Charles-Henri Ramond, Patricia Robin

Correction des textes: Richard Gervais

Rédacteurs: Guilhem Caillard, Julie Demers, Denis Desjardins, Pierre-Alexandre Fradet, Pascal Grenier, Maxime Labrecque, Carlo Mandolini, Pierre Pageau, Mario Patry, Asher Pérez-Delouya, François D. Prud'homme, Pierre Ranger, Julie Vaillancourt, Claire Valade

Correspondants à l'étranger: Aliénor Ballangé (France), Anne-Christine Loranger (Allemagne), Pamela Pianezza (France)

Design graphique: Simon Fortin — Samourai
Tél.: 514 526-5155 | www.be.net/samourai

Directeur marketing: Antoine Zeind
Tél.: 514 744-6440 | azeind@azfilms.ca

Comptabilité: Josée Alain

Conseiller juridique: Guy Ruel

Impression: Imprimerie Transcontinental Québec

Distribution: Maison de la Presse Internationale
Tél.: 1-800-463-3246, poste 405

Rédaction et courrier des lecteurs: Séquences, 1600, avenue de Lorimier, bureau 41, Montréal (Québec) H2K 3W5

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. Séquences n'est pas responsable des manuscrits et des demandes de collaboration qui lui sont soumis.

Malgré toute l'attention apportée à la préparation et à la rédaction de cette revue, Séquences ne peut être tenue responsable des erreurs techniques ou typographiques qui pourraient s'y être glissées.

Administration, comptabilité et anciens numéros:
s'adresser à Séquences, C.P. 26, Succ. Haute-Ville,
Québec (Québec) G1R 4M8
Tél.: 418 656-5040
Fax: 418 656-7282
revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca

Tous droits réservés
ISSN-0037-2412 • Dépôt légal: 2^e trimestre 2014
ISBN-978-2-924354-06-3 (PDF)
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Séquences publie six numéros par année.

Abonnements: Josée Alain
C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec
(Québec) G1R 4M8
Tél.: 418 656-5040
Fax: 418 656-7282

- > 30\$ (tarif individuel taxes incluses pour 1 an)
- > 55\$ (tarif individuel taxes incluses pour 2 ans)
- > 46\$ (tarif institutionnel taxes incluses pour 1 an)
- > 75\$ (tarif individuel États-Unis pour 1 an)
- > 100\$ (tarif outremer pour 1 an)

Séquences est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) www.sodep.qc.ca
Elle est indexée par Repère, par l'Index des périodiques canadiens et par la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) et son projet P.I.P.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour nos dépenses d'envoi postal.

Séquences est publiée avec l'aide du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts de Montréal et du Conseil des Arts du Canada.

Conseil des arts
et des lettres



Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage



MOT DE LA RÉDACTION | PANORAMIQUE

Le risque est toujours payant

Ce numéro a été conçu dans l'incertitude la plus totale et nous l'assumons; le risque aussi, la passion comme d'habitude, celle de tous les collaborateurs de la revue (y compris, bien sûr, les membres du comité de rédaction). Devant la confusion qui règne parfois dans le monde de la distribution, il nous arrive de ne pas pouvoir garantir en page couverture le film que nous avons en tête.

Ces changements soudains nous stressent, certes, nous déconcertent, nous laissant un sentiment d'impuissance qu'il faut tout de même gérer car nous devons rester intègres envers nos lecteurs. Et justement, c'est dans le chaos qu'arrivent le plus souvent les miracles. Dans le numéro que vous avez entre les mains, cet heureux hasard est un film qui se lance à l'aventure, prenant des risques énormes. Et qu'importe puisque ce qui anime autant le réalisateur et le comédien principal, c'est cette énergie intentionnellement malade qui consiste à faire du cinéma un acte de foi, de dévotion.

C'est de Noël Mitrani qu'il s'agit. Après un début plus que prometteur avec *Sur les traces d'Igor Rizzi* (2007), suivi de *The Kate Logan Affair* (2010), que l'on perçoit comme une sorte de compromis avec le grand public (le cinéaste l'admet en toute humilité), Mitrani se rachète en proposant l'un des films québécois indépendants les plus originaux de l'année. Vous saurez pourquoi à la page 35. Mais une chose est certaine: le signataire de ce «mot de la rédaction» est sorti de la projection emballé, pris par l'émotion émanant de la mise en scène, par la folie du cinéaste et par la verve d'un comédien qui s'offre à brûle-pourpoint dans cette aventure délirante que représente *Le Militaire*.

Est-ce aussi un hasard? Ce numéro consacre une bonne partie de son contenu à notre cinématographie nationale qui, si l'on en juge par la couverture des derniers Rendez-vous du cinéma québécois, démontre une vitalité sans pareille. Dans la rubrique «Scripts», notre collègue Pageau nous révèle ses pensées au sujet de l'ouvrage de Marc-André Robert, *Dans la caméra de l'abbé Proulx*. Le nouveau Simon Beaulieu (qui a déjà collaboré à la revue), *Miron: Un homme revenu d'en dehors du monde*, a plus que suscité notre attention. Il était impossible de passer sous silence *Tom à la ferme* de Xavier Dolan, toujours aussi original, et d'ignorer le dernier Côté, *Que ta joie demeure*, où le cinéaste renoue avec ses habitudes minimalistes d'un cinéma où ne règne que le goût du formel. Nous n'oublions pas le dernier Morin, *3 Histoires d'Indiens*, ni *Maïna* de Michel Poulette, deux regards sur l'autre.

Pour le reste, nous découvrons les dernières tendances de quelques cinéastes d'ailleurs comme le raffiné Philippe Garrel qui fait de *La Jalousie* un exercice de style, l'intelligent Ritesh Batra et son premier long métrage *The Lunchbox*, magnifiquement mené. Et, bien sûr, deux visions du Moyen-Orient et de son éternel conflit israélo-palestinien: *Bethlehem* de l'Israélien Yuval Adler et *Omar* du Palestinien Hany Abu-Assad.

En attendant, nous nous attelons fébrilement à la tâche pour vous préparer un numéro de Juillet-Août 2014 encore plus excitant. 9

Élie Castiel

Rédacteur en chef

photo: *Le Militaire*, l'archétype du cinéma indépendant



Kreuzweg

Berlinale

Régime minceur et quelques coups de cœur

En 2013, nous avions observé que la sauce de la Sélection officielle de la Berlinale semblait avoir tourné. Histoire de sécuriser l'entreprise, les organisateurs semblent avoir décidé en 2014 d'oublier la crème et de nous offrir un bon bouillon en guise de dégustation. Sans dire que le cholestérol était à zéro, disons que le repas était maigre...

Anne-Christine Loranger

IL Y A LES FILMS QUI REÇOIVENT LES PRIX...

Alors qu'on annonçait que l'Ours d'or revenait au réalisateur Diao Yinan pour **Black Coal, Thin Ice** (*Bai ri yan huo*) il se produisit parmi les journalistes assemblés en meute un phénomène inédit dans ce genre d'événement: un silence absolu. Celui de l'incompréhension. Non seulement pour l'Ours d'or mais également pour les trois Ours d'argent, précédemment remis à Haru Kuroki pour **The Little House** (*Chiisai ouchi*) de Yôji Yamada, à Liao Fan, l'acteur principal de **Black Coal, Thin Ice**, et à Zeng Jian pour la photographie de **Blind Massage** (*Tui na*). Pour aller au plus simple, disons qu'aucun de ces films n'apparaissait sur nos listes. Et si on peut saluer la persistance de Richard Linklater (Ours d'argent du Meilleur réalisateur pour **Boyhood**) d'avoir filmé la même famille pendant 12 ans, le résultat ne faisait pas partie de nos favoris. Petit souffle de bonheur, tout de même, avec le Grand Prix du jury pour **The Grand Budapest Hotel** et l'Ours d'argent du Meilleur scénario aux jumeaux Anna et Dietrich Brüggemann pour **Kreuzweg**. De façon inouïe, Alain Resnais succéda à Denis Côté pour le Prix Alfred-Bauer avec **Aimer, Boire et Chanter** qui restera à jamais son dernier film puisqu'il est décédé deux semaines plus tard. Comme quoi la vie, hein ? C'est plein de surprises...

Tout festival a ses moments. L'un d'entre eux a été au tout début avec **The Grand Budapest Hotel** de Wes Anderson, présenté en ouverture. Ironie, couleur, saveur: tout y était

Petit souffle de bonheur, tout de même, avec le Grand Prix du jury pour **The Grand Budapest Hotel** et l'Ours d'argent du Meilleur scénario aux jumeaux Anna et Dietrich Brüggemann pour **Kreuzweg**.

pour enthousiasmer le festivalier averse et le bien mettre en appétit. Dommage pour le reste. Car si la version intégrale de **Nymphomaniac I** offrait quelques solides vivres à nos estomacs gargouillants, reste qu'il n'était pas en compétition. Et ce ne sont ni le décevant **Two Men in Town** de Rachid Bouchareb, malgré la présence de Brenda Blethyn, Forest Whitaker et Harvey Keitel, ni **Die geliebten Schwestern** (*Les Sœurs bien-aimées*) de Dominik Graf, lequel malgré ses qualités aurait dû rester sous la forme de série télévisée à laquelle il était destiné, qui auraient pu sauver la sauce. Quant à compter sur les art cowboys de George Clooney... sans vouloir nier l'importance du thème de **The Monuments Men**, autant essayer de monter une ganache avec des Caramilk!

... ET IL Y A LES FILMS QU'ON AIME !

Le thème du jeune garçon devenu chef de famille s'est retrouvé cette année dans pas moins de sept films, sans



Aloft

...on peut dire qu'**Aloft** a tout de la cuisine française: la crème de sa richesse cinématographique, le beurre de son originalité, le vin de ses acteurs et le champagne de sa poésie...

compter **The Grand Budapest Hotel** où le délicieux Zéro est seul au monde. L'un de nos préférés dans ce domaine a été sans contredit **'71**, admirablement tourné et dirigé par le Français Yann Demange, où Gary (excellent Jack O'Connell), jeune recrue parachutée en 1971 par l'armée au cœur du conflit en Irlande du Nord, doit sauver sa peau au milieu d'un territoire ennemi où personne n'est celui qu'il est supposé être. De même, **Zwischen Welten** (*Entre deux mondes*) de l'Allemande Feo Aladag sert bien le sujet d'un jeune traducteur afghan qui protège sa sœur tout en travaillant au péril de sa vie pour l'armée allemande postée au milieu des rebelles en Afghanistan. Quant à **Jack** d'Edward Berger, où un jeune garçon doit élever son petit frère à la place de sa mère trop jeune et irresponsable, il méritait selon nous l'Ours d'argent du Meilleur acteur pour le jeune Ivo Pietzcker. Le banquet tant espéré en compétition nous a été servi par **Aloft**, le film de Claudia Llosa (déjà détentrice de l'Ours d'or en 2010 pour **La teta asustada**). «La cuisine française, disait le chef Bocuse en entrevue, c'est de la crème, du beurre, du vin et du champagne!». Film tourné au Canada par une réalisatrice péruvienne avec des acteurs français, irlandais et américains, on peut dire qu'**Aloft** a tout de la cuisine française: la crème de sa richesse cinématographique, le beurre de son originalité,

le vin de ses acteurs et le champagne de sa poésie. Un petit bijou dédaigné du jury. Honte à lui!

La section Panorama, toujours riche en bonnes surprises, nous a quant à elle offert quelques plats savoureux dont **In grazia di Dio** (*À la grâce de Dieu*) d'Edoardo Winspeare sur une famille de femmes italiennes aux prises avec la crise, qui nous a charmés par la force de ses interprètes. John Michael McDonagh, qui nous avait séduits en 2011 avec les dialogues plein d'humour noir de **The Guard** mettant en scène l'excellent Brendan Gleeson, est revenu en force avec le même acteur dans **Calvary** (Prix œcuménique). **Homeland** de Nao Kubota, film japonais sur des paysans qui souhaitent retourner cultiver leurs terres près de Fukushima, surprend par sa force tranquille et sa poésie toute en nuances. La palme de l'image poétique dans un film puissant revient cependant à **Papilio**

Buddha de l'Indien Jayan Cherian sur la toujours dure réalité des populations intouchables du Nord de l'Inde. Cherian dut cependant partager cette palme avec Robert Lepage qui, avec son magique **Triptyque**, a séduit non seulement notre cœur mais aussi celui du Jury œcuménique qui lui a attribué une mention spéciale.

DU CÔTÉ DU QUÉBEC... ET DU CANADA

Nous l'avons déjà dit et nous le répétons: le Québec est régulièrement récompensé à Berlin et particulièrement à la Berlinale. Depuis 2003, l'année où Denys Arcand avait triomphé aux European Film Awards pour **Les Invasions barbares** (juste avant de remporter l'Oscar), Robert Lepage reçut un prix pour **La Face cachée de la lune** (2004), Michèle Lemieux pour **Nuit d'orage** (2004), Philippe Falardeau pour **C'est pas moi, je le jure** (2009), Kim Nguyen pour **Rebelle** (2012), Anaïs Barbeau-Lavalette pour **Inch'Allah**, (2012) et Denis Côté pour **Vic+Flo...** (2013). Celui-ci y est devenu une star que les jeunes cinéastes arrêtent dans la rue. **Que ma joie demeure**, son dernier film expérimental, a été présenté dans l'immense Cinéma IMAX devant une salle plutôt comble où l'assistance est restée jusqu'à la fin de la période de questions. C'est dire!

Présences inusitées. Robert Morin montrait cette année son touchant **3 Histoires d'Indiens** dans la section Génération et Julie Perron présentait dans la section Cinéma culinaire **Le Semeur**, son beau documentaire sur le jardinier et artiste Patrice Fortier. Le Canada anglais, pour une fois, n'est pas resté en plan en offrant le splendide documentaire **Watermark** de Jennifer Baichwal et Edward Burtynsky dans la prestigieuse section Berlinale spéciale, alors que l'inénarrable Bruce LaBruce (une autre star à Berlin – il faut voir ses films juste pour l'ambiance... et le public!), qui présentait **Pierrot Lunaire**, a été récompensé par le Prix Teddy, récompensant le meilleur film gai.

Festival du documentaire de Thessalonique

Une 16^e édition précieuse

Thessalonique, deuxième agglomération de Grèce, célèbre en 2014 son statut de « Capitale européenne de la Jeunesse ». Un titre on ne peut plus pertinent pour cette ville où les jeunes sont omniprésents, en particulier dans les salles souvent comblées du Festival du documentaire. Appuyé par la municipalité et l'essentiel programme Média de l'Union européenne, l'événement qui fêtait en mars son 16^e anniversaire a encore une fois confirmé son importance dans le paysage culturel grec et pour les documentaristes de partout ailleurs.

Guilhem Caillard



Le regretté producteur et réalisateur canadien Peter Wintonick, disparu en novembre dernier, était la figure à l'honneur de la 16^e édition du Festival du documentaire de Thessalonique. La manifestation lui a consacré une magnifique publication éditée par Dimitris Kerkinos dont on salue ici le travail impeccable. Un macaron fut remis à chacun des cinéastes invités : sur celui-ci, figure le visage de Wintonick, sourire aux lèvres et pouces levés. Ce dernier voyait la communication comme droit fondamental de l'Homme. Dimitri Eipides, fondateur du Festival, a rappelé sa qualité de transmetteur passionné, un exemple à suivre pour les nouvelles générations de documentaristes.

Les jeunes réalisateurs ont d'ailleurs répondu en grand nombre : le festival enregistrait une augmentation de leur présence

dans la programmation comptant près de 400 films, sans mentionner les titres présentés lors des fameuses sessions de pitch « Docs in Progress ». Dans ce merveilleux foisonnement, deux thèmes sont ressortis : l'illustration des grands condamnés de la société moderne et le désir d'apprendre chez les plus jeunes.

FIGURES DE CONDAMNÉS

Avec son premier long métrage documentaire, Claus Drexel fait une entrée fracassante : **Au bord du monde** a été choisi à Thessalonique pour représenter le Jour de la Francophonie (16 mars) et s'est attiré les faveurs du Jury FIPRESCI lui ayant remis son prix. Quoi de plus mérité pour ce grand film humaniste sur un sujet souvent évoqué, mais peut-être jamais de cette façon. **Au bord du monde** lève le voile sur les « fantômes » de Paris, des dizaines de milliers de sans-abri dont certains vivent dans la rue depuis trente ans. Appuyé par un directeur photo au talent remarquable, Sylvain Leser, le réalisateur dédie sa caméra exclusivement aux femmes et aux hommes qu'il a croisés sur son chemin. Toute autre intervention humaine extérieure est refoulée. À part celle plus indirecte des rues du centre de Paris, de l'Étoile au Trocadéro en passant par le Pont Louis-Philippe et les Grands Boulevards. Claus Drexel a recueilli ses témoignages la nuit. Certains sont d'une grande poésie. Le malaise prend tandis que les monuments de la ville, habituellement célébrés pour leur beauté et leur romantisme, ont à l'écran une présence froide, presque paranormale, voire post-apocalyptique. Jeni, Christine, Wenceslas sont bien loin de tout apitoiement et racontent la façon dont ils ont été oubliés par le monde des vivants. L'un d'entre eux dit avoir tout perdu depuis la disparition de Coluche et de l'abbé Pierre. Une autre semble avoir renoncé à une approche censée de la réalité pour survivre. Drexel a suivi ces condamnés pendant plusieurs longues nuits. Il est parvenu à tisser une relation de confiance avec les interrogés sans en faire état. Ainsi, sa mise en scène ne laisse rien au hasard, par peur d'oublier à son tour.

Pour **SickFuckPeople**, l'Autrichien Juri Rechinsky s'est quant à lui immergé dans les rues d'Odessa, en Ukraine, pour y suivre les itinéraires dévastés d'adolescents sans abris. La première partie expose ces jeunes gens laissés à eux-mêmes dans des recoins insalubres où l'usage collectif de drogues dures est permanent. Rechinsky ne s'en cache pas : il est là pour révéler aux spectateurs la plus crue réalité, sans enjolivures. Son film prend de la hauteur lorsqu'il retrouve ses personnages deux ans plus tard alors qu'ils cherchent à accomplir des tentatives

SickFuckPeople

Le regretté producteur et réalisateur canadien Peter Wintonick, disparu en novembre dernier, était la figure à l'honneur de la 16^e édition du Festival du documentaire de Thessalonique. La manifestation lui a consacré une magnifique publication éditée par Dimitris Kerkinos dont on salue ici le travail impeccable.

illusoires de rattachement au monde – retrouver des parents, éviter un avortement. De telles errances sont retracées avec toute la déférence de rigueur. Rechinsky élargit le cadre de sa caméra pour relier ses héros aux décors et aux lieux loin d'être étrangers à leurs destins dévastés. Il y a par exemple le village natal d'un garçon habité par de véritables dégénérés faisant régner haine et alcool en toute impunité. Là, **SickFuckPeople** gagne en violence. C'est probablement le film le plus difficile à digérer de la sélection 2014 de Thessalonique.

The Condemned (Les Condamnés) nous plonge pendant plusieurs mois au cœur de la colonie pénitentiaire 56, en pleine Sibérie, dans une forêt déserte aussi grande que l'Allemagne. Un contexte tellement surréaliste que le spectateur a d'abord du mal à y croire. 260 hommes totalisant 800 meurtres y sont maintenus en captivité et purgent des peines à vie. Les plus dangereux sont autorisés à recevoir une seule visite de 4 heures tous les cinq ans. Mais le réalisateur Nick Read ne cherche pas à dénoncer les conditions de détention qui, telles que montrées dans le film, sont d'ailleurs «décentes». **The Condemned** donne la parole à ces criminels qui, sans jamais clamer leur innocence, racontent leur quotidien, reviennent sur leur passé et se rattachent à quelques vagues perspectives d'avenir – l'un d'eux s'est marié et a même eu des enfants après le début de sa détention. Le cinéaste a l'intelligence de nous montrer les deux faces de la pièce, jonglant entre les témoignages de détenus et ceux des membres de l'administration pénitentiaire, dont le directeur de l'institution qui se pose en reliquat moderne de l'ère soviétique et apporte tout un lot de considérations historiques duquel on ne pourrait se passer. Les familles, les visiteurs, complètent le tableau et ont aussi la parole. Autant de conditions réunies pour satisfaire un besoin de documentation sur les prisons contemporaines de Sibérie, tandis que flotte toujours le spectre du goulag.

La réalisatrice Susanna Helke porte avec **American Vagabond** un sujet très personnel: sa caméra raconte l'errance de deux jeunes Américains homosexuels. Répudiés par leurs proches pour ce qu'ils sont, James et Tyler prennent la route de San Francisco où, sans un sou, ils sont contraints au vagabondage, faisant face à une grande misère sociale. Le phénomène est d'actualité aux États-Unis: encore aujourd'hui, beaucoup de jeunes en détresse fuient les petites villes des états du Midwest et courent après la réputation de San Francisco, *mecque* de la communauté gaie et supposée terre de tolérance. Le documentaire a le mérite de remettre le sujet sur l'avant-scène et fait une mise à l'heure qui s'impose: San Francisco est une ville exigeante où il faut faire ses preuves comme partout ailleurs. La communauté gaie est loin d'y être aussi ouverte et généreuse que ce qu'on pourrait prétendre. Une fois cet état de fait, le ton utilisé dans le film laisse à désirer. Le trop-plein de compassion et d'attendrissement fait dès le début regretter une approche plus partielle et retenue. Susanna Helke en abuse à un tel point que ses deux jeunes protagonistes semblent perdre en vérité et frisent le ridicule, ce qui est un comble, vu la gravité des situations auxquelles ils sont confrontés. On est par exemple dépité par l'artificialité des séquences dans un petit bois en lisière de la métropole: les deux amants vagabonds racontent leur misère, notamment lorsque Tyler a dû se prostituer sous le regard de son compagnon. Pour les fins du documentaire, il leur a été demandé de traverser le décor de toutes parts, de circuler entre les branchages et de se dissimuler lorsque les patrouilles de police font leur ronde. Le spectateur ne parvient plus à distinguer la limite entre moments de vérité et pure reconstitution. La méthode documentaire pose problème: comment Susanna Helke a-t-elle découvert ce sujet et à quel moment? La réalisatrice semble avoir peur de poser de telles balises et c'est dommage.



Becoming an Actor

CES JEUNES QUI VEULENT APPRENDRE

La production documentaire grecque s'est largement approprié la thématique de la crise du pays, retournant le sujet dans tous les sens et à toutes les sauces, pour le meilleur mais plus souvent pour le pire, il faut en convenir. Des titres tels que *Krisis* (Nina Pashalidou, 2012) et *Oligarchy* (*Oligarhía*, Stelios Kouloglou, 2012) s'embourbent dans le reportage factuel, procédant à des analyses dénonciatrices contre les politiques européennes faites à vif. Il fallait répondre à un besoin évident de compréhension d'événements plus grands que nature et hors de portée. Mais, peu à peu, sont apparues des œuvres plus profondes, des films bénéficiant d'un recul leur permettant de davantage questionner l'Histoire, la société et la culture grecques contemporaines. Le film précédent de Dimitris Koutsibasakos, *The Grocer* (*O manavis*), fut largement salué à Thessalonique en 2013 où il était présenté en première mondiale, pour sa capacité à traiter du problème de la « crise » autrement. Le cinéaste y suit les pérégrinations d'une famille d'épiciers ambulants au cœur des montagnes de Pindos, dans une région reculée de Grèce. Là, se pose la question de la place accordée aux jeunes générations et de l'appropriation qu'elles peuvent faire des métiers traditionnels dans des endroits loin du chaos des villes, avec leurs milliers de chômeurs. *The Grocer* effleure le sujet avec délicatesse et en fait admirablement son fond de commerce : souvent privés d'outils à leur portée en milieu urbain, les jeunes pourraient accomplir un retour dans les campagnes décisif pour l'avenir économique du pays et la préservation de sa culture.

Cette même subtilité forme le premier atout de *Becoming an Actor* (*Ithopoioi: Imerologio Spoudis*). Comme son film précédent, articulé sur quatre saisons, Dimitris Koutsibasakos suit pendant trois ans une dizaine de jeunes étudiants en art dramatique. Méthodique, le cinéaste a dû faire un

choix parmi de nombreuses heures de rushes. Il en retient des réflexions frappantes sur l'avenir aux yeux de ces jeunes gens qui, bien qu'écrasés par un contexte économique défavorable, ont décidé de poursuivre leur aspiration : devenir comédiens. L'approche documentaire, modeste, frappe par sa sincérité. Il est question d'ouverture à l'autre, à un moment même où tout est enclin au conflit, surtout dans une ville telle qu'Athènes où vivent ces jeunes. Une élève, revenant sur son parcours au sein de l'école, explique que le plus difficile pour elle fut d'apprendre à s'ouvrir à ses camarades. Face à la caméra, elle tombe en sanglots, fatiguée du paradoxe unissant ses aspirations de comédienne et la réalité sociale dans laquelle elle se trouve. Sans bien sûr tendre à l'héroïsation, le réalisateur

met le doigt sur les sacrifices accomplis par ces jeunes qui ont décidé de ne pas fuir la ville, mais bien au contraire de l'habiter plus que jamais. Si *Becoming an Actor* prend les traits d'un beau document sur la formation de comédien, c'est parce qu'il rappelle que l'essentiel n'est pas de savoir si une idée est ou n'est pas créative, mais bien le chemin parcouru pour la rendre créative. Le discours de Dimitris Koutsibasakos sur la jeunesse grecque trouve manifestement un fort écho auprès des spectateurs. À Thessalonique, son film a en effet reçu le Prix du public, le deuxième décroché par le cinéaste après *The Grocer*, l'an dernier.

Ballet Boys, du Norvégien Kenneth Elvebakk, nous plonge également dans le quotidien d'élèves en plein apprentissage. Sauf que, dans ce cas, la rigueur du milieu de la danse classique laisse très peu de temps aux questionnements pourtant nécessaires à tout un chacun. C'est cet aspect-là qui intéresse particulièrement Elvebakk et rend son film inédit. Trois adolescents, amis et aspirants danseurs, sont suivis par la caméra du cinéaste pendant plusieurs mois, permettant une incursion dans l'Académie norvégienne de ballet. Pour notre grand plaisir, Kenneth Elvebakk a du mal à dissimuler sa fascination envers la motivation et la ligne droite tracée par ces jeunes hommes qui n'atteindront pas tous le même niveau. Amis depuis longtemps, ils devront apprendre à se séparer. La narration est calquée sur ce constat. Quand le spectateur commence à s'attacher équitablement aux trois garçons, le film choisit de suivre celui contraint de quitter ses proches et de partir à Londres où il est admis à la Royal Academy of Arts. Le film rend hommage au courage de ces garçons, pour le sang-froid et la rationalité qu'ils s'imposent dès le plus jeune âge. Une mise en scène colorée et un découpage efficace intensifient l'expérience, faisant de *Ballet Boys* un documentaire de haut niveau sur le bonheur et surtout sur le besoin d'apprendre.

Festival international du film de Rotterdam

Marginalisation et détresse sexuelle

Coincé entre les festivals de Sundance et de Berlin, Rotterdam continue néanmoins de s'imposer comme un événement incontournable pour les artisans du nouveau cinéma. Avec une thématique assumée sur l'Europe, le plus grand festival néerlandais a cette année fait plusieurs coups forts. Retour sur trois films notables: **Helium**, **Something Must Break** et **Eastern Boys**.

Guilhem Caillard



Something Must Break

Helium suit les pas de Frans Weeling, faisant le portrait méticuleux d'un homme qui disparaît. Le monde du gangstérisme hollandais, dans lequel Frans a longtemps évolué et dont il a même posé certains jalons, est en profond changement. Les nouveaux venus imposent leurs lois. Ce constat de faiblesse et d'exclusion est au cœur du propos. Sans faire dans le grand spectacle, le film se déroule posément: Eché Janga met tout en œuvre pour représenter le poids immense qui étouffe peu à peu son personnage. Ainsi, plus que pour son scénario commun, **Helium** compte davantage pour son maniérisme, cette accumulation propre et ordonnée de petits gestes qui font du quotidien un enfer. Janga impose un montage loin de toute approximation. Impeccables dans leurs rôles de gros bras, les acteurs le sont jusqu'au bout. Certes, les clichés reliés au répertoire du film de gangsters s'accumulent, au risque de perdre en teneur.

Mais ils sont assumés et Janga atteint sans peine le paroxysme de sa proposition. Notamment à travers la place inquiétante que le réalisateur donne aux paysages néerlandais. Ce sont ces phares et ces bords de mer à travers lesquels Frans semble si bien lire et comprendre sa lente dérive.

Du côté du cinéma suédois, **Something Must Break** (*Nanting maste ga sönder*) est le second long métrage du réalisateur Ester Martin Bergsmark. Il s'agit d'une adaptation du roman écrit par Eli Levén, le partenaire et meilleur ami du cinéaste, qui avait déjà participé à son documentaire autobiographique **She Male Snails** (*Pojkitanten*, 2012). Pour son retour, Bergsmark continue d'explorer l'univers transgenre et le thème de la solitude sentimentale. Il suit les pas de Sebastian, un jeune *trans* désespérément à la recherche d'une complicité amoureuse qu'il croit avoir trouvé dans les bras d'un punk a priori hétérosexuel. Malgré l'affranchissement de toute contrainte sociale que ce dernier revendique et sa profonde attirance envers Sebastian, ce dernier n'est pas prêt à assumer ses sentiments. En parallèle à la stagnation souffrante de cette relation, Bergsmark suit son héros dans des aventures sexuelles risquées. Souvent crues et filmées dans de sublimes ralentis, ces mises en danger voulues par Sebastian ponctuent habilement le film et élèvent le cœur du discours: une aventure amoureuse mêlée d'un constat d'échec, de laquelle on sort grandit. À noter la présence de l'actrice irano-suédoise Shima Niavarani qui excelle dans le second rôle de la colocataire et confidente de Sebastian.

Eastern Boys s'est attiré les faveurs du public de Rotterdam. Robin Campillo, réalisateur de **Les Revenants** et coscénariste de Laurent Cantet, n'avait pas donné signe de vie depuis 2008. Il pose ici les bases d'un drame intimiste. L'incursion dans la sphère privée de son personnage principal, un homosexuel quarantenaire et célibataire, se fait avec un respect tangible et sans voyeurisme. La longue séquence d'ouverture abonde dans ce sens. Pour faire graduellement entrer le spectateur dans l'histoire personnelle de Daniel, Campillo jongle entre plusieurs échelles de plans en longue focale, se resserrant sur le personnage qui apparaît parmi des jeunes hommes sur un quai de gare. Ces derniers errent, comme Daniel dont les intentions sont évidentes: il sonde le terrain à la recherche de rapports sexuels marchandés et se hasarde sur un garçon ukrainien qui sera le second héros de **Eastern Boys**. Le premier échange entre les deux hommes est mêlé d'hésitation, de crainte et de détermination. Leur synergie devra naître en même temps que la confiance et c'est ce processus d'installation qui marque tout l'intérêt du film. D'abord univoque, la relation dépeinte prendra une forme inattendue. Si Campillo parvient à transformer un sujet plutôt commun en quelque chose d'inédit, c'est aussi parce qu'il s'intéresse à des communautés encore trop peu représentées dans le cinéma français. Le réalisateur a semblé-t-il mené un profond travail de documentation pour dépeindre le mode de vie de ces sans-papiers (dans des hôtels miteux où ils sont logés par la Préfecture en attente de visas) et la hiérarchisation de leurs échanges (les garçons agissent en bande guidée par le charismatique «Boss»). Ce n'est d'ailleurs pas anodin si les programmeurs de Rotterdam ont pris la décision de placer ce film dans la section Grand Tour sous la thématique «The State of Europe»: à sa façon, **Eastern Boys** tire la sonnette d'alarme.

Les Rendez-vous du cinéma québécois | documentaires

Des images et des mots

Avec presque 35 longs métrages présentés cette année (contre 13 en 2001 !), les Rendez-vous du cinéma québécois ont une nouvelle fois proposé un important passage en revue d'une grande partie de la production documentaire récente. La projection de plusieurs inédits en salles nous a aussi donné un aperçu de quelques films moins connus, malgré leurs qualités. Parmi eux, en voici quatre qui ont retenu notre attention.

Charles-Henri Ramond

À l'instar des fictions, les documentaires de cette 32^e édition des Rendez-vous du cinéma québécois avaient des allures formelles éclatées, des styles et des rythmes tous différents. L'art, la poésie, la musique étaient fortement représentés et se partageaient le devant de la scène avec les traditionnels thèmes de société, documentaires sportifs et portraits inspirants. Nous ne reviendrons pas sur *Il ventait devant ma porte*, *Miron: Un homme revenu d'en dehors du monde* et *Que ta joie demeure*, documentaire de Denis Côté (à moins qu'il ne s'agisse d'une fiction ?), trois œuvres attendues que nous abordons plus en profondeur dans ce numéro.

participer à une course au Michigan. Présenté en première à Rouyn-Noranda l'an dernier, le film rappelle l'esprit de nos ancêtres coureurs des bois et étonne par sa maîtrise de la prise de vue dans des conditions souvent difficiles.

Ils s'appellent William, Jean-Guy, Jeanne, Jeffrey, Rebeka, Victor, Paul et Samy. Ils sont élèves à l'École secondaire Jeanne-Mance. Dans *L'Âge tendre*, une autre première réalisation au budget limité signée Naomie Décarie-Daigneault, nous suivons ces huit jeunes au quotidien durant la préparation de leur spectacle de fin d'année. Meurtris, vivant en marge d'un système scolaire ne sachant comment gérer des cas « difficiles »,

ils mettront en scène une pièce de théâtre en guise d'exutoire à leurs souffrances. Ni racoleur ni condescendant, ce portrait sensible aux silences évocateurs transcrit à merveille la force de caractère de ces jeunes en mal d'amour et de soutien. Le film a justement reçu le Prix du public.

Une autre facette de la marginalité est au cœur de *Je suis dans un band*, un étonnant projet du réalisateur monégasque Thomas Griffin. Titulaire d'un master en management de projet culturel, Griffin eut l'idée en 2011 d'en apprendre plus sur la musique qu'il aime et qu'il collectionne, en se rendant en Islande découvrir la scène locale. Un moyen métrage intitulé *I'm in a Band* est né de ce périple. Fin 2012, Griffin récidivait en

se rendant à Montréal à la rencontre d'artistes de la scène émergente pour suivre leurs parcours personnels et musicaux, ainsi que ceux de plusieurs labels indépendants et autres acteurs de ce milieu en pleine mutation. Tout en abordant l'aspect social de son sujet (la marginalisation), *Je suis dans un band* illustre la passion et la ferveur qui caractérisent les artistes de ce milieu, souvent réduits à la portion congrue du *show business*. Le film met en avant plusieurs numéros musicaux inspirants de Xarah Dion, de Benoît Poirier et de Jean-Michel Pigeon (*Monogrenade*). Colorée et libre, cette immersion dans l'envers du décor brandit l'étendard de la musique alternative, prise en tenailles par la gentrification et la réduction progressive de son espace médiatique.

Voilà donc en quelques films le résumé d'une programmation documentaire riche et diversifiée, qui démontre une fois de plus la vitalité du cinéma non fictionnel, en dépit d'importantes contraintes et d'un manque certain de visibilité sur les écrans de la Province.



L'une des propositions les plus audacieuses des RVCQ fut sans doute *Wakhan* de Varial Cédric Houin. Convité à une expédition au nord de l'Afghanistan, le spectateur croise le chemin de peuples nomades vivant dans les contrées reculées des plaines du Pamir et de l'Hindu Kush. Logiquement récompensé du Prix Pierre et Yolande Perrault, ce projet anthropologique affiche une originalité formelle qui fait fi de toute mise en contexte documentaire. Cette œuvre, rendue singulière grâce à la pureté de son regard, s'articule autour de longs plans fixes de visages burinés par le vent et le froid, de scènes de la vie quotidienne et d'enfants rieurs, et possède une indéniable saveur poétique.

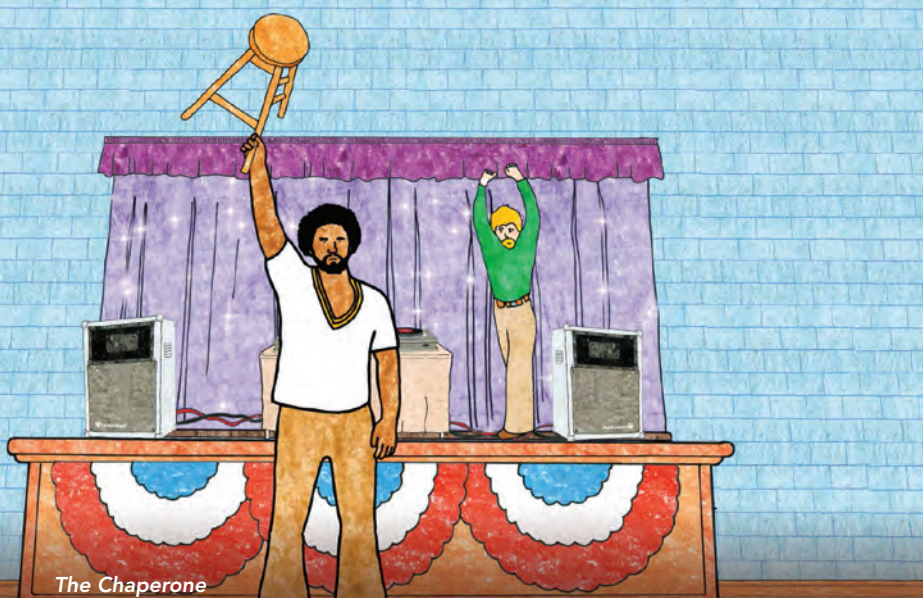
Plus proche de chez nous, *Le Routier* de Jérémie Monderie-Larouche offre aussi un passeport pour l'évasion. Le réalisateur nous propose une virée en traîneau avec Carl Paquin Routhier et son attelage d'Alaskan Huskies. « Mon chien, c'est quelqu'un ! », aurait pu s'exclamer cet Abitibien attachant et ô combien amoureux de ses bêtes qu'il entraîne patiemment, en vue de

RVCQ | Prix Prends ça court !

Parcours d'un pan essentiel

Intégrée pour la deuxième fois aux Rendez-vous du cinéma québécois, la onzième remise des prix Prends ça court ! s'est déroulée en février, à Montréal. Une cinquantaine de films étaient en compétition et cela nous a permis encore une fois d'apprécier la vitalité de cette forme de cinéma au Québec, encore plus grande depuis l'irruption du mouvement Kino.

Luc Chaput



Presque tous les genres étaient ainsi abordés avec plus ou moins de talent ou, plus exactement, quelquefois un manque de finition ou une faiblesse dans l'interprétation ou un autre aspect du travail artistique qui venait grever peu ou prou le plaisir. Comme l'an dernier, les réalisatrices ont reçu de nombreux honneurs. Monia Chokri, tout d'abord, a continué son parcours vainqueur pour **Quelqu'un d'extraordinaire** avec quelques prix secondaires ici, après son prix au FNC et avant son Jutra. Ce portrait plutôt acide d'un groupe de jeunes femmes est porté par une forte direction photo de Josée Deshaies et une interprétation de jeunes actrices montrant leur bonheur de jouer ensemble et de se lancer amicalement des points.

Geneviève Dulude-Decelles avait gagné, peu de temps auparavant, un prix de la Compétition internationale à Sundance pour **La Coupe**. Ce plan-séquence de quinze minutes est très bien maîtrisé surtout si l'on considère l'âge de la petite fille à qui son père permet qu'elle lui coupe les cheveux. L'interaction entre les deux protagonistes est très plausible et le scénario ménage quelques surprises qui mènent jusqu'à un plan final prenant. Cette œuvre s'est vu décerner avec raison le Prix INIS.

Jean-François Asselin critique de manière différente l'obsession actuelle de la célébrité dans **Mémorable moi**. Mathieu, incarné avec fougue par Émile Proulx-Cloutier, a

besoin du regard et même de la pensée des autres pour sentir qu'il existe. Il flirte donc de plus en plus avec le danger pour atteindre ses buts. Le film s'est mérité un prix Téléfilm et le Prix Phi.

Dans un avenir plus ou moins lointain, des touristes chinois se retrouvent, de manière incongrue et subite, coincés dans une ferme d'élevage d'animaux exotiques au Canada. **The Sparkling River** de Félix Lajeunesse et Paul Raphaël a remporté à l'unanimité le Prix du jury de l'AQCC, formé de Jason Béliveau, Jean-Marie Lanlo et Pierre Pageau « pour ses qualités d'écriture, son sens de l'espace, sa lenteur assumée et pour la création d'une atmosphère d'étrangeté, à la fois poétique, absurde et méditative » et pour sa subtile utilisation de la stéréoscopie, pourrait-on rajouter.

C'est avec un étonnement certain que **The Chaperone** de Fraser Munden et Neil Rathbone – documentaire d'animation également en stéréoscopie – a gagné les deux prix les plus importants de la soirée. Par le biais de dessins plutôt simples, de maquettes, de parodie de film de kung fu et d'une narration enjouée, les deux réalisateurs relatent la visite catastrophique d'un groupe de motards (Hell's Angels) dans une soirée dansante d'une école secondaire de Montréal dans les années 1970. L'animation et la simplicité de la reconstitution créent un effet de distanciation qui rend le spectateur sceptique face à la véracité des faits racontés. Après ses passages au TIFF et à Slamdance, ce court aura donc réussi à glaner ses plus importants lauriers chez lui. Comme quoi, on peut être prophète en son pays.

Il est par ailleurs étonnant que le documentaire **In Guns We Trust** de Nicolas Lévesque n'ait gagné aucun prix tant sa qualité est évidente, comme le remarquait Jean-Philippe Desrochers dans le numéro précédent de *Séquences* (p. 21). D'ailleurs, les Jutra sont fautifs de ne pas avoir de prix pour le documentaire de court métrage. **Un pays de silences** de Paul Tom aurait pu y être aussi en lice. Ce film, qui a reçu une mention spéciale au dernier Prix Pierre et Yolande Perrault, revisite de manière très personnelle le génocide cambodgien et pose aussi délicatement la difficulté de retourner dans le pays d'où certains de ses proches viennent. Il constitue ainsi un utile contrepoint au remarquable **L'Image manquante** de Rithy Panh.



Discopathe

Bilan 2014 RVCQ | Fictions

Tous les ans, les Rendez-vous du cinéma québécois permettent aux retardataires de voir la plupart des films de fiction québécois distribués en salle l'année précédente. 2013 ayant été un très bon cru¹, les RVCQ nous donnaient l'opportunité de nous régaler tout en confirmant la diversité de notre cinéma (*Le Météore*, *Une jeune fille*, *Le Démantèlement*, *Vic+Flo ont vu un ours* et *Les Manèges humains*, mais également *Louis Cyr*, Jutra du meilleur film peut-être usurpé, mais film commercial fort respectable et très largement supérieur à la moyenne).

Ils faisaient aussi comme à leur habitude office de rampe de lancement pour quelques nouveautés plus ou moins attendues. Ces films étant critiqués dans ce numéro² (ou dans le précédent, dans le cas de *Miraculum*), nous préférons nous intéresser à la troisième catégorie de films habituellement présentés dans le cadre des RVCQ: les films sans distributeurs (ou distribués à une date inconnue par des distributeurs microscopiques). Cette catégorie nous réserve régulièrement de belles surprises³. Pour lui faire honneur, nous ferons l'impasse sur certains films sans grand intérêt (les pires étant probablement *Clydecynic* et *Long Gone Day*) pour ne retenir que les deux meilleurs: *Thanatomorphose* (réalisé par Éric Falardeau) et *Discopathe* (de Renaud Gauthier). Certes, ils avaient déjà été programmés par Fantasia l'été dernier, mais il nous semble important de saluer l'initiative des RVCQ qui leur donnaient ainsi la possibilité de rencontrer un plus large public. Ces projections nous ont cependant laissé un goût amer en bouche. Elles venaient en effet nous rappeler que ces films, contrairement à bon nombre de productions québécoises qualitativement inférieures, n'auront jamais les honneurs d'une sortie régulière sur la terre qui les a vus naître. Leurs torts: appartenir au ghetto du cinéma de genre et ne pas avoir été financés par les institutions⁴. En traînant ces deux boulets, ils étaient presque d'emblée condamnés aux projections festivières.

Nous nous félicitons de voir que les RVCQ leur aient donné une nouvelle vitrine, mais nous continuons de penser qu'ils méritaient un autre sort.

Jean-Marie Lanlo

¹ Lire à ce sujet le bilan dressé par Charles-Henri Ramond (*Séquences*, Mars-Avril 2014).

² La critique d'*Exil*, initialement prévue pour ce numéro, sera finalement publiée ultérieurement.

³ Pour ne retenir que les 3 dernières années, citons *Soft Gun* (2013), *Enfin l'automne* (2012) et *Comme des mouches* (2011).

⁴ Lire à ce sujet l'entrevue que nous a accordée Éric Falardeau à propos de l'autofinancement (pp. 14-15).

« Y'EST VRAIMENT SUPER BON » — sa mère

Mais ne vous fiez pas à elle.
Voyez plutôt ce que son
portfolio inspire.



Séquences — La revue de cinéma



Cérom



Jeunes musicales



Environnement Canada

Dix ans d'expérience en conception et réalisation de projets de graphisme d'édition (imprimé et pdf). Simon est un graphiste de confiance, fidèle à ses clients. Fiable, créatif, rigoureux et à l'écoute. Contactez Simon Fortin pour discuter de vos projets de mise en page graphique, obtenir un estimé [ou demandez à sa mère ce qu'elle en pense]:

514-526-5155 / info.samourai@videotron.ca

WWW.BE.NET/SAMOURAI

RVCQ | Notes de lecture

Les Images que nous sommes

Serge Bouchard est une figure à part dans le paysage intellectuel québécois. Auteur d'une thèse de doctorat sur les camionneurs au long parcours, l'homme est reconnu pour ses essais, ses conférences et ses émissions radiophoniques. En novembre 2013, il publie *Les images que nous sommes*, un très beau livre grand format sur papier glacé qui fera date.

Jean-Philippe Desrochers



Bien qu'il soit une commande, *Les Images que nous sommes*, écrit en collaboration avec Marie-Christine Lévesque, porte bel et bien la signature unique et le regard aiguisé de l'anthropologue qu'est Bouchard. Soulignons que ce n'est pas l'œuvre d'un historien ou d'un critique de cinéma. L'aspect esthétique des œuvres abordées est donc peu présent dans l'ouvrage. Ayant parcouru le patrimoine cinématographique québécois disponible sur Éléphant (plus de 200 films), l'auteur traite surtout de ses sujets de prédilection : le Grand Nord et la nordicité, les Premières nations, les camions, le territoire, le parcours des Canadiens-français en Amérique.

Le résultat, original et admirable dans sa liberté de pensée, est grandement rafraîchissant.

D'emblée, Bouchard critique le cinéma de fiction du début des années 1960, dont les premiers films de Claude Jutra et de Gilles Groulx – ce qui risque d'en surprendre plusieurs qui crieront à l'hérésie. L'auteur résume d'ailleurs assez bien ce qu'il pense de ces œuvres et de l'époque par cette phrase ironique qu'il place dans la bouche des protagonistes de ces films et qui résumerait leur nature profonde : « Et si je m'allumais une Gauloise et changeais mon accent ? » (p. 19) Les chapitres, assez succincts, sont divisés par thèmes parfois fort originaux (« La révolution du drap contour », « La petite bouteille brune », « La marde ») et abondamment illustrés. À ce titre, il est malheureux que certaines images provenant des films soient parfois pixellisées, un peu floues ou que leurs couleurs semblent saturées. Par contre, les affiches des films qui y sont reproduites sont magnifiques.

Comme l'ouvrage est une commande d'Éléphant, on aurait pu s'attendre à ce qu'il soit un long dithyrambe de notre cinéma. Il en est tout autrement. Bien évidemment – et comme il se doit –, Bouchard se montre souvent amoureux de nos films. Mais il n'hésite pas non plus à en souligner les travers, les manquements. Selon lui, nos films, reflets d'une partie de nous-mêmes, « débattent d'un pays à fuir plutôt que d'un pays à construire » (p. 241), portent en eux « le complexe d'infériorité de nos intellectuels » (p. 197) et négligent des pans importants de notre histoire (notamment en ce qui a trait au Québec d'avant 1960, aux Amérindiens et à la présence canadienne-française en Amérique).

Il n'y a d'ailleurs que l'auteur de la série radio et des ouvrages *De remarquables oubliés* pour nous rappeler (ou nous apprendre) l'existence de l'abbé Chiniquy, de François-Xavier Aubry, de Jean-Baptiste Chalifoux et d'autres grands aventuriers canadiens-français. Même si le cinéma n'est pas le domaine d'étude de Bouchard, cela ne l'empêche nullement d'analyser brillamment certaines scènes, tirées notamment de *Le Temps d'une chasse* et d'*Un zoo la nuit*. En outre, Bouchard établit très habilement un parallèle entre l'œuvre de Jean Pierre Lefebvre et celles, plus récentes, de Bernard Émond et Benoît Pilon (pp. 150-151), et propose une lecture fort originale et pertinente de *Deux femmes en or* (pp. 53 à 61). L'absence d'un index répertoriant tous les films et les pages où ils sont cités est toutefois regrettable.

« Si le Québec parvient un jour à devenir un pays, sa naissance sera traversée d'un grand cri; ce pourrait être un cri de femme, au nom de toutes celles qui l'auront enfanté. »

Par ailleurs, le dernier chapitre du livre – qui se veut un hommage aux femmes qui ont marqué notre cinéma – nous laisse sur cette réflexion d'une grande pertinence et d'une grande beauté : « Notre cinéma fut en phase avec toutes ces histoires de combat, de résistance, de libération, d'amour et de désamour, la part féminine si importante de l'identité québécoise. [...] Si le Québec parvient un jour à devenir un pays, sa naissance sera traversée d'un grand cri; ce pourrait être un cri de femme, au nom de toutes celles qui l'auront enfanté. » (p. 261).

En cette terre dont la devise est « Je me souviens », qui se rappelle de *Seul ou avec d'autres*, *Le Dernier Havre* ou *Les Tisserands du pouvoir*? Qui connaît l'œuvre (pour tant imposante) de Jean Pierre Lefebvre? Qui a vu des films tels que *Les Brûlés*, *Lucien Brouillard* ou *Alien Thunder*? Dans *Les images que nous sommes*, Bouchard soulève indirectement ces questions cruelles. Mais l'anthropologue y fait surtout œuvre utile en nous signalant l'existence de ces films et en nous sommant de nous y intéresser.

Serge Bouchard, (en collaboration avec Marie-Christine Lévesque)
Les Images que nous sommes – 60 ans de cinéma québécois
 Montréal : Les Éditions de l'Homme, 2013
 268 pages

Éric Falardeau et l'autofinancement

« Si on n'a pas d'argent des institutions dès le début, on n'existe pas. »

Éric Falardeau a été commissaire invité de l'exposition de la Cinémathèque québécoise *Secrets et illusions* – la magie des effets spéciaux. Il est également l'auteur d'un mémoire de maîtrise consacré aux liquides corporels dans le cinéma gore et pornographique. Après avoir réalisé quelques courts métrages, son premier long a naturellement pris une direction difficile à défendre auprès des organismes subventionnaires. Pour financer son excellent **Thanatomorphose**¹, œuvre à la fois lente, cérébrale et très gore, il a opté pour l'autofinancement. Les RVCQ lui ont permis d'aborder ce sujet à l'occasion d'une table ronde. Séquences a proposé à Éric Falardeau de prolonger la discussion.

Propos recueillis par Jean-Marie Lanlo



Vos courts métrages réalisés avant *Thanatomorphose* avaient-ils été financés avec l'aide des institutions ?

Seul **Crépuscule**, mon court métrage d'animation, avait été financé avec l'aide de la SODEC. Pour les autres, les demandes n'avaient pas abouti, peut-être parce que mon cinéma est très visuel. Les sons ou les plans sont plus importants pour moi que les dialogues. De plus, j'explore des sous-genres qui se mélangent parfois, alors qu'on aime souvent catégoriser. Je n'ai pas jugé utile d'envoyer **Thanatomorphose** aux institutions en raison du contenu du film, que je trouvais un peu trop extrême pour être endossé. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'argent public et que les membres des jurys ont des comptes à rendre.

L'autre raison concerne le non respect de certaines normes. Mon scénario ne faisait qu'une cinquantaine de pages car le film est à la fois très visuel et très lent. Je n'avais donc pas le minimum requis pour un long métrage et je ne voulais pas inventer des scènes. Je serais entré dans un carcan et j'aurais obtenu un scénario de 90 pages avec des dialogues trop explicatifs. C'est en agissant ainsi qu'on se retrouve avec des films qui se plantent car ils ressemblent à 100 000 autres. Ce qui fait la différence aujourd'hui, c'est la marque singulière d'un créateur.

Quel a été le coût du film ?

35 000\$, pour payer le matériel, les effets spéciaux et la nourriture. Les gens qui ont travaillé sur le film l'ont fait bénévolement. Nous ne cherchions pas à outrepasser les syndicats mais nous devons faire un film avec nos petits moyens. Nous avons décidé de mettre l'argent à l'écran, sur le matériel et sur la musique; celle-ci représente une part du budget non négligeable en raison des droits à payer. Il me fallait

« L'auto-distribution n'existe pas vraiment ici. En Europe ou aux États-Unis, par exemple, il y a des petits distributeurs qui s'intéressent à des petits films, qui sont présents sur d'autres plateformes ou dans des circuits très spécialisés, voire sur Internet. »

tout de même trouver une certaine somme. Heureusement, je venais de faire **Crépuscule** avec l'aide de la SODEC. Mes salaires de producteur, réalisateur, scénariste et directeur photo m'ont aidé à financer en partie **Thanatomorphose** qui n'est pas extrêmement coûteux car il s'agit d'un huis clos. Je n'ai pas eu besoin de plans de grues, de constructions de décors ou de déplacements d'équipe. En complément, nous avons essayé le socio-financement, mais nous avons vite compris que, sans une certaine couverture médiatique ou un *fan base*, on se perd dans la masse. C'est d'autant plus vrai que cette pratique n'est pas utilisée uniquement par le cinéma underground mais également par les gros studios. Pour sortir du lot, l'idéal est d'avoir déjà un film à son actif. Cela peut pousser les spectateurs et les médias à nous suivre et à nous aider. Nous n'avons donc pas gagné grand-chose par ce biais mais je pense pouvoir aller chercher un peu plus pour le prochain long métrage... en



sachant très bien que je ne trouverai pas 200 000\$ grâce au socio-financement. Mais je sais également que les ventes de **Thanatomorphose** ne vont pas me rapporter de quoi financer un autre film! Le marché du DVD est en train de mourir et les ventes permettront surtout aux distributeurs de rentrer dans leur argent!

Que vous aurait apporté un financement institutionnel? Et, au contraire, qu'auriez-vous perdu?

J'aurais eu plus de moyens, donc la possibilité de faire de plus beaux cadrages, de plus beaux éclairages, d'avoir une plus grosse équipe, des comédiens officiellement UDA ou ACTRA. Mais cette structure aurait demandé une organisation du travail différente, plus contraignante, ce qui n'est pas forcément bon pour tous les projets. Par contre, le principal avantage aurait concerné la distribution. Les distributeurs sont assez frileux avec des projets comme le mien. Ils obtiennent en effet des financements s'ils distribuent des films ayant déjà été soutenus par le gouvernement. En distribuant des films autofinancés, ils prennent donc un risque. C'est un réel problème car, si on n'a pas d'argent des institutions dès le début, on n'existe pas. L'auto-distribution n'existe pas vraiment ici. En Europe ou aux États-Unis, par exemple, il y a des petits distributeurs qui s'intéressent à des petits films, qui sont présents sur d'autres plateformes ou dans des circuits très spécialisés, voire sur Internet. Par contre, si un film est autoproduit au Québec, il devient difficile à distribuer. Mais ce n'est pas pour ça qu'il ne peut pas avoir de succès ailleurs. L'autoproduction le prouve partout dans le monde. J'aimerais bien qu'une plateforme web permette aussi bien aux films financés qu'aux autres d'être visionnés sur un même pied d'égalité. Cela limiterait le combat

en salles, qui favorise forcément les blockbusters par rapports aux petits films. Cela permettrait aux spectateurs de prendre plus facilement des risques tout en rendant les films accessibles plus longtemps, aussi bien en ville qu'en région.

Mais les films sont de moins en moins coûteux. Presque tout le monde peut en faire maintenant. Si tous deviennent facilement accessibles en ligne, sans tri préalable, le spectateur ne saura plus quoi choisir. La réussite en festivals peut-elle jouer un rôle important? C'est d'ailleurs ce qui a permis à Thanatomorphose de se faire connaître, n'est-ce pas?

En effet, il a été présenté dans une trentaine de festivals et gagné une dizaine de prix, ce qui lui a permis d'être distribué en DVD ou sur iTunes un peu partout dans le monde. Mon film a bien marché à Fantasia, aux Rendez-vous et un peu partout, mais presque personne n'en a parlé au Québec, sauf dans des médias très spécialisés comme ici à Séquences, sur Cinéfilic ou sur quelques blogues. Malheureusement, pour le grand public, si on ne parle pas de nous dans le *Journal de Montréal*, dans *La Presse* ou à la télévision, on n'existe pas! Il faudrait une émission spécialisée qui ne parle pas que des gros films (y compris québécois) ou des projets de gens déjà connus. Il faudrait qu'on parle plus des projets indépendants, comme on le fait dans d'autres pays. Mon film a été mentionné dans plein de médias à l'étranger, notamment dans l'équivalent des *Cahiers du cinéma* en Espagne! Cela prouve qu'il peut y avoir une autre conception de l'attention médiatique qu'on peut porter à certains films. Il n'y a pas que Cannes qui existe. Il n'y a pas que ça qui donne de la valeur à un film québécois. ⁹

⁹ Maintenant disponible en DVD chez Uearthed Films.



Mathieu Li-Goyette (1^{ère} partie)

« Quand j'ai débuté, j'avais peur d'être un critique qui ne soit pas à armes égales avec le film que j'allais voir... »

Avec comme seul désir de parler sur (et autour de) la critique, nous avons invité des confrères (actifs tant sur papier que sur le Web ou encore à la radio) à participer à une sorte de dialogue sur cette profession de l'ombre. Ainsi, pour continuer cet état des lieux – forcément subjectif à chacun de la critique, nous avons rencontré Mathieu Li-Goyette, rédacteur en chef de la revue de cinéma en ligne Panorama-cinéma.

Propos recueillis par **Sami Gnaba**

Tout d'abord, comment en es-tu venu à la critique ?

Pour faire une histoire courte, je suis rentré au Cégep de Saint-Laurent, au programme de cinéma, sans trop savoir ce que je faisais là. À la deuxième session, j'ai eu un coup de cœur pour le film noir. Mes professeurs étaient de vrais passionnés et m'ont beaucoup inspiré. Mais le vrai déclic s'est passé quand je me suis impliqué à titre de bénévole au club vidéo du cégep. À ce stade-là, j'avais très peu de culture cinématographique; je n'écoutais pas les films en noir et blanc, je les trouvais vieux. Et je préférais écouter les films doublés qu'en leur langue originale avec sous-titres... Peu à peu, j'ai commencé à voir des films de toutes sortes et à rencontrer plein de gens qui avaient l'envie de créer, de partager leur passion. Et ça m'a vraiment contaminé. Un peu

après, j'ai fondé un journal étudiant de cinéma. C'est là que je me suis rendu compte que j'aimais réellement écrire sur le cinéma. Je m'essayais aux critiques et je retranscrivais des bouts des histoires du cinéma de Jean Mitry et de Georges Sadoul pour encadrer les films en vedette de la semaine et ceux qu'on diffusait au Ciné-club que j'avais cofondé la même année avec une camarade de classe. À cette même période on parle de 2007-2008, j'ai rencontré Louis Filiatrault qui, lui, écrivait à l'époque pour un site internet fondé par des étudiants de cinéma qui s'appelait *Panorama-cinéma*. Il m'a donc invité à rejoindre la communauté du forum du site, où je me suis mis à partager mes opinions et à rencontrer des gens avec qui je travaille aujourd'hui... À un certain moment, j'ai envoyé un texte qui a été refusé (rires).

photo : Mathieu Li-Goyette aux côtés de Marcel Ophüls [© Cécile Lopes]

Tu te rappelles sur quel film tu avais écrit ?

The Killer de John Woo. Après l'avoir envoyé, je n'ai pas eu de nouvelles. Je me suis réessayé quelques mois plus tard en envoyant à Jean-François Vandeuren un texte sur **The Last Temptation of Christ**. Un mois après, j'étais accepté parmi l'équipe de *Panorama-cinéma*. À partir de là, j'ai commencé à m'intéresser plus spécifiquement à la critique. J'ai pu trouver dans *Panorama* un espace de création et d'écriture dans lequel j'ai appris à me connaître beaucoup en écrivant.

Au début, nous n'étions pas accrédités, ni invités aux projections de presse. Puis avec le temps, on a commencé à acquérir une certaine crédibilité dans le milieu... Ce qui est particulier aussi, c'est qu'on a tous grandi et appris à écrire entre nous. On était tous jeunes; on cheminait dans notre vingtaine pour la plupart –j'avais 18 ans quand j'y suis entré. On n'avait pas de mentor, donc on a tous appris par nous-mêmes en collaborant, en se relisant entre nous autres... À ce niveau, j'ai été particulièrement formé par les relectures de Filiatrault et de Fontaine Rousseau. Ils m'ont beaucoup appris.

«Se dire constamment qu'il faut avoir tout vu, c'est vraiment rentrer dans une logique auteuriste qui, selon moi, fait très mal à la critique au final. Et on ne peut pas s'attendre non plus à ce que le public ait tout vu.»

Quel a été selon toi le moment déterminant dans l'histoire de Panorama-cinéma ? Celui où le grand déclic s'est fait pour vous ?

Je dirais autour de 2009-2010. En l'espace d'une année, tout s'est passé graduellement, mais en même temps très vite. Il y a eu le Festival Fantasia où on était accrédités pour la seconde année consécutive ! On était très heureux de ça ! Notre couverture a attiré l'attention du festival avec qui on est entré en contact par la suite. Au sein de l'organisation, on a rencontré Jasmine Pisapia qui était adjointe aux communications et qui nous a ensuite rejoints dans l'équipe. Là, il s'est opéré un *shift*. Tout à coup, on avait une directrice de communications, une page Facebook... Avec les critiques qui étaient là à l'époque – il y avait aussi Alex Fontaine, Louis Filiatrault, Laurence H. Collin, puis Clara Ortiz Marier, Maxime Monast, Sophie Pomella, Élodie François –, on voulait absolument élaborer une revue qui ait de l'avenir.

Cette période-là a donc transformé un projet entre chums en véritable projet culturel avec de l'ambition et les moyens de l'assumer, même si les moyens, on travaille toujours à les avoir. J'ai commencé à regarder ce qui se faisait autour. Je trouvais dommage par exemple qu'on fasse uniquement des critiques et des dossiers; il nous fallait plus insister sur des éditoriaux, des entrevues, des prises de position claires. Il

y avait une place à prendre dans le milieu au niveau de la critique de cinéma en ligne... Je te raconte tout ça, mais je ne veux absolument pas me donner tout le crédit, au contraire. C'étaient des idées qui étaient déjà là, mises sur la table par nous tous. C'était vraiment *notre* projet de groupe. La famille de Jean-François par exemple a très généreusement investi de l'argent dans le projet. Ils y ont cru et ont agi comme des mécènes. On a eu cette chance qui est absolument phénoménale. Sans Jean-François et ce support, jamais le projet n'aurait pu espérer prendre son envol et je crois que nous lui en sommes tous extrêmement redevables.

Est-ce que ta vision de la critique et de son milieu s'est modifiée une fois que tu as commencé à la pratiquer ?

C'est sûr que j'avais un idéal qui s'est altéré avec le temps. Au début, j'avais une idée vraiment romantique de la critique : le gars qui se lève le matin, va voir un film puis s'assoit dans un café, parcourant son calepin avant d'écrire un beau texte et décider de ce qui est moral ou non dans les images, à la manière des *Cahiers*. Il y a un peu de ça, c'est sûr...

Je te dirais que, quand j'ai débuté, j'avais peur d'être un critique qui ne soit pas à armes égales avec le film que j'allais voir, incapable de me mettre à son niveau pour en parler. J'avais très peur de la page blanche quand je me confrontais à l'œuvre d'un cinéaste ou à une cinématographie m'étant inconnus. Je craignais de ne pouvoir rien dire dessus. C'est là pour moi qu'on tombe dans nos premières erreurs en tant que critique, en se convainquant qu'on doit tout voir d'un cinéaste avant de pouvoir parler de lui. Il y avait beaucoup de cette peur donc et je crois qu'il faut passer par-dessus parce qu'un film existe aussi comme une entité fermée. Se dire constamment qu'il faut avoir tout vu, c'est vraiment rentrer dans une logique *auteuriste* qui, selon moi, fait très mal à la critique au final. Et on ne peut pas s'attendre non plus à ce que le public ait tout vu.

Maintenant, plus le temps passe, plus ce qui m'énerve c'est quand le critique ne se pose plus à armes égales avec le film. C'est-à-dire quand le critique se met constamment au-dessus du film, se plaisant à le dédaigner pour le simple plaisir de mettre de l'avant sa prose et sa qualité de critique (et d'intellectuel) en crachant à la gueule de ceux qui ont fait le film. Parce que même quand on songe aux films commerciaux les plus merdiques, ils sont réalisés avec l'idée, noble, de vouloir divertir. Je pense que les réseaux sociaux, la culture de l'Internet, participent beaucoup à ça. De par l'anonymat qu'ils permettent, c'est devenu à la portée de tous de *basher* un film et de rentrer dans sa tanière. C'est trop facile.

J'ai aussi peur de l'effet inverse qui est provoqué par la même inadéquation entre le critique et l'objet critiqué, c'est-à-dire lorsqu'on regarde une œuvre a priori médiocre et que nous, parce que nous écrivons et intellectualisons sans cesse, nous l'élevons là où elle n'a pas lieu d'être. Il y a un courant qui prend de plus en plus d'ampleur aux États-Unis, baptisé le *vulgar autheurism*, qui donne parfois de très beaux textes, mais dont je ne peux que me méfier. [Suite au prochain numéro.]

Visionnements en ligne

Que ta passion demeure

À l'heure où les salles crient famine et où les revenus des éditeurs de DVD fondent comme neige au soleil, le visionnement en ligne fait son entrée dans nos vies. Apportant avec lui un flux de questionnements vieux comme le cinéma, le web fait peur. Alors, le visionnement en ligne: nouvelle forme de (sur)consommation de l'image ou issue de secours pour les exploitants et distributeurs indépendants?

Charles-Henri Ramond

Retour en arrière sur des plaisirs cinéphiles perdus à jamais. Paris, 1985. À peine arrivé dans la capitale pour y mener des études post-secondaires trop peu créatives, je découvre les salles de répertoire du Quartier latin: Reflet Médicis, Action Christine, Le Champo et autres, aujourd'hui oubliées. Sur l'écran, je découvre les nuances de gris; je revisite les comédies italiennes, les séries B improbables ou les chefs-d'œuvre de Capra, Lubitsch et Hawks. Assis au fond de la salle, le ronronnement de l'antique projecteur 35 mm rythme ces séances du midi, à 10 francs le ticket. La lucarne n'est pas grande: à peine la taille d'un drap de lit king. Le plaisir, lui, est immense. Tout ça a bien changé aujourd'hui.

En 2010, les Rendez-vous du cinéma québécois organisaient un cinq à sept sur «l'état des lieux de la distribution au Québec». L'utilisation d'Internet comme moyen de diffusion et de promotion du cinéma était abordé. Unanime, le panel d'invités ne démentait pas l'impérieux besoin de renouveler des modèles d'affaires de plus en plus dépassés. Mais peu visualisaient encore les moyens de mettre en place des solutions concrètes en réponse à ce qui, à l'époque, commençait à remettre en cause nos habitudes de visionnement.

2013-2014. Le visionnement en ligne proposé en même temps que la sortie en salles est arrivé. La sortie simultanée en DVD et VSD n'est plus une utopie. Le cinéma expérimental ou de fiction «projeté» exclusivement sur le web ne pose plus de problèmes techniques. Les possibilités d'acheter ou de voir des films sur Internet sont de plus en plus nombreuses. Même les RVCQ tentaient cette année l'expérience en offrant la diffusion web de quelques films choisis parmi les grosses pointures de leur programmation. Le visionnement en ligne sous toutes ses formes – encore brouillonnes et désordonnées – est bel et bien arrivé.



Cinéma maison (source : Digital Trends)

Devant l'ampleur qu'est en train de prendre ce nouveau rapport à l'image, plusieurs questionnements ne cessent d'alimenter les débats. Le premier, qui refait surface à chaque nouvelle avancée technologique, concerne l'éventuelle disparition de la salle de cinéma. Devant cette menace et la baisse des entrées en salles, certains distributeurs lancent un cri d'alarme et réclament plus de soutien de la part des institutions.

Comme beaucoup, je me questionne sur la tournure des événements. Mais, pour l'heure et face à des développements encore incertains, je me contente de ne voir dans le visionnement en ligne qu'un mode de consommation supplémentaire du cinéma. Les salles ne sont pas menacées et pourraient même tirer profit de ce nouveau venu.

Le mariage forcé entre le web et le film pourrait en effet être un moyen de désengorger nos salles. Avec plus de 400 œuvres sortant à Montréal chaque année, ce serait plus que souhaitable: la grande majorité de ces films n'ont que peu à offrir sur un écran de 50 pieds de large et se satisfont parfaitement de l'attirail technologique du cinéma maison. Ajoutez à votre télé une connexion Internet ultra-haute vitesse, la 3D et un lien (sans fil évidemment) avec votre tablette ou votre téléphone-télécommande et vous avez l'arsenal parfait pour vivre une expérience réussie de cinéma en famille. Le visionnement en ligne est peut-être une opportunité pour opérer une sorte de sélection naturelle qui ferait, à mon avis, plus de bien que de mal. Au lieu de courir dans tous les sens pour s'accaparer un petit bout d'écran, il serait grand temps que les distributeurs fassent le ménage dans leurs sorties et transfèrent quelques-uns de leurs rejets d'un écran à l'autre. Suivant le principe de la sortie *direct-to-DVD*, comédies pour ados débilantes et films d'horreur produits à la chaîne trouveraient là un terrain approprié, désengorgeant



Au lieu de courir dans tous les sens pour s'accaparer un petit bout d'écran, il serait grand temps que les distributeurs fassent le ménage dans leurs sorties et transfèrent quelques-uns de leurs rejets d'un écran à l'autre.

ainsi nos grands écrans pour permettre à des expériences plus significatives de rester plus longtemps à l'affiche. En ce sens, contrairement à l'idée répandue, le visionnement en ligne pourrait s'avérer bénéfique pour le cinéma et pour l'exploitant. Aux institutions, propriétaires de salles et distributeurs de savoir se concerter afin d'établir des stratégies d'affaires qui tireront parti de cette nouvelle technologie. Alors, le web à la rescousse du cinéma de qualité? C'est une idée qui me plaît.

Ce n'est toutefois pas l'avenue prise par l'alliance Excentris – ONF, lancée en grandes pompes au début de l'année. Offrant le visionnement en ligne de certaines primeurs en même temps que leur passage sur grand écran, la formule, bien qu'étant encore à peaufiner, a le mérite d'être simple et accessible. Mais ce partenariat novateur n'est-il qu'un laboratoire destiné à expérimenter un marché encore incertain ou la bande-annonce du modèle des années futures? Questions sans réponses.

Plus énigmatique est la mutation des catalogues actuels de formats numériques vers le visionnement en ligne. On le sait: au rythme actuel des baisses de leurs revenus, les éditeurs de support physique devront sous peu changer leur fusil d'épaule. Opteront-ils pour le transfert massif de leur catalogue vers la technologie web? Si tel est le cas, que perdra-t-on dans cette opération? Par le passé, on a constaté que l'éventail de l'offre en DVD était moins grand que celui des éditions disponibles en VHS. Sans en être totalement certain, et en espérant ardemment le contraire, j'ai peur qu'encore une fois nous perdions au change. Stocker des gigaoctets, voire des téraoctets de données n'est pas sans risques ni sans coûts. Il y a donc fort à parier que les indices de popularité et les statistiques de rentabilité dicteront pour nous un tri dans les titres à mettre en ligne, faisant ainsi disparaître du paysage une partie des cinématographies nationales, y compris la nôtre.

Que ce soit en support aux primeurs ou en remplacement de l'offre DVD, le visionnement en ligne offre des possibilités infinies qui seront sans nul doute encadrées par des exigences commerciales, entre autres. Toutefois, ses promoteurs devront batailler ferme pour répondre aux exigences d'un public boulimique de culture audiovisuelle, mais désormais grandement rompu à la totale gratuité de ce qu'il consomme. Car ce qui a fait les beaux jours et qui continue à susciter l'intérêt du visionnement sur écran portable, c'est l'accès quasi illimité et quasi immédiat à des contenus de qualité, mais surtout la possibilité de les obtenir sans avoir à déboursier le moindre sou. Proposer une nouveauté en ligne au même tarif qu'un billet de cinéma va donc résolument à contrecourant d'habitudes déjà bien ancrées dans la communauté. Je ne remets certainement pas en cause la nécessité de payer pour voir les œuvres; je m'interroge toutefois sur la viabilité économique d'un modèle qui se transformera inévitablement en industrie.

L'embryon de visionnement en ligne que nous connaissons aujourd'hui est appelé à évoluer et à se structurer. Quelles avenues prendra-t-il? Deviendra-t-il la norme pour une grande partie des films visibles dans nos salles? Est-ce que la disponibilité d'un film inconnu du public placé sur une plateforme de visionnement lui donnera une plus large visibilité? Les distributeurs indépendants pourront-ils embarquer dans une nouvelle technologie complexe, eux qui ont déjà bien du mal à entretenir un site web souvent désuet? Indifférente à toutes ces questions, la ferveur des *cinévores* s'exprimera encore. Elle est certes bien différente de ce qu'elle était en 1985 – visionnement en ligne ou non; écran de 4, 13 ou 55 pouces –, peu importe au fond. Pourvu que l'offre demeure et que perdure la passion. 🍿

La Cinéphilie des cinéastes (tomes 1 et 2)

Encyclopédie d'œuvres croisées

L'Harmattan publie depuis 2006 une revue ouverte à la recherche interdisciplinaire et scientifique sur l'image animée. Jusqu'à récemment, les cahiers Champs visuels s'étaient penchés sur le son, le multimédia et les télévisions associatives; il aura donc fallu attendre sept ans avant que la revue n'aborde de front la question du cinéma. Dirigé par Bruno Cailler, *La cinéphilie des cinéastes*, numéro constitué de deux tomes, interroge la place de la cinéphilie dans le parcours singulier de différents cinéastes.

Julie Demers

Le premier tome s'intitule *Du spectateur au créateur*; il aborde la pratique cinématographique de neuf cinéphilos de renom. Pour Luc Moullet, Claire Denis et Jim Jarmusch, la création est à la fois l'occasion de rendre hommage aux films qui les ont précédés et de s'en inspirer pour réaliser des œuvres personnelles. Pour Wim Wenders, la conjugaison entre cinéphilie et pratique assure une survivance cinéphilique. Enfin, pour Godard, filmer permet de tirer un trait sur tout un pan de la cinéphilie et de déclarer mort le cinéma.

L'impact des réalisateurs sur les autres cinéphilos est analysé dans le second tome, *Du créateur au spectateur*. Profitant de l'autorité que leur confère leur statut d'auteurs, certains cinéastes cherchent à transmettre au plus grand nombre leur goût du 7^e art. C'est le cas notamment de Nanni Moretti. Tout à la fois producteur, distributeur, exploitant de salle et directeur de festival, le cinéaste italien provoque des rencontres entre les films et le public. D'autres réalisateurs bien connus, dont Quentin Tarantino, créent pour leur part une communauté cinéphilique en dehors des critères académiques. Refusant la distinction claire entre le cinéma de genre et le cinéma d'auteur, ces cinéastes ont pour ambition de démocratiser l'accès aux œuvres, tous genres confondus.

À la suite de la désertion progressive des salles obscures, plusieurs concluent qu'il importe de repenser le rapport à la cinéphilie. Desplechin souhaite ainsi mettre de l'avant le côté pragmatique du cinéma: le 7^e art doit permettre selon lui de s'interroger sur les diverses formes d'expériences. Monte Hellman et Pere Portabella abolissent les frontières du cinéma en projetant leurs œuvres au musée. D'autres créateurs, quant à eux, stimulent la cinéphilie en initiant les spectateurs à la production cinématographique. Grâce à son Usine de films amateurs, Michel Gondry a permis à 4500 amateurs de s'initier à la pratique cinématographique. Les 311 films produits ont attiré plus de 65000 spectateurs, une façon innovatrice de faire revivre aux spectateurs d'aujourd'hui l'émerveillement des premiers temps.

Si certains articles – dont celui d'André Habib – proposent une réelle réflexion sur la cinéphilie, d'autres peinent à approfondir



les thèses qu'ils défendent. Il en résulte une petite impression d'inégalité à travers une démarche qui aspirait pourtant à la cohérence. C'est que la plupart des textes sont structurés de la même façon : 1) découverte du cinéma; 2) exploration cinéphage; 3) période cinéphilique; 4) détour par la critique; 5) apprentissage de la pratique; 6) décompte des citations cinéphiles du cinéaste. Mais le propos défendu repose parfois sur des affirmations qui mériteraient d'être étayées davantage – ainsi, par exemple, plusieurs auteurs font valoir les nombreuses références qu'on retrouve dans les films qu'ils commentent, sans toujours expliquer en détail pourquoi ces références constituent un apport précieux.

Le choix des réalisateurs étudiés fait également sourciller quelque peu. Les cinéastes européens sont placés à l'avant-plan, tandis que peu de créateurs américains sont abordés. Quant aux réalisateurs asiatiques, moyen-orientaux ou africains, ils sont somme toute oubliés. Cela donne plutôt l'impression que la cinéphilie est un phénomène exclusivement occidental – impression sans doute fautive et involontaire de la part du directeur du collectif. De la même manière, beaucoup d'articles abordent la démarche de réalisateurs de fiction; bien peu décrivent le travail des cinéastes expérimentaux ou d'animation et aucun n'interroge la cinéphilie dans les films documentaires.

La cinéphilie des cinéastes témoigne à cet égard des difficultés (plus ou moins inévitables) des ouvrages collectifs académiques. D'une part, là où ils recherchent une structure et une cohérence, ils semblent parfois se répéter; d'autre part, là où ils tentent d'innover et d'assurer une diversité, ils détonnent quelquefois par leur manque d'unité dans les niveaux de langue et de spécialisation.

Malgré quelques accrocs, *La cinéphilie des cinéastes* demeure une référence intéressante pour tous les chercheurs qui abordent la question du croisement des œuvres. Malheureusement, pour le cinéophile curieux, les deux tomes sembleront peut-être quelque peu arides.

Bruno Cailler (dir.)
La Cinéphilie des cinéastes (tomes 1 et 2)
 (Champs visuels, n^{os} 6-9)
 Paris: L'Harmattan, 2013
 221 pages / 271 pages

Dans la caméra de l'abbé Proulx Une approche traditionnelle de la modernité au Québec

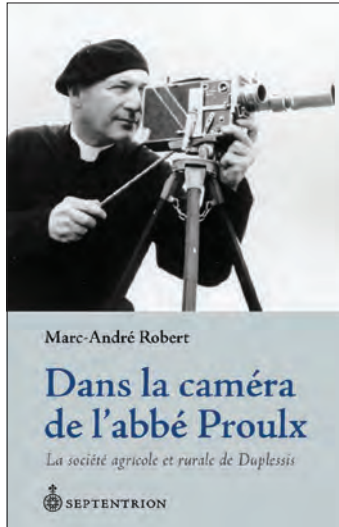
Voilà l'ouvrage d'un universitaire qui en possède toutes les qualités mais non les défauts. Comme les bons ouvrages universitaires, il fait preuve d'une recherche exemplaire, appuyée sur des documents de première main. Mais il ne se perd pas dans des quantités inutiles de propos méthodologiques. L'ouvrage de Marc-André Robert va directement vers son propos, l'abbé Proulx. Et l'abbé Maurice Proulx en ressort comme un homme vivant, engagé, bien réel.

Pierre Pageau

Quiconque s'intéresse à l'Histoire du cinéma québécois connaît l'abbé Maurice Proulx, un des nombreux prêtres qui firent du cinéma durant la période 1930-1950. Une petite plaquette publiée lors d'une «Rétrospective Maurice Proulx» en 1978 demeure un ouvrage de référence. Yves Lever y a publié des textes (ouvrages et conférences) sur la question du cinéma et de la religion au Québec. Marc-André Robert nous a lui-même donné un aperçu de sa recherche dans un article publié dans la revue *Séquences* n° 262. Il y qualifiait l'abbé Proulx à la fois de militant (bien compréhensible) et d'«opportuniste». Ce concept d'opportunisme peut surprendre, mais il s'agit en fait de bien saisir comment l'abbé Proulx a su naviguer en eaux (politiques) troubles, ayant dû composer aussi bien avec un Premier ministre libéral et progressiste (Adélard Godbout) qu'avec un autre, unioniste conservateur (Maurice Duplessis). Mais c'est avec cet ouvrage que Marc-André Robert nous livre, enfin, l'essentiel de sa recherche. Il réussit à faire un portrait juste et complet de l'abbé Proulx, aussi bien l'homme que le prêtre, l'agronome que le travailleur social et, surtout, le cinéaste.

Marc-André Robert a une formation d'historien et cela le sert particulièrement bien lorsque vient le temps de dépeindre la société rurale québécoise des années d'avant la Révolution tranquille. Ces années que l'on a qualifiées, parfois d'une façon un peu trop simpliste, d'années «noires», celles de Maurice Duplessis. Et cela est absolument nécessaire pour bien comprendre le genre de cinéma que l'abbé Proulx va pratiquer.

L'abbé Proulx va pratiquer un cinéma pédagogique; l'enseignant qu'il est trouve là une bonne façon de rejoindre les populations en régions. Cela est très évident avec son premier film important *En pays neufs: un documentaire sur l'Abitibi* (1937), premier long métrage documentaire sonorisé du Québec. Ce film, comme un ensemble d'autres de la période 1930-1955 (aussi bien fictions que documentaires), valorise des valeurs associées à la période duplessiste: famille, religion, unité de pensée. Plusieurs prêtres (Maurice Proulx, mais aussi Albert Tessier, Jean-Philippe Cyr ou Thomas-Louis Imbeault) vont se servir du cinéma pour valoriser ces valeurs, celles de notre vie paysanne ou de la vie au foyer. Mais alors, quelle est la place spécifique de Maurice Proulx?



L'ouvrage de Marc-André Robert réussit à bien situer les films dans leur contexte tout en énonçant des éléments qui font des films de Proulx un inventaire critique de la société qui l'entoure. Selon la recherche de Marc-André Robert, il apparaît que l'abbé Proulx a toujours voué un attachement plus grand aux valeurs de la Foi que celles que l'on pourrait avoir pour l'Église (institutionnelle) comme telle. Ce faisant, il était synchrone avec les comportements des Canadiens-français des années 1945-1960 et du laïcat catholique de l'époque (lui-même grandement inspiré par ce qui se pratique en France). Le Québec vit un moment de transition et, déjà en partie, de rupture avec plusieurs éléments du passé.

Le cinéma de Proulx peut être qualifié de «propagande» (concept codifié par l'Église catholique). Cette propagande ne repose pas que sur des stratagèmes émotifs, mais aussi sur une approche rationnelle de la modernité que le Québec est en train de découvrir. Marc-André Robert parle d'un cinéma «pragmatique» parce que Proulx, ayant eu une formation scientifique et professionnelle, met son cinéma au service d'une amélioration de l'éducation populaire au Québec. Plusieurs de ses films contribuent à un enseignement scientifique et professionnel de qualité. Ce faisant, il participe à sa façon aux soubresauts de la modernité au Québec. En résumé, Maurice Proulx ajoute quelques petites lumières dans la «grande noirceur» de l'époque duplessiste. Marc-André Robert contredit donc, au moins en partie, la thèse très répandue de Proulx comme cinéaste clérical-traditionaliste, dont l'œuvre n'aurait eu qu'un rôle d'endoctrinement religieux.

L'ouvrage, tout en s'intéressant principalement au travail de l'abbé Maurice Proulx, n'oublie pas de mentionner un ensemble de collaborateurs qui furent essentiels aussi à la confection de son œuvre. Signalons, en terminant, que la documentation visuelle est très riche.

Marc-André Robert
Dans la caméra de l'abbé Proulx:
La société agricole et rurale de Duplessis
 Québec: Septentrion, 2013
 236 pages



Regards sur le cinéma libanais

Beyrouth, ville ouverte

Depuis 1990, les films libanais – au nombre de deux ou trois par année – sont, pour la plupart, produits avec l'aide d'institutions européennes. Les thèmes récurrents sont la guerre, l'exil, l'Histoire du pays. Cependant, comme ce fut longtemps le cas au Québec, le cinéma libanais peine à trouver son propre public qui lui préfère, of course, les productions hollywoodiennes. Heureusement, certains festivals de pays avoisinants (Dubai, Qatar...) lui ouvrent régulièrement leurs portes. Le mérite du petit livre d'Elie Yazbek, professeur de cinéma à l'Université Saint-Joseph (Beyrouth), est de proposer un survol cinématographique des deux dernières décennies.

Denis Desjardins

L'auteur s'intéresse d'abord à l'œuvre de Ghassan Salhab, «le» cinéaste de Beyrouth, «ville ouverte, suspendue entre paix et guerre». Beyrouth vue non pas dans une perspective réaliste, mais onirique, voire fantastique. Dans cette ville plurielle où l'ennemi n'est jamais le même d'un conflit à l'autre, où l'étranger prend de multiples visages, «ville décomposée, troublée, meurtrie», les personnages de Salhab se cherchent une raison d'exister. Que ce soit dans **Beyrouth fantôme** (1998), où un ancien combattant, sorte de «fantôme en devenir», regagne la ville; ou dans **Terra incognita** (2002) qui critique l'absurdité de vouloir reconstruire une ville en ruine. Quant au téléfilm **Le Dernier Homme** (2006), il montre la transformation progressive d'un homme en vampire dans une ville elle-même en pleine mutation: ni Beyrouth, ni ses habitants n'arrivent à mourir et ceux-ci deviennent, malgré eux, fantômes et vampires.

Les Libanais, selon l'auteur, préfèrent éviter les conflits et se réfugier devant la télé, avec ses humoristes complaisants. Un autre point commun avec le Québec

Après avoir égratigné au passage l'image superficielle et racoleuse donnée de Beyrouth dans les films occidentaux (un «simulacre» de Beyrouth, précise-t-il), Elie Yazbek consacre quelques pages à trois films de Borhane Alaouié, cinéaste dont la notoriété remonte à **Kafr kasem**, film engagé qui souleva plus d'un débat à sa sortie, en 1974. Pour Alaouié, l'exil semble être l'unique solution s'offrant à un Libanais, un constat pour le moins amer. Yazbek aborde aussi des films traitant directement ou indirectement de la guerre (notamment **West Beyrouth**, 1998) et de cinéma à thématique historique, sujet particulièrement délicat dans un pays où personne ne s'entend sur le sens de l'Histoire. Les Libanais, selon l'auteur, préfèrent éviter les conflits

et se réfugier devant la télé, avec ses humoristes complaisants. Un autre point commun avec le Québec...

L'étude se termine sur quelques courtes analyses consacrées à des films plus intimistes, dont le fameux **Caramel** de Nadine Labaki¹, un rare succès international.

Quoique bref, *Regards sur le cinéma libanais* est un ouvrage qui nous donne vraiment envie de découvrir davantage le cinéma national libanais. ⑨

¹Voir critique dans Séquences n° 254 (Mai-Juin 2008).

Elie Yazbek
Regards sur le cinéma libanais (1990-2010)
Paris: L'Harmattan, 2012
78 pages



Caramel, rare succès international du cinéma libanais

HISTORIAS CINEMATOGRAFICAS
en coproduction avec PYRAMIDE PRODUCTIONS,
WANDA VISION et HUMMELFILM
présentent



SÉLECTION OFFICIELLE
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

★★★★★
AVOIR-ALIRE.COM

★★★★★
LE FIGAROSCOPE

★★★★★
LA CROIX

★★★★★
POSITIF

ALEX BRENDEMÜHL NATALIA OREIRO DIEGO PERETTI

★★★★★
LE MONDE



REPRÉSENTANT DE
L'ARGENTINE
POUR L'OSCAR DU
MEILLEUR FILM
ÉTRANGER

LE MÉDECIN DE FAMILLE

un film de **LUCÍA PUENZO**

★★★★★
LE PARISIEN

★★★★★
L'HUMANITÉ

★★★★★
PREMIÈRE

★★★★★
TÉLÉCINÉOBS

Ils vivaient avec l'un des plus
grands criminels de l'Histoire.
Ils n'en savaient rien.



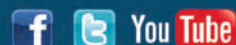
avec la participation exceptionnelle de **ELENA ROGER**
GUILLERMO PFENING et pour la première fois à l'écran **FLORENCIA BADO**

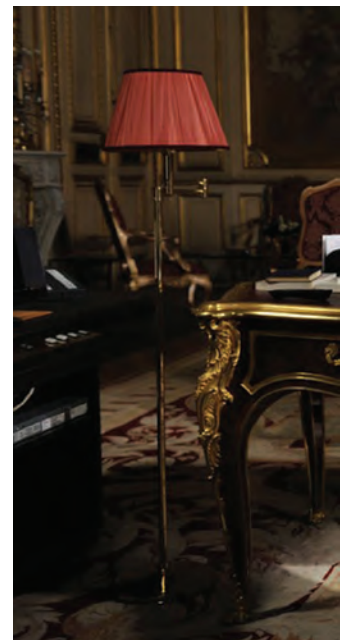
HISTORIAS CINEMATOGRAFICAS en production avec PYRAMIDE PRODUCTIONS, WANDA VISION, HUMMELFILM, STAN JAKUBOWICZ, MOVIEDITY, TELFEE, DISTRIBUTION COMPANY en association avec: ENDIMOL ARGENTINA, CINEARS
DISTRIBUIDORA ARGENTINA, AIDE AUX CINÉMAS DU MONDE, CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE, MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, INSTITUT FRANÇAIS PRÉSENTENT UN FILM DE LUCÍA PUENZO
Avec ALEX BRENDEMÜHL, NATALIA OREIRO, DIEGO PERETTI, ELENA ROGER, GUILLERMO PFENING, ALAN DANCZ et pour la première fois à l'écran FLORENCIA BADO. RUSTON, MARIA LAURA BERCHI, COSTUMES BEATRIZ DI BENEDETTO, MAQUILLAGE ET COIFFURE ALBERTO MUCCIA, DÉCOR MARCELO CHAVES, DESIGN DE VANGUARDIE ANDY RIVA, PHOTOGRAPHIE DE PABLO SEBASTIAN PUENZO, EFFETS SPÉCIAUX 3D NETWORK, MONTAGE CARLIEL TARRAB, ANDRÉS GOLUSTEIN, WARREN ELLIS, DIRECTION DE L'ART PABLO PUENZO, MONTAGE HUGO PRIMERIO, MUSIQUE NICOLÁS PUENZO, PRODUCTION EXÉCUTIVE NICOLÁS BATILLO, CO-PRODUIT PAR AXEL KUSCHEVATZKY, CO-PRODUIT PAR FABIENNE VONNER, PRODUCTEUR ASSOCIÉ STEPHANIE PARTHENAY
PRODUCEUR GÉNÉRAL HISTORIAS CINEMATOGRAFICAS LUIS PUENZO, PRODUTTA TRON LUCÍA PUENZO, SCÉNARIO ET RÉALISATION PAR LUCÍA PUENZO



www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 9 MAI





Bertrand Tavernier « J'aime beaucoup les changements de genres. »

En adaptant la bande dessinée *Quai d'Orsay*, Bertrand Tavernier se voyait offrir la possibilité de réaliser sa première vraie comédie¹. Pour l'occasion, il a eu la chance de pouvoir s'appuyer sur le travail d'un scénariste connaissant parfaitement le milieu dépeint et sur quelques idées visuelles nécessitant une réappropriation indispensable au passage de la bande dessinée au cinéma. Nous lui avons posé quelques questions à ce sujet.

Propos recueillis par Jean-Marie Lanlo

Est-ce qu'on peut dire que *Quai d'Orsay* est votre première vraie comédie ?

Oui, même si *La Fille de d'Artagnan*...

J'ai précisé « vraie » en pensant précisément à ce film !

Que la fête commence possède aussi de nombreux passages comiques... et, dans *Coup de torchon*, les gens rient énormément pendant le début du film !

Je vais donc préciser. Peut-on dire que *Quai d'Orsay* est votre première comédie à l'américaine ?

Oui, tout à fait. En France, cependant, certaines très bonnes comédies ont déjà parfaitement décrit des milieux sociaux. Jacques Becker était un formidable analyste des rapports de classe, et faisait dans le même temps des films extrêmement drôles. *Édouard et Caroline* est d'ailleurs une comédie parfaite, à mes yeux. Certains autres cinéastes français ont également réussi dans ce genre. Je pense, par exemple, à Henri Decoin, avec *Battement de cœur*. Ce n'est toutefois pas un hasard si ces deux metteurs en scène aimaient beaucoup les comédies américaines. Ils s'étaient nourris de Capra, de LaCava, de Hawks ou de Billy Wilder. Les Américains ont très

souvent réussi à ne pas fonder leurs comédies sur des sujets de vaudeville, mais sur les travers d'une profession. Dans les années 1930 par exemple, il y a eu énormément de films autour du monde du journalisme.

J'ai en effet beaucoup pensé à ces films en voyant *Quai d'Orsay*. Chez eux, comme dans le vôtre, les personnages mènent un cheminement qui les conduit vers un accomplissement à la fois professionnel et personnel.

Oui ; c'est d'ailleurs un cheminement qu'on retrouve dans tous mes films et que je pouvais insérer très facilement à l'intérieur d'une comédie. Ce qui m'a touché dans la BD, c'est ce qui me ramenait vers des thèmes ou des univers qui m'ont toujours intéressé. La première chose est le monde du travail, même si – contrairement aux comédies américaines qui concernaient souvent des journalistes –, celle-là a pour sujet les hommes politiques. Ce sujet fut d'ailleurs rarement abordé par les comédies françaises, à l'exception de celles très largement poujadistes ou antiparlementaristes. J'ai souhaité éviter cette approche un peu facile, un peu trop dans l'air du temps. Le deuxième aspect qui me plaît beaucoup dans une comédie est l'arrière-plan sérieux (dans ce cas, une menace de guerre),



même si cela n'empêche pas de faire des variations très drôles. D'après Howard Hawks, une comédie ne peut être réussie que si on peut imaginer la traiter sur un mode dramatique. C'est le cas pour **Quai d'Orsay**. D'ailleurs, dans les dernières vingt minutes du film, certaines scènes comme la séquence africaine sont filmées de manière très sérieuse. C'est également le cas pour le discours final. On retrouve cela dans beaucoup de comédies américaines, notamment chez Capra ou Billy Wilder. Le dernier quart d'heure de **The Apartment**, par exemple, est purement dramatique. J'aime beaucoup les changements de genres.

Est-ce que vous pensiez faire ce type de comédie depuis longtemps, ou est-ce la lecture de la BD qui vous a donné cette envie ?

Jamais je ne procède en me disant que je veux aborder tel genre ou tel autre. Je pensais, depuis un certain temps, à faire un film autour du monde politique. J'ai envisagé de parler de ce milieu à travers les communicants, mais je ne suis pas parvenu à trouver les personnes susceptibles de me faire comprendre leur langage spécifique. Par contre, en lisant la BD, j'ai tout de suite senti que le dialogue était formidable car il ne se contente pas d'être drôle. Toutes les répliques, parfois irrésistibles, ne ressemblent pas à des vannes ajoutées uniquement pour faire rire, comme dans de nombreuses comédies écrites de nos jours par des comédiens de *stand up*. Il parvient également à donner une couleur aux personnages ou à éclairer une situation. J'ai tout de suite compris que la BD était autobiographique en rencontrant Antonin Baudry². Sa formidable mémoire des phrases était un atout considérable que seul un scénariste connaissant parfaitement un milieu peut vous apporter. J'ai eu la chance par le passé de travailler avec des scénaristes qui comprenaient les langages spécifiques. Par exemple, Jean Aurenche avait eu

tellement de rapports avec des gens d'église qu'il arrivait formidablement bien à les faire parler. Dans **Coup de torchon**, il faisait dire au missionnaire : « Chaque chose en son temps, chacune à son tour, et l'une après l'autre. ». Cette succession d'idées identiques sonnait vraiment comme une phrase de missionnaire ! Et, en plus, c'était irrésistible. Avec Antonin Baudry, j'ai trouvé quelqu'un qui avait un goût pour l'adjectif, le mot ou la périphrase capables de donner une couleur. Dès que le ministre est mécontent, par exemple, il a toujours une périphrase gastronomique et méprisante ; il dit : « Je vais m'occuper de votre tambouille », « de votre ratatouille », « de votre mélasse ». Il y a toujours un côté dévalorisant et c'est formidable d'avoir quelqu'un qui parvient à traduire cela dans un langage particulier.

Baudry traduit tout cela avec des mots, mais une des autres forces de la BD est son aspect visuel. On a d'ailleurs presque l'impression de voir dans votre film une sorte d'exercice de style. Vous reprenez certaines idées, mais en traduisant des gags de bande dessinée³ en gags de cinéma, c'est-à-dire dans un langage visuel totalement différent. Cela vous a attiré également ?

Oui, en étant cependant persuadé que la seule manière de l'adapter était de ne pas la recopier. Parfois, je fais même le contraire en jouant sur les mouvements de caméra ou sur la simultanéité dans le même plan. Lorsque j'adapte quelque chose, j'essaie de respecter ce qui me touche dans la dynamique intérieure de l'œuvre. Il ne s'agit pas de reproduire les dessins ou le cadrage, mais plutôt d'essayer de retrouver une idée qui va donner une sorte de pendant à l'énergie du dessin, même si l'angle est complètement différent. Mais c'est la même chose lorsque j'adapte un roman. Comment être fidèle à Simenon, par exemple ? Il faut éliminer tout ce à quoi on le ramène de manière très superficielle. Lorsque j'ai fait **L'Horloger de Saint-Paul**, je me suis dit que j'allais faire un Simenon dans lequel il n'y aurait ni brouillard, ni pluie, ni pavé humide... c'est-à-dire sans les éléments auxquels on l'associe. Simenon est bien plus que cela : il sait décrire au scalpel certains sentiments humains. Les gens qui adaptent Simenon adaptent souvent la sauce, mais on n'a pas besoin de la sauce. Pour s'en passer, une réappropriation de l'œuvre est indispensable. Dans la bande dessinée, il y avait beaucoup de choses intéressantes, même si 50% des scènes ne se retrouvent pas dans le film et si nous avons transformé des personnages. Le personnage de la compagne d'Arthur est, par exemple, beaucoup plus présent. Elle me permet de montrer une autre France, mais elle permet aussi au personnage principal d'avoir des moments de stabilité sentimentale très importante pour sa vérité. Comme elle le vanne souvent, cela permet également de prendre des distances avec ce que disent Arthur et le ministre. ☺

¹ Affirmation à laquelle Bertrand Tavernier apporte toutefois quelques nuances en début d'entrevue.

² Il a signé le scénario de la bande dessinée sous le pseudonyme d'Abel Lanzac.

³ Les dessins de la BD sont signés Christophe Blain.

Le Bon, la Brute et le Truand Coups de feu dans la Sierra Leone ^[1^{ère} partie]

En fouillant la dimension mythologique du « jeu de l'Ouest » durant un épisode secondaire de la Guerre civile américaine – dont l'action se déroule aux confins du théâtre des opérations militaires – et, surtout, en scrutant la dimension des lois régissant la chasse à l'homme de « trois aventuriers (qui) se disputent la cachette d'un trésor volé à l'armée confédérée » (Robert-Claude Bérubé, *Les films à l'écran, quel excellent résumé!*), Sergio Leone nous offre une véritable allégorie sociale qui serait comme l'exemple d'une histoire fossile de l'humanité.

Mario Patry



Reconnu par certains comme « le plus grand cinéaste de tous les temps, et je n'ai pas besoin de me justifier... c'est évident! » (Steven Spielberg, site web), Sergio Leone nous a quittés le 30 avril 1989, le jour même du bicentenaire du discours d'intronisation de George Washington, le premier président des États-Unis d'Amérique. À l'occasion du 25^e anniversaire de la mort de Leone, nous réservons notre rubrique à la trame sonore du film européen ayant réussi le plus important succès au box-office américain après *La dolce vita* de Federico Fellini (1960). *Le Bon, la Brute et le Truand*, western consacré à la Guerre de Sécession (et le plus emblématique du genre) a même éclipsé *Gone with the Wind* (sorti le 15 décembre 1939) dans l'imaginaire des cinéphiles du monde entier, ce qui n'est pas peu dire...

Après le logotype sobre et rituel d'or de la United Artists qui se déploie sur un axe circulaire perpendiculaire à l'écran avec un rythme protocolaire de l'inauguration des grands événements, un cri de faucon (joué tout simplement à l'aide d'une flûte soprano), olympien, jubilatoire et tonitruant, envahit l'écran large tout de blanc maculé, repris deux fois sous la forme d'un vrombissement assourdi, presque un borborygme (un *arghilofono* qui fait partie de la famille des *ocarinas*). Puis, un authentique « cri primal »¹ trop humain venu du fond des temps, sur un fond d'ondes Martenot éthéré tout autant qu'hallucinant, est suivi d'une série de

six coups de timbales tambourinées, qui nous rappelle les six coups de théâtre de la Comédie française (depuis la fusion entre la Comédie française et la Comédie italienne). Une tache rouge avec un cavalier en course, puis une seconde tache avec un second cavalier, happent littéralement le spectateur. Telle est l'amorce spectaculaire et prodigieuse du troisième western de Sergio Leone, dont le générique est signé par Luigi Lardini, le préféré de tant de ciné-mélanes, qui n'est pas sans rappeler celui de la série *James Bond*.

C'est ainsi que le spectateur est propulsé en plein milieu du 19^e siècle, dans l'Ouest américain durant la Guerre de Sécession « qui ne fut pas qu'un enfer pour trois hommes, elle fut même pratique! », nous avertit la publicité. Cette introduction sert presque un électrochoc sur les nerfs des spectateurs, dont l'amorce brutale nous prévient qu'il faut s'attendre à se retrouver « broyés » par le récit autant que par les images d'un impact puissant, tout au long du film. La structure mélodique et harmonique interne du *titoli di testa* (générique du début) respecte à peu près celle des deux films précédents, à cette nuance près qu'Ennio Morricone introduit quelques éléments de difficultés supplémentaires dans l'orchestration. Ici, chaque personnage, plutôt que d'avoir son thème autonome, a son propre timbre musical avec une structure giratoire et sur un mode itératif pour nous rappeler que le portrait de la cupidité humaine de chacun d'entre eux est interchangeable, au fond... mais non pas le destin! Cette signature couronne chacune des trois premières séquences du film. Celles-ci gagnent en longueur, avec un *urlo* (question) et sa réponse par la voix d'un enfant pré-pubère, comme pour nous signifier aussi que le western est un genre cinématographique proche du monde de l'enfance ou l'enfance au cinéma, mais aussi que « l'Amérique est un monde d'enfant », nous dira Leone. Après la cavalcade (ou *cavalcata* en italien : la forme remonte à *Pour une poignée de dollars*) de la montée aux barricades par la guitare électrique *Fender Stratocaster*, avec les incontournables *recto tono* (qui scandent en chœur atonal : Joe, Joe, Joe Gringo!), le

photo : *Le Bon, la Brute et le Truand* | Chaque personnage a son propre timbre musical...

La toute première raison découle du fait que, pour la première fois (et la chose est rarissime dans le cas de la collaboration entre Sergio Leone et Ennio Morricone), Morricone compose la musique avant le tournage du film, comme si c'était chose possible – hormis le monde de la comédie musicale – que l'enregistrement du disque soit strictement fidèle au film.

compositeur ajoute une cartouche, une incise, véritable «charge héroïque» d'un duo de trompette et de cornet, représentant le conflit entre le Nord et le Sud, sans que le dénouement ne nous concerne en rien. Surtout, Morricone joue habilement de l'accélération (*accelerando*) puis de la décélération (*decelerando*) qui rendent cette musique suffisamment sophistiquée et enivrante à souhait, malgré son apparence rustique et gothique : aucun autre musicien ne pourra jamais la copier... ni même lui ! Morricone a tout de même confié la direction d'orchestre à son ami Bruno Nicolai qui a bien relevé le défi d'une partition très riche et très prisée auprès des collectionneurs, pour plusieurs raisons.



Le Bon, la Brute et le Truand, western emblématique de Leone

La toute première raison découle du fait que, pour la première fois (et la chose est rarissime dans le cas de la collaboration entre Sergio Leone et Ennio Morricone), Morricone compose la musique avant le tournage du film, comme si c'était chose possible – hormis le monde de la comédie musicale – que l'enregistrement du disque soit strictement fidèle au film. Ensuite, seconde raison non négligeable : même le rythme de défilement est rigoureusement respecté à l'écran, comme sur le disque (dont la partition est en ré majeur comme le célèbre *Canon de Pachelbel* [1653-1706], dont il s'inspire en réalité, mais en version rock pop sur un rythme de galopade !). Dès la deuxième intervention à l'écran, intitulée *Il Tramonto* (Le crépuscule), Morricone introduit une sorte bien particulière de *copula* (bref thème servant de liaison dramatique) : une *agogica* (consultez le site *Wikipédia* italien pour plus d'information descriptive – dont il conclut d'ailleurs la *coda* (la queue) avec une forme canon qui couronne le thème de *L'Estasi dell'Oro* (L'Extase de l'or). Il faut surtout noter ici l'emploi délibéré d'un objet jouant très révélateur de son sens inné de metteur en scène, par le réalisateur, d'une *noria*, à proximité d'une antique hacienda

espagnole. Il s'agit d'un moulin à eau, muni d'une double roue (l'une verticale et l'autre horizontale) que fait tourner un jeune garçon sur un âne, pour nous rappeler subtilement que la grande roue de l'Histoire vient faire tourner inexorablement la petite roue du récit (la fable) qui nous captive déjà (ou l'inverse, peu importe). De toute façon, c'en est fait : dès cette séquence, vous ne pouvez plus vous détacher de l'action qui se déroule sur l'écran, comme des enfants ébahis.

Une autre raison de l'immense popularité et du prestige culturel très élevé dont jouit cette partition – et à juste titre, tout à fait unique chez Ennio Morricone, tant auprès des cinéphiles que des mélomanes –, découle tout simplement du fait que l'action se déplace sur un vaste territoire qui recoupe essentiellement le Sud et le Nord du Nouveau-Mexique. Morricone a composé une série de thèmes spécifiques à chaque atmosphère et lieu de l'action, conférant à sa partition une structure dynamique et centrifuge, alors que l'action dans *Il était une fois dans l'Ouest* (*C'era una volta nel West*, sorti le 21 décembre 1968) est essentiellement statique et centripète, se partageant entre trois ou quatre pôles actionnels résiduels. Il est donc tout à fait normal qu'il y ait des partisans acharnés de l'un et l'autre film (et de l'une et l'autre partition), qui sont très différents à plusieurs points de vue. Cette «préférence» sera toujours inconciliable et irréversible, comme s'il s'agissait de films réalisés par des frères ennemis. Au risque de passer pour un incurable vaniteux et pédant, je vous suggère de revoir le film *Greed* (*Les Rapaces* – littéralement *L'Avidité*, sorti le 4 décembre 1924 à New York) d'Erich Von Stroheim et de relire, surtout, *La Conjuraison de Catilina* et *la Guerre de Jugurtha* de Salluste (Caius Sallustius Crispus) pour retracer les origines de cette œuvre mémorable. Mais Sergio Leone faisait couramment référence à *La Grande Guerre* de Mario Monicelli (sorti en septembre 1959) et à *Monsieur Verdoux* (sorti le 11 avril 1947) de Charles Chaplin, comme étant à la base de son récit. (Suite et fin au prochain numéro) 

¹ La théorie du «cri primal» (*The Primal Scream*) d'Arthur Janov (édité en 1970 chez G.P. Putnam's Sons, New York, 508 pages) se base sur une réalité fort ancienne au cinéma : que l'on pense au cri de Tarzan dans la jungle, dont la version cinématographique sonore remonte à... 1936 ! La théorie de Janov, qui date de 1967, a certainement été, en partie, influencée par l'œuvre de Sergio Leone qui fut le premier toutefois à illustrer le tryptique de l'intelligence cérébrale ou rationnelle (Blondin, le bon), l'intelligence émotionnelle des souvenirs (Tuco, le truand, qui veut dire «gourde») et l'intelligence reptilienne de l'enfance (Sentenza ou œil d'ange, la brute), quoiqu'en italien *il brutto* correspond au personnage grossier de Tuco, et *il cattivo* (le méchant) à celui de Sentenza. Mais «nous sommes dans l'Ouest, ici ; quand la légende dépasse la réalité, nous imprimons la légende.» (*The Man Who Shot Liberty Valance* / *L'homme qui tua Liberty Valance*, John Ford, 22 avril 1962).

[Gabriel] Axel... [Wu] Tian-Ming



Gabriel Axel

Gabriel Axel | 1918-2014

Cinéaste danois. Tout d'abord acteur, il travailla comme réalisateur pour les télévisions danoise et française. Ses premiers films sont mineurs avant qu'il ne réussisse **Le Festin de Babette** (*Babettes gæstebud*) et gagne l'Oscar du film en langue étrangère pour cette rencontre improbable de la haute cuisine française et d'un milieu danois pauvre et strict.

Jean-Louis Bertuccelli | 1942-2014

Cinéaste français. Tout d'abord ingénieur du son, il gagne le Prix Jean-Vigo pour sa première réalisation, l'austère **Remparts d'argile**. Il donne ensuite à Annie Girardot un de ses plus célèbres rôles dans **Docteur Françoise Gaillard**, puis présente un portrait-charge des multinationales avec **L'Imprécateur**. Ses derniers films sont moins importants. Il est le père de la réalisatrice Julie Bertuccelli (**L'Arbre**).

Sid Caesar | 1922-2014

Acteur comique américain dont l'émission de variétés *Your Show of Shows* fut un des grands rendez-vous des débuts de la télé américaine. Plusieurs des scénaristes et gagmen majeurs américains (dont Allen, Brooks, Gelbart et Simon) firent alors partie de son équipe. Sa carrière au cinéma fut moins intéressante, sauf **It's a Mad, Mad, Mad, Mad World** de Stanley Kramer.

Vera Chytilová | 1929-2014

Réalisatrice et scénariste tchèque. Première femme diplômée en réalisation de l'École de cinéma de Prague, elle participe à l'éclosion de la Nouvelle Vague de son pays par ses courts puis longs métrages dont **Les Petites Marguerites** (*Sedmikrásky*) est le fleuron. Elle reste dans son pays durant les années de plomb qui suivent la fin du Printemps de Prague et doit avoir d'autres emplois. Elle revient en force avec **Le Jeu de la pomme** (*Hra o jablko*) en 1976 et continue – quoique difficilement – sa carrière de réalisatrice, même après la chute du Mur.

Eduardo Coutinho | 1933-2014

Cinéaste brésilien, coscénariste de **Dona Flor et ses deux maris** de Bruno Barreto, mais surtout un des maîtres du documentaire dit *de conversation*. Il gagna le Grand Prix de Cinéma du Réel à Paris en 1985 pour **Cabra Marcado Para Morrer**, retour vingt ans plus tard sur les personnes et les lieux d'un drame politique qu'il avait côtoyé. **Edifício Master** et **O Fim e o Princípio** constituent d'autres jalons importants d'une œuvre qui a connu un retentissement international mérité.

Hal Douglas | 1924-2014

Né Harold Cone, acteur américain reconnu pour sa prouesse répétée dans les narrations en voix off de publicités et de bandes-annonces. La comédie récente de Lake Bell **In a World...** se déroule dans ce milieu professionnel.

Michel Francini | 1921-2014

Artiste de music-hall, auteur de sketches et chansons, cet acteur français fut une des gueules favorites de Jean-Pierre Mocky dans nombre de ses films dont **L'Ibis rouge**. Il joua aussi pour Yves Robert et Jacques Tati.

Wendy Hughes | 1952-2014

Actrice australienne vue entre autres dans **My Brilliant Career**.



Milos Jancso

Miklós Jancsó | 1921-2014

Cinéaste hongrois, le plus important de l'après-guerre. Dans d'immenses et très architecturés longs plans-séquences, il a revisité par le biais de la fiction plusieurs épisodes de l'histoire de son pays: **Les Sans-Espoir, Rouges et blancs** ainsi qu'**Agnus Dei**. Il gagne le Prix de la mise en scène à Cannes en 1972 pour **Psaume rouge** (*Még kér a nép*). Sauf **Pour Électre**, ses œuvres subséquentes sont de valeur très inégale, frisant même l'érotisme.

Kay Mander | 1915-2013

Réalisatrice britannique de documentaires (**Homes for the People**) qui ne put percer le plafond de verre de la réalisation de

Axel... Tian-Ming

longs métrages de fiction dans son pays. Elle devint donc script, entre autres pour **Fahrenheit 451** de Truffaut.

Oswald Morris | 1915-2014

Directeur photo britannique qui gagna un Oscar pour **Fiddler on the Roof**. Ses opinions tranchées amenèrent de nombreuses discussions avec John Huston lors de leurs huit collaborations, dont **Moulin Rouge** où il employa des filtres pour reproduire des couleurs à la Toulouse-Lautrec. C'est pourquoi ses mémoires s'intitulent *Huston, We Have a Problem*. Gagnant de plusieurs BAFTA, il travailla aussi pour Neame, Clément et Zeffirelli dans une carrière de cinquante films dont quelques-uns utilisant une photographie proche du documentaire (**The Hill** de Lumet).

S. Lee Pogostin | 1927-2014

Scénariste américain qui écrit plusieurs dramatiques télé dans les années 1960, dont *The Game* mise en scène par Sydney Pollack. Il écrit et réalisa le drame policier **Hard Contract** puis retourna à la scénarisation avec **Synanon**.

Harold Ramis | 1944-2014

Humoriste américain, il fit ses armes dans l'improvisation puis à la télé dans SCTV et à *National Lampoon* où il croisa John Belushi, Dan Aykroyd et Bill Murray avec lesquels il collabora comme scénariste ou acteur dans diverses comédies – dont certaines grossières (**Animal House**) – mais aussi dans le très grand succès que fut la comédie fantastique **Ghostbusters**. Son chef-d'œuvre est la comédie gentiment kafkaïenne **Groundhog Day** dont il est le scénariste et réalisateur. Des confrères plus jeunes comme Judd Apatow le considèrent comme un précurseur pour avoir réussi à élargir les paramètres de la comédie de mœurs américaine.

Alain Resnais | 1922-2014

Cinéaste français, il est tout d'abord un remarquable documentariste qui trouve déjà un de ses thèmes privilégiés dans **Toute la mémoire du monde** et aussi dans **Nuit et brouillard**.



Shirley Temple

Ses longs métrages **Hiroshima mon amour** et **L'Année dernière à Marienbad**, par leur travail ludique sur l'espace-temps, lui apportent une renommée internationale. Déjà modeste, il met de l'avant l'apport de Duras et Robbe-Grillet dans ces œuvres. Passionné de théâtre et des arts dits mineurs (bande dessinée, romans d'aventures ou policiers, comédie musicale), il cherche encore et toujours, et trouve le plus souvent des moyens cinématographiques originaux de traiter aussi de sujets difficiles comme **Mon oncle d'Amérique** ou **On connaît la chanson**. On trouvera sur le site *revueesquences.org* et sur *erudit.org* plusieurs textes qui montrent l'intérêt soutenu de notre revue pour cet auteur incontournable du cinéma mondial.

Stanley Rubin | 1917-2014

Scénariste et producteur américain (**The Narrow Margin**, **White Hunter Black Heart**), récipiendaire en 1949 du premier Emmy de l'histoire de la télé américaine. Il obtint en 2005 son diplôme de bachelier ès arts dont il n'avait pu terminer la scolarité en 1937.

Catherine Sellers | 1926-2014

Née Jacqueline Toubiana-Tabbah, actrice française majeure qui fut au théâtre la sublime interprète de Camus et Duras qu'elle retrouva au cinéma (**Détruire**

dit-elle). Elle était la veuve de l'acteur et metteur en scène Pierre Tabard.

Shirley Temple | 1928-2014

Actrice américaine. Découverte à 4 ans, devenue star à 6 ans, elle est le baume pour le grand public américain en ces temps de Dépression. Elle joue même pour les plus grands: Ford (**Wee Willie Winkie**). Après la Seconde Guerre, sa carrière décline et elle réussit sa reconversion, contrairement à d'autres jeunes étoiles, devenant même ambassadrice puis chef du protocole du gouvernement américain.

Bob Thomas | 1922-2014

Journaliste américain. Doyen des reporters à Hollywood, il couvrit 66 cérémonies des Oscars et interviewa de nombreuses étoiles et entretint des liens amicaux avec certaines d'entre elles.

Wu Tian-Ming | 1939-2014

Réalisateur chinois (**La Rivière sans balises**). À la tête du studio de X'ian, il permit à Zhang Yimou de réaliser **Sorgho rouge** et de gagner l'Ours d'or à Berlin. Il vécut quelques années aux États-Unis après les événements de la Place Tiananmen et y devint même gérant de club vidéo. De retour en Chine, ses réalisations subséquentes furent de qualité plus irrégulière. ⑤

Luc Chaput

SÉQUENCES

LA REVUE
DE CINÉMA



ABONNEZ-VOUS ET ÉCONOMISEZ !

RECEVEZ DANS LE CONFORT DE VOTRE FOYER **SIX NUMÉROS DE SÉQUENCES**
ET SUIVEZ DE PRÈS TOUTE L'ACTUALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE D'ICI ET D'AILLEURS !

**ÉCONOMISEZ SUR LES EFFORTS
DE VOUS LE PROCURER ET
ÉPARGNEZ 22 % (AVANT TAXES)
SUR LE PRIX EN KIOSQUE**

**→ 30 \$ POUR 1 AN
→ 55 \$ POUR 2 ANS**
TARIF INDIVIDUEL [TAXES INCLUSES]

CONTACTEZ-NOUS : TÉL. : 418-656-5040 — FAX : 418-656-7282
SÉQUENCES C.P. 26 SUCC. HAUTE-VILLE, QUÉBEC (QC) G1R 4M8

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

DIDIER LE PÊCHEUR

*Au delà
de la
fiction*

Didier Le Pêcheur est un réalisateur et écrivain français né en 1959. Il fait des études en arts graphiques avant de se lancer dans une carrière de directeur artistique, ce qui l'amènera en très peu de temps à réaliser des clips vidéo pour des artistes comme Johnny Hallyday, Julien Clerc, Juliette Gréco ou Zazie. **Des nouvelles du Bon Dieu** (1996), son premier long métrage, est une adaptation cinématographique de son troisième roman éponyme. Le film raconte l'histoire de Nord (Christian Charmetant), trentenaire romantique et désabusé, et de sa sœur Évangile (Marie Trintignant), nymphomane insatiable, qui se demandent un jour – à la suite d'Alessandro Battavia, leur auteur favori récemment suicidé – : « Qu'est-ce qui nous prouve que nous ne sommes pas les personnages d'un roman ? ». Ils se promettent dès lors de consacrer le reste de leur vie à chercher leur créateur pour le convaincre de redorer leur existence minable. Au cours de cette quête, ils défroqueront un curé, le Père Jivago (Michel Vuillermoz), assassineront le pape d'une balle dans la tête, enrôleront la veuve de Battavia, Karénine (Maria de Medeiros), suicidaire chronique et infortunée, puis kidnapperont une policière, Edwarda (Isabelle Candelier), pour atteindre Dieu dans l'orgasme tantrique. Ils finiront par le rencontrer au-delà d'un rêve leur permettant de franchir d'un bond métadiégétique la frontière qui sépare leur monde fictif de celui de Louis-Albert Dieux (Jean Yanne), leur écrivain-démiurge, qui les décevra énormément.

François D. Prud'homme



Des nouvelles du bon Dieu

Une apologie de la métafiction

Dans le deuxième chapitre de son ouvrage sur la métafiction, intitulé *Literary self-consciousness*¹, Patricia Waugh énumère certaines particularités qui caractérisent la fiction postmoderne. La plupart de ces particularités se retrouvent à différents degrés dans l'histoire imaginée par Didier Le Pêcheur. Toutefois, trois d'entre elles jettent le fondement du caractère métaréflexif du film; leur présence coïncide presque systématiquement avec une métaréférence à une ou plusieurs œuvres antérieures au film, qui s'incrémentent ostensiblement dans le récit.

1. NARRATEUR ENVAHISSANT

La première des particularités relevées par Waugh est la présence d'un narrateur envahissant. Le film de *Le Pêcheur* commence sur ces mots de l'auteur Louis-Albert Dieu: «Ça commence comme une histoire qui s'achève, autant dire que ça commence mal! [...] Ça continue dans un cimetière par un matin que le soleil refuse de voir. C'est dire que ça ne s'arrange pas.». Il est impossible de ne pas voir dans cette intervention de l'écrivain une référence à l'incipit de l'emblématique roman d'Italo Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, publié pour la première fois en 1979, et parangon de la

métafiction littéraire. L'ambiance glauque d'une gare embrumée, décrite par Calvino dans son chapitre éponyme du roman, se reflète systématiquement dans les premières images du film de Didier Le Pêcheur, alors que tous les personnages se retrouvent ensemble dans un cimetière sombre, brumeux et gris pour les funérailles de leur romancier favori. Une autre manifestation de cette métaréférentialité peut être remarquée dans l'une des dernières scènes du film, alors que Karénine (notons au passage la référence à une héroïne tolstoïenne) confesse être enceinte de Nord. «Non, mais, y s' imagine peut-être qu'on va fonder une famille, manger à huit heures et empiler les points retraite! Hein? Mais, béni ou pas, on mange pas d'ce pain-là», répond Nord qui s' imagine que Karénine est carrément enceinte de Louis-Albert Dieu, «enceinte de ses œuvres comme on dit!», autre référence à l'histoire peu banale de l'Immaculée Conception de la religion catholique, ô combien pastichée durant tout le film.

On ne peut s'empêcher de citer ici les dernières paroles de Louis-Albert Dieu, prononcées avant d'appuyer sur la gâchette de son fusil à pompe pour décharger une giclée de plombs dans le ventre de Nord, ce qui aura pour effet de ramener tous les personnages dans leur réalité, au réveil d'un rêve qui

photo: Marie Trintignant — Entre le monde du réel et celui de référence



« J'appartiens à l'imaginaire d'un Créateur qui rêve que les hommes existent et que, d'entre eux, certains rêvent qu'ils écrivent. »
– Alessandro Battavia

leur avait permis de rencontrer leur écrivain-démiurge : « Vous savez qu'est-ce qu'un écrivain fait quand il s'en sort pas avec un personnage ? Il le supprime ! ». On comprend tout à fait qu'en choisissant la mort comme finale de son roman-film – plutôt que le mariage tant espéré par le personnage de Karénine –, Didier Le Pêcheur s'assurait de boucler une boucle qu'il avait ouverte à plusieurs reprises dans son histoire, notamment dans le suicide du romancier Battavia, dans sa mise en scène de la *petite mort* parmi les expériences tantriques que mèneront les personnages pour rencontrer Dieu, dans les divers meurtres qui auront lieu dans leur découverte du non-sens de l'existence, dont celui du pape lui-même qui mourra d'une balle dans la tête tirée par Évangile, après avoir proposé « des avantages en nature ».

Somme toute, Louis-Albert Dieu a beau être un romancier-démiurge envahissant à souhait et intervenir à tout bout de champ dans le récit pour faire avorter l'entreprise de la bande de nihilistes que sont devenus ses personnages, c'est quand même Didier Le Pêcheur qui, en tirant toutes les ficelles, à tous les niveaux narratifs ou dans tous mondes alternatifs, remporte la palme du narrateur envahissant identifié par Waugh. On ne le voit jamais durant tout le

film, mais sa plume de scénariste-romancier-réalisateur-démiurge est palpable dans chaque plan et dans chaque scène que déploie le récit de son film-roman métafictionnel.

2. LES NIVEAUX DU RÉCIT : MISES EN ABÎME

Réaliser un scénario tiré d'un roman, c'est déjà un peu de la métafiction. Réaliser un film intitulé *Des nouvelles du bon Dieu*, qui est une adaptation d'un roman éponyme qui raconte l'histoire de deux personnages qui lisent un jour un roman intitulé *Des nouvelles du bon Dieu* écrit par le populaire romancier Alessandro Battavia (nom tiré du deuxième roman de Le Pêcheur) qui s'est ensuite suicidé, et qui parle de leur vie comme d'un roman qui raconte leur existence comme étant née de l'imagination un peu épuisée d'un auteur-démiurge qui n'en aurait absolument rien à faire de leur réalité, c'est toujours de la métafiction, mais à la puissance mille ! C'est le pari qu'a tenu et relevé haut la main le réalisateur et écrivain français.

Pour en revenir à la structure des mondes développée par Umberto Eco², les différents univers narratifs dans lesquels évoluent les personnages doivent être isomorphes, accessibles et transitifs afin de permettre l'enjambement des différentes frontières. Pour reprendre les mots de Patricia Waugh, la structure en forme de poupées russes d'un récit métaréflexif est caractérisée par la porosité ou le brouillage des frontières qui délimitent les différents mondes narratifs. Et pour fonctionner, la structure des mondes imaginés par Didier Le Pêcheur doit permettre ce qu'Eco appelle la *transworld identity* ou l'identité qui perdure à travers les mondes.

Ce qui est tour de force dans le scénario de Didier Le Pêcheur, c'est l'utilisation parfaite qu'il fait de cette théorie de la *transworld identity*. À partir des règles logiques de notre monde réel, notre monde de référence, Le Pêcheur développe et structure des mondes tout à fait isomorphes, accessibles et transitifs en jouant sur la seule faille logique qui perdure dans la *raisonnabilité* de notre univers depuis la nuit des temps : l'irrationalité des mondes du rêve et de la mort. Ces énigmatiques changements d'état permettent au film *Des nouvelles du bon Dieu* de déployer une multitude de mondes narratifs ou alternatifs à travers lesquels peuvent voyager les personnages, sans jamais devoir altérer les propriétés nécessaires à leur condition de personnages de fiction. Mieux encore, la structure en forme de poupées russes des mondes alternatifs du film est tellement bien dessinée que les personnages eux-mêmes n'arrivent pas toujours à comprendre où les mène le scénariste-écrivain-démiurge.

« On rêve ou ne rêve pas ? », se demande Nord vers la fin du film, juste après s'être endormi avec sa bande pour rencontrer Dieu en rêve, inquiet et déboussolé de ne plus arriver à suivre les changements d'état entraînés par le passage de son monde de personnage de la fiction de Louis-Albert Dieu au monde dans lequel il devient le personnage de Didier Le Pêcheur. « On n peut pas lutter indéfiniment contre l'in vraisemblance », leur avoue pourtant L.-A. Dieu et, quand on lui demande pourquoi, il ne peut que répondre : « parce que ça s fait pas, là. Je suis un auteur réaliste ! », affirmant par le fait même l'isomorphisme relationnel

entre son monde de référence d'écrivain et leur monde narratif de personnages. Et puis, l'écrivain a beau s'être donné le beau rôle dans son roman (celui de Dieu), il sait très bien qu'il n'est lui-même qu'un personnage, celui de Didier Le Pêcheur en l'occurrence, et révèle en fin de compte à la fratrie comment fonctionne leur univers, infime partie d'un incommensurable tout.

3. DISCUSSION CRITIQUE SUR L'HISTOIRE DANS L'HISTOIRE

Selon Patricia Waugh, l'une des caractéristiques de la fiction postmoderne est l'exploration de la possibilité que la réalité soit aussi fictionnelle qu'une œuvre littéraire. Cette propriété se manifeste entre autres par la critique des méthodes conventionnelles de construction de la structure fictionnelle dans l'œuvre elle-même. Dans le film de Didier Le Pêcheur, les frontières entre la réalité et la fiction sont tellement brouillées que les personnages peuvent aussi bien faire partie de notre monde de référence à nous, lecteurs et spectateurs, puisqu'ils se rendent compte eux-mêmes qu'ils sont des personnages d'un roman, donc d'une fiction. L'auteur joue d'ailleurs fort bien avec ce concept. En deux occasions, les personnages prennent conscience du procédé filmique ou littéraire dont ils sont victimes :

« Dites les gars, j'me souviens de rien ! [...] »

– Normal, c'est ce qu'on appelle une ellipse. Dans un roman, quand y doit rien s'passer pendant deux jours, par exemple, l'auteur écrit un truc du genre : deux jours plus tard et hop, on passe à la suite... »

De nombreuses autres occurrences de cette prise de conscience critique de la fiction peuvent être relevées dans le comportement des personnages. Est-ce qu'Évangile aurait pu tuer le pape aussi froidement et sans conséquence sur sa liberté si elle n'avait pas été un personnage de fiction ? Non et elle

le sait. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle descend le « représentant de Dieu sur terre » afin de provoquer une réaction chez son créateur qui n'est qu'un pauvre écrivain pris avec des milliers d'invenus ! « J'veis vous dire une chose : le bonheur, ça fait pas vendre une cacahuète ; demandez à votre marchand de journaux », ronchonnera L.-A. Dieu quand ses six personnages arriveront enfin à le rencontrer pour se plaindre de leur existence misérable. D'un autre côté, pour Nord, le roman de Battavia révèle tous les mécanismes et la structure du monde narratif dans lequel il évolue : « Franchement, c'est fini maintenant, on ne discute plus. Et tant pis pour ceux qui ont pas lu le bouquin ! », s'écrie-t-il après avoir tué le pharmacien qui lui demandait de l'argent, considérant que tout son monde et sa diégèse reposaient sur les règles un peu nihilistes du roman de Battavia.

Une telle analyse des procédés métafictionnels qui construisent le film *Des nouvelles du bon Dieu* pourrait s'étendre indéfiniment. Des références fort évidentes à la poésie de Marina Tsevetàïeva, à la littérature de Calvino, de Flaubert, de Victor Hugo et de Georges Bataille (alias Pierre Angélique), au Nouveau Testament, au cinéma de Malick ou de Scorsese, au théâtre de Pirandello, etc. ont dû être occultées pour mettre en évidence d'autres dispositifs moins apparents mais tout aussi caractéristiques de la fiction postmoderne qui sont à l'œuvre dans le film de Didier Le Pêcheur. Malheureusement, le film se termine dans la mort, même si on devait s'y attendre, puisque le bonheur ne fait pas vendre une cacahuète, mais il est impossible de ne pas s'attendre à trouver un jour un film aussi intelligent, qui donnera raison à Karénine d'avoir cru en l'amour. ⑤

¹ Waugh, Patricia. (2002). *Metafiction*. Routledge. Récupérée le 12 décembre 2013, de <http://www.myilibrary.com?ID=23244>, pp. 21-22.

² Eco, Umberto. *Lector in fabula*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, chapitre 8. Cf. : « L'esthétique des mondes possibles », *Séquences* n°289, Mars-Avril 2014.



photo : Les personnages d'un roman



S'en remettre à Dieu pour éviter la descente au enfers

Le Militaire

Journal de combat

Le nouveau film de Noël Mitrani est, du moins en apparence, un essai freudien sur l'abandon de soi, notamment sur le plan psychologique. Une sorte de délire incessant s'empare du (quasi) unique personnage du film pour ne plus le lâcher, sortant ses tentacules pour mieux le dominer, pour s'assurer qu'il n'a aucun contrôle sur sa vie. Bienvenue dans l'univers de l'étrange, un territoire troublant où la nature même du protagoniste est sublimée, justement en raison de sa différence. C'est un personnage cinématographique hors-norme et, dans le même temps, d'une puissance photogénique inégalée et paradoxalement charismatique face à la caméra.

Élie Castiel

Le cinéma d'auteur caresse la différence. Pour les cinéphiles et les critiques, **Le Militaire** – après le très prometteur **Sur les traces d'Igor Rizzi** (2006) et le plutôt consensuel **The Kate Logan Affair** (2010) – est une surprise de taille qui permet au réalisateur d'entreprendre un nouveau virage, dangereux, certes, quitte à y laisser sa peau. Car dans **Le Militaire**, tout le film est un risque : risque de décevoir, d'aborder singulièrement un sujet atypique normalement privilégié par un certain cinéma de genre grand public, mais aussi risque de filmer en super 16 mm comme s'il s'agissait d'un acte de provocation face aux nouvelles plateformes de tournage. Inconsciemment ou pas, son geste politique se traduit par le refus total d'assimilation.

Mitrani craignait l'image granuleuse, imparfaite. À en juger par le résultat, on s'aperçoit qu'elle était nécessaire dans le sens qu'elle épouse parfaitement bien la nature du personnage de Bertrand. Justement, Bertrand, Français d'origine, a servi en Afghanistan – d'où les souvenirs qui reviennent souvent à la surface et qui permettent au directeur photo Bruno Philip d'inventer des plans magnifiquement élaborés, parfois nets, parfois tortueux, en dialogue respectueux avec le sujet filmé.

Du conflit armé, Bertrand est sorti physiquement handicapé de la jambe gauche et psychologiquement affecté. Alors qu'il s'installe à Montréal, ses jours et ses nuits sont un continuel combat pour échapper à la dérive et à la descente aux enfers. Il est également obsédé par sa santé (le diabète et la haute tension artérielle) et s'en remet à Dieu (ou à son journal enregistré ou écrit) pour résister à tous ces maux qui le tenaillent.

Très vite, après les premières images où on apprend à connaître ce survivant de la tourmente, on se rend compte que son handicap dépasse le côté physique : comment réapprendre à aimer les femmes ? Son rapport avec elles est de l'ordre du fantasme, se traduisant par une série de jeux de cartes *licencieux*, des clichés de femmes nues qu'il collectionne ou des présences féminines qu'il photographie avec son portable, à leur insu, au cours de ses rares sorties. Ses rapports amoureux sont virtuels et se conjuguent à la première personne, totalement déconnectés de la réalité. Il y a sans doute dans son comportement le regard

que pose le cinéaste sur certaines relations hommes/femmes d'aujourd'hui, sur des individus qui ont remplacé le rapport direct à l'autre en s'appuyant sur la technologie.

Mais il n'y a pas que cela. Pour Mitrani, c'est avant tout l'aventure que représente le plan qui le séduit ; ce rapport moral et éthique au filmé se présente comme une profession de foi, un manifeste qui clame sa liberté de tourner sans compromis, sans vouloir épater le public, quitte à en payer le prix. Et c'est justement cette détermination, cette fermeté de caractère et cet acte de ténacité qui constituent l'originalité d'un projet hors-norme filmé avec une caméra subjective volontairement envahissante. À tel point que le comédien, inconscient qu'un objectif l'épie sans cesse, habite le rôle comme s'il s'agissait d'une seconde nature.

Et puis, comme par miracle, une promesse de rédemption avec la redécouverte de la femme, la rencontre avec Audrey (magnifiquement belle Noémie Godin-Vigneau) qui, comme par magie, allume en lui les anciens codes de la drague.

Mais dans la vie de Bertrand, Audrey est une apparition furtive qui ne peut se matérialiser, un visage que l'on croise par hasard, un corps qui s'offre dans son imaginaire, une possibilité de renouer avec la vie. Les quelques mots échangés, des paroles parfois confrontationnelles et ce soudain rapport physique à l'autre non consommé rendent l'histoire d'amour impossible, mais émouvante par son refus de se manifester.

Et c'est à ce moment que Mitrani refuse le compromis, évitant de capituler face à son projet initial. Et comme fin (que nous ne dévoilerons pas), une idée qui le place dans le rang des humains. Avec **Le Militaire**, Noël Mitrani propose l'un des plus beaux gages sincèrement cinématographiques québécois de l'année.

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 25 – **Réal. :** Noël Mitrani – **Scén. :** Noël Mitrani – **Images :** Bruno Philip – **Mont. :** Arthur Tarnowski – **Mus. :** James Gelfand – **Son :** Paskal Perreault – **Déc. :** Noël Mitrani, Laurent Lucas – **Cost. :** Noël Mitrani, Laurent Lucas – **Int. :** Laurent Lucas (le militaire), Noémie Godin-Vigneau (Audrey), Geneviève Gilbert (une passante), Julie Bessette (une passante), Guy Vaillancourt (un bénévole), Harry Standjovski (le barbier), Véronique Mitrani (la mère qui photographie), Natacha Mitrani (la petite fille), William Akis (le livreur d'épicerie), Larry Day (l'homme à la porte) – **Prod. :** Noël Mitrani, Bruno Philip, Laurent Lucas – **Dist. / Contact :** À déterminer.

Noël Mitrani

« Je passe très peu de temps à définir les plans... »

Laurent Lucas

« Toute personne normalement constituée est consciente qu'il est impossible de réaliser le désir d'accéder à l'autre en employant des méthodes irrationnelles... »



Rencontrer Noël Mitrani, c'est avoir un rendez-vous fascinant avec l'inhabituel, découvrir une façon de tourner bien différente de celle de plusieurs autres cinéastes. C'est aussi entendre des mots qui manifestent un autre regard sur le cinéma. Et finalement, c'est se rendre à l'évidence que filmer en toute liberté est la base même de tout acte de création artistique. Mais lorsque nous avons également devant nous un comédien de la veine de Laurent Lucas, la rencontre est d'autant plus chaleureuse que nous sommes les privilégiés d'un dialogue entre l'art et la vie. En vue d'une possible distribution de son nouvel opus, *Le Militaire*, Noël Mitrani s'est entretenu avec nous, accompagné de son acteur fétiche, une présence farouchement charismatique qui remet le métier d'acteur dans le rang des grands arts.

Propos recueillis par **Élie Castiel**

On sent, pendant toute la projection, une urgence de tourner. Est-ce qu'il s'agit d'un projet que vous caressiez depuis longtemps ? Pour parler du traumatisme des vétérans de guerre peut-être ?

Mitrani : En ce qui a trait à l'urgence de tourner, peut-être bien que si, même si je n'en suis pas tout à fait conscient. Mais par rapport au personnage, pour dire vraiment les choses, il s'est imposé progressivement et il n'était nullement question de présenter un vétéran de guerre en lutte contre ses propres fantasmes provoqués par le conflit. Le principe de base était de travailler sur un individu solitaire aux prises avec des traumatismes qui l'empêcheraient de faire face à la réalité, et plus particulièrement dans ses rapports avec les femmes. Ce qui est intéressant dans le personnage de Bertrand, c'est que sa rigueur morale, assimilée pendant son service à l'armée, contraste avec sa vie privée, plutôt à la dérive.

Et pourtant il s'agit d'un personnage séduisant, attachant même, justement parce qu'il n'obéit pas aux codes de comportement de la norme, même s'il n'en est pas tout à fait conscient.

Lucas : En quelque sorte, c'est un personnage issu de nos fantasmes. En tant que spectateurs, nous sommes disposés à entrer dans ce jeu à la fois pervers et captivant. En quelque sorte, Bertrand éveille chez les spectateurs quelque chose d'enfoui en eux, mais qu'ils n'osent avouer.

Mitrani : Le principe de base est que, d'une manière ou d'une autre, la majorité des hommes porte un degré de perversité

qui, dans la plupart des cas, n'ose s'exprimer ouvertement, et tant mieux puisque ça ne serait pas gérable. La femme, elle, est plus nourricière et sensible.

Votre personnage de Bertrand est pratiquement de tous les plans. N'est-ce pas un poids plutôt lourd à assumer ?

Lucas : En fait, ce qui a rendu le tout facilement assimilable, c'est le fait que le personnage s'est construit au fur et à mesure du tournage. Néanmoins, si je le compare à tous les rôles précédents que j'ai tenus, soit ici ou ailleurs, celui de Bertrand s'est bâti entre le réalisateur et moi-même. J'aime bien cet échange qui, en fin de compte, devenait de jour en jour plus constructif. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que Noël arrivait chaque jour avec de nouvelles idées qui m'amenaient à faire des réformes quant au comportement de mon personnage, des changements auxquels je n'avais pas pensé auparavant. On dit souvent que le comédien est à 50 % la marionnette du réalisateur. Dans ce cas, j'ai senti que c'était plutôt de l'ordre de 90 %. Et tant mieux puisqu'au moment où on disait « Action ! », je reprenais les choses en main.

Mitrani : Ce qu'il est important de rappeler, c'est qu'un film se construit au fur et à mesure. Justement, au fur et à mesure que Laurent incarnait son personnage, il m'envoyait régulièrement des signaux pour l'enrichir. En fait, dès le départ, nous savions tous les deux de quoi il était question dans l'idiosyncrasie du rôle à défendre. Par ailleurs, je crois qu'il est important de souligner qu'à l'origine, nous avions l'intention de tourner

photo: Noël Mitrani



Le Militaire comme s'il s'agissait d'un documentaire. Le documentaire, c'est souvent la caméra à l'épaule et qui va dans tous les sens. Mais en fait, ce n'est pas comme cela que ça s'est passé : nous avons fait comme si les situations ne se présentaient qu'une seule fois. Ce qui explique que 90 % des scènes, et sans doute plus, n'ont été tournées qu'une seule fois, et sans répétition. Une prise a suffi. Ce qui est important, c'est qu'il ne fallait pas *endommager* ou *abîmer* la nature même du personnage. Dans ce sens, si Laurent demeure constamment vrai, c'est que c'est l'heureuse conséquence de ce principe de mise en situation.

Pensez-vous que *Le Militaire* se situe comme le prolongement de votre démarche entamée avec *Sur les traces d'Igor Rizzi* ?

Mitrani : Je ne vois pas vraiment les choses de cette façon. J'ai l'impression que le dénominateur commun à mes trois films, c'est en grande partie mon intégrité face au métier de réalisateur, de voir les choses à ma façon. Par exemple, comme c'est le cas dans les films précédents, et autant dans **Le Militaire**, c'est que je passe très peu de temps à définir les plans. En fait, avant le tournage, Laurent et moi avons échangé très peu de mots. Nous étions vraiment dans l'économie, sauf si un imprévu se présentait. Les mises en place et les plans s'organisaient en quasiment 45 minutes plutôt qu'environ 3 heures comme c'est l'habitude dans la plupart des productions. Nous étions presque toujours plongés dans l'action. **Le Militaire**, dans ce sens, a pu se tourner en quelques jours.

Les seuls moments de grâce qu'on retrouve dans le film sont ceux de la rencontre entre Bertrand et Audrey, mais ce sont des moments furtifs.

Lucas : Toute personne normalement constituée est consciente qu'il est impossible de réaliser le désir d'accéder à l'autre en employant des méthodes irrationnelles. Dans son rapport à la femme, il est important de rappeler que Bertrand, poussé par son traumatisme et plus encore par son égocentrisme issu

de sa douleur face à la solitude, est incapable de traverser la frontière qui nous mène vers l'autre avec calme et sérénité.

D'où le danger de rendre cette rencontre stérile.

Lucas : Tout à fait. Bertrand n'arrive pas à gérer ce rapport égalitaire qui aurait dû s'exprimer autrement. En fait, même dans la vraie vie, le rapport à l'autre, surtout lorsqu'il s'agit des premiers émois amoureux, n'est jamais simple au début. C'est une question d'apprentissage. Mais la peur du sexe, la peur de l'étranger, la peur des appréhensions, tous ces éléments font que Bertrand ne se trouve pas totalement à l'aise avec quelqu'un de nouveau face à lui ; dans ce cas, Audrey.

Mitrani : Ce qui est important, c'est que nous n'avons jamais intellectualisé le personnage. C'est sur la quête d'une certaine vérité instinctive que le personnage s'est créé et imposé.

Ce qui équivaut sans doute à ce besoin primaire de parfois faire face à certaines situations.

Mitrani : Effectivement. C'est cet assemblage de presque naïveté et de naturel qui donne le sens au comportement de certains individus affectés. À mesure qu'on construisait le personnage de Bertrand, on commençait petit à petit à lui pardonner, à ne pas lui en vouloir. À nos yeux, et j'espère aussi aux yeux des spectateurs, il devenait simplement un personnage en déroute qui essaie de s'en sortir.

Est-ce là une sorte d'apologie de l'antihéros ?

Mitrani : En fait, il s'agit d'un « héros », parce que *vrai* en accord avec sa nature, capable de réfléchir pour, du moins, commencer à changer. Alors que tous les Batman et Capitaine America de ce monde sont des personnages formatés sur mesure, Bertrand, quant à lui, écrit sa propre histoire par son étrange comportement et sa volonté de changer.

Contrairement aux personnages que vous avez incarnés auparavant, celui de Bertrand nous semble le plus complexe. Est-ce le cas ?



Lucas: En effet, j'ai souvent joué des personnages en plein glissement, à la dérive, mais ce qu'il y a d'impressionnant chez Bertrand, c'est que sa folie est montrée dès le premier plan. Dans ce sens, il me paraît encore plus rigoureux, d'autant plus qu'il est de toutes les séquences. Le film ne lui laisse aucun moment de répit.

Et pourtant, le refus du rapport à l'autre confirme également le refus de la corporalité.

Lucas: Finalement, Bertrand est un pervers formé par la force des choses. Il n'a pas su évoluer dans la difficile étape de se rapporter à l'autre. Il est si replié sur lui-même qu'il se sent incapable de voir sa propre image.

Malgré les propos exprimés plut tôt, la caméra à l'épaule entraîne nerveusement le personnage de Bertrand vers l'abîme.

Lucas: En plus, j'étais souvent filmé en gros plan. Pour faciliter mon travail, je pensais aux toiles de certains grands maîtres. Entre la caméra et moi, il s'agissait d'une sorte de création artistique en pleine gestation.

Mitrani: On voulait également une vraie maison. Nous avons donc pensé que celle de Laurent correspondait de près à son personnage. Nous avons donc enlevé quelques éléments du décor pour que l'ensemble corresponde à ce que nous avions en tête. En tournant chez lui, Laurent pouvait encore plus entrer dans son personnage, reconnaissant chaque recoin de sa maison. Le film n'avait donc plus de secret pour lui.

Entre le comédien et vous-même, aucun rapport de force, aucune distanciation face à la création.

Mitrani: C'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'aime travailler avec Laurent. Ce dernier est en fait un *prolongement* de ma pensée. Il n'a point besoin de trop d'explications et va droit au but. Dans un sens, les bons acteurs sont ceux qui arrivent à se caler sur le tempérament du réalisateur.

Lucas: Je partage le même avis. Il s'agit en quelque sorte d'un effet miroir, parfois nécessaire pour que le projet arrive à point.

Mitrani: J'ajouterais que c'est aussi ce qui explique qu'au contraire d'un scénario de 95 pages bien ficelé, nous avons opté pour presque 30 pages qui réunissaient les conditions nécessaires à l'élaboration d'un film qui s'est également construit par les échanges d'idées entre Laurent et moi-même.

Et entre Bertrand et la religion, il existe un étrange rapport. Les séquences de spiritualité sont celles où le personnage trouve enfin une certaine forme de sérénité, même si éphémère.

Mitrani: La question de la religion est très importante dans le film. Le rapport à Dieu devient, par moments, la base morale autour de laquelle agit Bertrand. Chez lui, la raideur et la rigueur de son passé militaire laissent parfois la place au recueillement. Mais cela ne l'empêche guère de s'intéresser à la femme, même s'il l'exprime de façon gauche.

Dans la mouvance du nouveau cinéma québécois, où pensez-vous vous situer?

Mitrani: Tout d'abord, je ne me sens pas étranger, même si je suis d'origine française. Mais dans le même temps, le cinéma, pour moi, n'appartient en quelque sorte à aucune nation. Le discours cinématographique, surtout en ce qui a trait au cinéma d'auteur, est de facture universelle. Au fond, peu m'importent les fausses étiquettes. 📍



Non pas un documentaire sur Miron mais avec Miron

Miron : Un homme revenu d'en dehors du monde

« Nous ne serons jamais plus des hommes si nos yeux se vident de leur mémoire... »

Puisant dans le fonds cinématographique québécois, **Miron : Un homme revenu d'en dehors du monde** est une œuvre expérimentale et politique s'éloignant farouchement de la biographie conventionnelle. C'est un film plus abouti, plus mûr et moins académique que **Godin** (2011), le précédent documentaire de Simon Beaulieu, qui était, du reste, une œuvre réussie et fort touchante.

Jean-Philippe Desrochers

Pour le jeune documentariste, réaliser un film uniquement à partir d'images préexistantes était une excellente idée puisque la force principale de **Godin** était justement son utilisation d'images d'archives. Ce l'était également parce que son film prouve qu'à l'instar des poètes, les cinéastes – par l'entremise de leurs images – « montent la garde du monde » et de sa mémoire, comme l'a formulé l'auteur de *L'homme rapaillé*. Bien qu'il ne l'affirme pas explicitement lorsqu'il évoque la mémoire de son grand-père analphabète, « un géant, un fondateur de pays, un homme grand format nature », et le dur labeur de ses ancêtres, Miron se présente en quelque sorte comme un « fils déchu de race surhumaine », pour reprendre les mots du poète Alfred DesRochers. Miron se sentira redevable envers ces gens qui ont défriché la terre et qui étaient souvent sans voix. C'est ce qui explique la présence de toutes ces images de travailleurs (draveurs, bûcherons, mineurs, cultivateurs, etc.) et de petites gens anonymes qui abondent dans le film.

Mosaïque d'images complexe qui ratisse large et qui allie passé et présent (comme l'œuvre de Miron), **Miron : Un homme revenu d'en dehors du monde** en dit presque autant, sinon plus, sur ses auteurs que sur son sujet. Comme Beaulieu l'a affirmé en entrevue, son film n'est pas un documentaire sur Miron, mais avec Miron. Porté par une musique ambiante et atmosphérique atteignant par moments une grande intensité, le film témoigne surtout de la vision tragique de l'Histoire du Québec de Beaulieu et de son équipe, vision que Miron n'aurait certes pas reniée même s'il n'aurait pas nécessairement partagé son pessimisme ou sa mélancolie.

Il fallait une certaine audace pour juxtaposer des images qui ont peu en commun, qui ne datent pas de la même époque. Il en fallait également pour ne pas les contextualiser (aucune date n'apparaît à l'écran) ou les expliquer. Dans le film, des personnages historiques d'importance tels que de Gaulle

et René Lévesque sont montrés de dos ou de loin. On passe par ailleurs habilement des images du référendum de 1980 à celles du référendum de 1995, en un clin d'œil (insertion d'un plan noir de quelques secondes). L'effet est déstabilisant, mais fort efficace. On semble ainsi suggérer qu'entre ces deux consultations populaires, le Québec aurait, au fond, à peine bougé. Cette incertitude et cet immobilisme politique de la province trouvent un écho dans l'image, qui revient comme un leitmotiv, de ce couple qui danse et tournoie sur place, et que l'on peut également considérer comme une allusion à la vie amoureuse tourmentée de Miron.

Plus le film avance, plus la pellicule est triturée, brûlée et solarisée (inversion du négatif et du positif de l'image). C'est la fragilité du support cinématographique (la pellicule) qui est ici mise en lien avec la fragilité de notre mémoire. À la fin du film, après que Miron ait cité Jean Bouthillette quant à la « grande fatigue, cette surnoise tentation de la mort » du peuple canadien-français, le procédé atteint, dans un crescendo impressionnant, une intensité presque intenable. Cette séquence est accompagnée de la lecture enflammée de son poème *Compagnon des Amériques* et est constituée en grande partie d'images déjà montrées dans le film. Cependant, cette fois-ci, Karl Lemieux et Daïchi Saïto, par leur travail sur l'image, les malmènent encore plus durement.

Si le documentaire se veut plutôt avare de détails d'ordre biographique sur l'auteur, on comprend toutefois aisément pourquoi Miron s'est vu affublé du sobriquet de « magnifique », notamment lorsqu'il explique, avec toute sa fougue, son projet poétique et l'importance de l'identité des peuples, ou bien lorsqu'il chante un air folklorique et danse maladroitement, comme un grand enfant, à la toute fin du film. Par son côté expérimental déroutant à souhait, son intensité et son regard tragique sur l'Histoire du Québec, **Miron : Un homme revenu d'en dehors du monde** risque de s'aliéner plus d'un spectateur. Toutefois, pour ceux qui sauront se laisser hypnotiser par ses images et par la voix de Miron, le film deviendra fort probablement une œuvre-culte.

■ Origine : Canada [Québec] – Année : 2014 – Durée : 1 h 20 – Réal. : Simon Beaulieu – Scén. : Simon Beaulieu – Recherche : Simon Beaulieu, Marc-André Faucher – Mont. : René Roberge – Mus. : Simon Bélair – Son : Patrice LeBlanc – Avec : Gaston Miron – Prod. : Isabelle Couture – Dist. / Contact : Les Films du 3 mars.



Simon Beaulieu

« J'ai pu consulter quelque chose comme 50 000 plans... »

Auteur de deux portraits d'artistes remarquables (*Lemoyne, Godin*), Simon Beaulieu s'attaque cette fois à un monument de la poésie québécoise, Gaston Miron. À la veille de la sortie de ce nouvel opus, l'expérimental et envoûtant **Miron: Un homme revenu d'en dehors du monde**, nous nous sommes entretenus avec lui.

Propos recueillis par Sami Gnaba

Qu'est-ce qui vous inspire tant chez des personnages comme Gérard Godin et Gaston Miron? Leur dimension politique, leur œuvre poétique?

C'est une bonne question. Je te dirais qu'à la base de tout ça, il y a mon envie de mieux connaître l'Histoire du Québec. C'est vraiment une quête identitaire. Je m'intéresse à ces personnages qui ont mêlé la littérature, la politique, la poésie, l'engagement, l'indépendance du Québec. Et qui ont réfléchi sur le sens de notre société d'ici.

Ce qui est intéressant chez Miron et Godin, c'est que tous les deux affirment une même pensée selon laquelle leur parole poétique tient du geste politique, d'une « libération nationale ». C'est un élément très important de votre film.

Probablement. Mais il y a très peu de politique dans *Miron*. On retrouve en revanche beaucoup de poèmes d'amour. Il n'y pas tellement de discours... Je voulais faire un film sur sa poésie qui était éminemment politique, même quand il

ne parlait pas de politique... Miron se voyait plus comme un poète anthropologue. C'est-à-dire pas nécessairement un poète national ni un poète militant, mais plutôt un poète qui essayait de comprendre sa condition à lui, soit celle d'un Canadien-français dans la société québécoise, dans toutes ses dimensions humaines.

Entre la poésie de Miron et celle de Godin, laquelle vous touche le plus?

C'est dur de comparer la poésie. Même si j'aime bien celle de Godin, je trouve que la poésie de Miron est imbattable. Elle incarne quelque chose de tellement spectaculaire et foisonnant... Miron a réussi à parler de tout dans sa poésie: de destin collectif, du chagrin amoureux, de l'espoir, du pays, de la langue québécoise. C'est difficile à faire.

Dans le film, Miron est une présence qui prend graduellement forme. D'abord, il nous est introduit par ses mots, puis

après un silence, surgit sa voix. Et c'est seulement après 15 ou 20 minutes qu'il apparaît physiquement. De plus, votre film reste assez discret sur les détails biographiques. On ne saura que peu de choses sur sa personne. Pourquoi ?

Oui, il arrive tard. À mi-chemin dans le montage, on avait un peu plus de Miron à l'image, puis à un moment, il a fallu choisir. Et on s'est dit que ce n'était pas sa présence physique qui devait primer mais plutôt sa voix, sa parole... Miron porte le peuple, porte son Histoire. Il traverse le film comme une âme évanescence. C'est comme si on le sacrailisait... On le voit rarement, mais quand on le voit, il est très puissant dans sa présence. On s'est dit que si on le montrait trop souvent à l'image en train de faire des choses anodines, on allait le désacraliser, le démythifier... On risquait de lui prêter une image trop terre à terre.

Autant dans son rythme que dans ses images, Miron porte une sorte de langue, de lourdeur assez prégnantes.

Oui, c'est vrai. Notre première version était plus lourde encore. Le film, on l'a construit avec cette intention-là. Quand il se termine, tu ne peux plus t'en sortir. Tu es pris dedans. C'était notre but. La phrase qui nous servait de référence pendant le montage, c'est celle que Miron dit vers la fin, en citant un magnifique livre qui s'appelle *Le Canadien français et son double* (de Jean Bouthillier) : « Ce que doit d'abord vaincre notre peuple, c'est sa grande fatigue, cette surnoise tentation de la mort. ». On voulait que le film puisse refléter ça.

«...on s'est dit: "Il n'y aura pas de tournage; le film ne va être que du montage et on va voir comment on va raconter une histoire qu'avec des archives."»

En regardant Miron: Un homme revenu d'en dehors du monde, on sent que vous avez choisi avec ce film de prendre le parfait contre-pied de Godin, en termes de mise en scène. Le film adopte un montage expérimental et travaille par associations poétiques, à l'opposé de Godin qui était beaucoup plus classique dans sa facture.

Pour être honnête avec toi, quand j'ai fini *Godin*, je sentais que je n'avais pas atteint ce que j'avais initialement prévu. Je voulais faire un film beaucoup plus complexe et expérimental. Moins linéaire et plus déconstruit... Je ne renie pas le film, ni son succès, mais d'un point de vue de facture, c'est un peu *straight* par rapport à ce que j'aime au cinéma. Avec *Godin*, il y avait trop d'objectifs, trop d'éléments à raconter. Le montage a été horrible... Quand je l'ai terminé, je me suis dit : « Ça aurait été le fun de voir ce qu'on aurait pu faire si on avait décidé de faire le film juste avec des archives. ». Donc, on s'est essayé à ça avec *Miron*. Je me suis mis alors au travail avec mon monteur René Roberge. Et on s'est dit : « Il n'y aura pas de tournage; le film ne va être que du montage et on va voir comment on va raconter une histoire qu'avec des archives ».

Comment avez-vous fait pour trouver toutes ces archives, justement ?

Ça prend beaucoup de temps et de l'écoute. Comme je te disais plus tôt. Cette idée de me réapproprier mon Histoire, de mieux connaître mes traditions, elle passe aussi par mes connaissances du corpus de toute l'école de l'ONF. Dans un premier temps, j'ai écouté tous les films disponibles sur ONF.ca. J'ai tout regardé, des années 30 jusqu'aux années 80. J'ai trié là-dedans d'abord. Puis après, j'ai fouillé dans les archives des voûtes de l'ONF. Cette part de mes recherches constitue à peu près 60% du film. J'ai pu consulter quelque chose comme 50000, 100000 plans. De là, je me suis construit une banque d'images. J'ai découpé dans chaque film les plans intéressants pour qu'on puisse partir de ça. C'était la matière qu'on allait adjoindre à la poésie de Miron. C'est sûr que ça a été un long et gros travail d'épuration. Dans une séquence, tu peux trouver jusqu'à cinq plans différents provenant de cinq films, tournés parfois avec 30, 40 ans de distance. Mais mis ensemble, ils finissent par créer une unité... À travers ces archives, je voulais aussi rendre hommage à tous ces gens qui ont fait ces films. Quand le film se termine, le premier carton qui apparaît, c'est celui avec les archives qu'on a utilisées. Pour nous, ça représente un hommage à tous ces gens-là, à tous les cinéastes de l'ONF qui ont filmé le Québec, qui ont laissé des traces de l'Histoire. C'est aussi pour ça que le film débute par un poème de Miron dans lequel il écrit : « Je demande pardon à tous les poètes que j'ai pillés... ». D'une certaine façon, c'est un peu nous qui disions « excusez-nous » à ces cinéastes d'avoir pillé dans leurs mémoires pour reconstituer une mémoire collective. Je suis sûr que certains cinéastes Perreault, Brault, Bernard Gosselin, Roger Blais, Léonard Forest... ils sont tous là l'auraient probablement mal pris de voir leurs films découpés comme ça.

À cette étape du film, soit la sélection des plans, aviez-vous déjà des textes prédéterminés ?

À l'origine, mon scénario –qui n'est pas celui avec lequel j'ai travaillé dans la salle de montage –contenait une structure de base dans laquelle j'avais mis les principaux textes de Miron qui étaient en archives. Aussi, quelques exemples d'images qui allaient être ici et là. Mais, bien sûr, ce n'était rien de précis. Ça ressemblait plus à un plan de travail... Le montage a beaucoup été une suite d'essais et d'erreurs. On a beaucoup travaillé sur ce que nous, on appelle des totalités, par exemple tout le début. Comment tu fais pour faire se succéder une image de police par celle d'un orignal, etc. Ça a l'air facile, mais c'est extrêmement complexe à construire. Il fallait qu'il y ait toujours cette espèce d'effet de rupture entre chaque image, mais qu'en même temps, il y ait une continuité entre elles. C'est pareil pour les poèmes, aussi, qu'on a dû découper pour réussir à trouver le bon rythme. Il fallait trouver où commencer la phrase dans le plan et où l'arrêter. Ça s'est fait vraiment en le faisant. Il n'y a pas de plan ou de recette à suivre. C'est la grande leçon du documentaire que j'ai apprise en faisant mes films : si tu veux atteindre une forme différente, il faut que tu te mettes dans des conditions de la trouver. Il faut que tu saches où tu t'en vas, mais en même temps, il faut que tu te laisses des portes ouvertes. Il faut pour ça que tu aies confiance en toi-même et aux gens avec lesquels tu collabores.



The Grand Budapest Hotel

Surprenant voyage en terrain familier

Réunir des acteurs talentueux, des décors épatants et une histoire captivante n'est pas garant du succès d'un film. Le défi consiste souvent à faire tenir le tout ensemble en y ajoutant une touche particulière qui provoquera l'enchantement des spectateurs. Wes Anderson, plus que Tarantino, Kubrick et Jeunet, possède une signature facilement identifiable qui, après plusieurs films similaires, pourrait devenir convenue et banale. Cela dit, avec son plus récent film, tout en faisant preuve d'une indéniable constance stylistique, Anderson parvient à se renouveler et à livrer une œuvre d'une grande qualité.

Maxime Labrecque

Lorsqu'on regarde un film d'Anderson et que l'on connaît le moindre de son univers, c'est avec un chaleureux réconfort – ou un profond ennui, selon le cas – que l'on retrouve sensiblement le même noyau d'acteurs, un peu comme chez le regretté Alain Resnais, entre autres. Mais chez Anderson, c'est également tout un ensemble de codes visuels et artistiques qui marque son style. En ce sens, **The Grand Budapest Hotel** ne fait pas exception. Si l'œuvre trouve indiscutablement sa place au sein de la filmographie du réalisateur, elle se démarque tout de même du lot en vertu de son histoire soutenue qui, malgré bien des pirouettes narratives, demeure plutôt « classique ». Cela n'est pas dit avec mépris, il faut bien le noter, mais force est d'admettre que, pour ce dernier film, l'intrigue prend bien souvent le dessus sur les personnages alors qu'auparavant, c'était plutôt l'inverse qui se produisait. Ce n'est pas que ses précédents films ne possédaient pas d'intrigue. Toutefois, dans la plupart

des cas, on avait l'impression que celle-ci n'était qu'une légère trame de fond, une sorte de prétexte pour présenter des personnages généralement complexes, incongrus et troublés. Voilà qui explique possiblement pourquoi tant de gens n'aient pas apprécié **The Life Aquatic with Steve Zissou**, par exemple, car la quête annoncée – trouver le requin-jaguar et venger la mort d'un ami cher – n'y est finalement qu'accessoire. Ce qu'on y présente réellement, c'est tout un univers magnifiquement orchestré où relations interpersonnelles troubles, malaises et parenthèses cocasses s'amalgament. Dans **The Grand Budapest Hotel**, donc on retrouve certes une pléthore de personnages colorés, mais ceux-ci, pour la première fois semble-t-il, sont au service de l'intrigue et non l'inverse.

Pour une rare fois aussi, il fait bon voir Ralph Fiennes dégourdi et badin, dans le rôle de Monsieur Gustave. Charmeur et élégant, Fiennes revêt son costume violet avec aisance et sa

photo : Des personnages colorés au service de l'intrigue et non l'inverse

performance est aussi marquante que l'odeur de son parfum « L'air de panache » est persistante. Il est aussi fascinant de constater à quel point le ton peut changer radicalement au sein d'une même phrase. En effet, il n'est pas rare que Monsieur Gustave, s'exprimant dans un langage soutenu, brise son élan lyrique pour placer quelques jurons et insultes. On sent poindre par moments le personnage ambivalent de Harry que Fiennes incarnait dans le film *In Bruges* (2008) de Martin McDonagh. Si le contraste peut parfois être abrupt, dans l'ensemble, cela vient surtout ajouter du caractère et une certaine authenticité au rôle. Au-delà de la performance remarquable de Fiennes, c'est aussi tout un microcosme de comédiens talentueux – certains n'étant là que pour une brève apparition – que l'on se plaît à voir évoluer à l'écran. Il en résulte une dynamique fort appréciable où le plaisir des comédiens, campés dans des rôles légèrement stéréotypés, est constamment palpable : Adrien Brody en héritier sanguin et contrôlant, Tilda Swinton en vieille aristocrate amoureuse, Willem Dafoe en homme de main froid et ténébreux... même Léa Seydoux en gouvernante française ingénue et Mathieu Amalric en valet nerveux y trouvent leur compte.

Le point d'entrée dans le récit est contemporain et nous plonge dans l'œuvre d'un auteur décédé que l'on voit ensuite vieillissant (Tom Wilkinson), puis plus jeune (Jude Law), en 1968, alors qu'il visite l'hôtel – désormais bétonné dans un style soviétique – et qu'il recueille les propos de l'ancien *lobby boy*, complice de Monsieur Gustave au début des années 1930. On apprécie la narration quasi enfantine qui nous permet de plonger dans le récit sans retenue et qui nous accompagne à travers les âges plus ou moins glorieux qu'a connus l'hôtel. Pour ce faire, le récit est découpé en cinq chapitres, avec un narrateur en voix off différent selon l'époque ou le point de vue adopté.

La direction artistique et la direction photo sont, on peut s'y attendre, impeccables et tout à fait conséquentes. Or, on peut parfois se lasser de ce style, comme ce fut le cas avec *Moonrise Kingdom*, où Anderson semblait s'autoparodier, embourbé dans les codes qu'il avait lui-même établis. Cependant, *The Grand Budapest Hotel* n'est pas qu'un pur exercice de style. Évidemment, on y retrouve une certaine symétrie à la Kubrick, de nombreux travellings latéraux et zooms in, une omniprésence de couleurs pastel légèrement délavées, quantité de maquettes animées, mais aussi, pour une rare fois, une douce neige quasi omniprésente. On croirait contempler un village de Noël animé sous le sapin, avec la montagne enneigée et le centre de ski. L'idée de placer l'histoire dans un pays est-européen imaginaire, le Zubrowka, vient de plus teinter le récit d'un certain exotisme où l'on décèle quelques emprunts polonais, tchèques et austro-hongrois. Cet écart colle bien à Anderson qui, d'ordinaire, préfère un décor américain. L'histoire évolue sur fond de Deuxième Guerre mondiale, avec des allusions parodiques au nazisme, dans un ton qui n'est pas sans rappeler celui de Chaplin; le noir et blanc, dans les scènes finales, vient d'ailleurs accentuer cette idée. Le film est rempli de scènes amusantes, notamment lorsqu'on aperçoit enfin Bill Murray qui initie une chaîne téléphonique dans les plus prestigieux hôtels de la région



Une mise en scène décalée

pour aider Gustave. Le montage, dans cette séquence, est tout simple, voire cabotin, mais permet une agréable parenthèse sans toutefois provoquer de digression. En outre, la musique d'Alexandre Desplat accompagne les images de manière fort juste et ponctue certaines scènes d'airs folkloriques enjoués ou de morceaux aux accents transylvains lugubres.

Même s'il est question de meurtres, de trahison, d'emprisonnement et de guerre, la touche personnelle de Wes Anderson, ses dialogues farfelus et, surtout, sa mise en scène décalée évitent de sombrer dans le trop sérieux. Les films d'Anderson sont certainement des comédies, mais aucun personnage ne rit à l'écran. Un certain contraste en résulte : Anderson aime traiter de sujets sérieux, mais il le fait de manière charmante, divertissante et absurde. On peut retrouver une telle analogie dans le film, alors que la pâtissière (Saoirse Ronan) camoufle des outils dans des gâteaux colorés. Au final, avec *The Grand Budapest Hotel*, le réalisateur prouve qu'il sait mener à bien une quête ambitieuse tout en demeurant fidèle à lui-même (et à ses fans, bien entendu).

■ **L'HÔTEL GRAND BUDAPEST** | Origine : États-Unis / Allemagne – Année : 2014 – Durée : 1 h 39 – Réal. : Wes Anderson – Scén. : Wes Anderson, Hugo Guinness, d'après le roman de Stefan Zweig – Images : Robert D. Yeoman – Mont. : Barney Pilling – Mus. : Alexandre Desplat – Son : Wayne Lemmer – Dir. art. : Adam Stockhausen – Cost. : Milena Canonero – Int. : Ralph Fiennes (M. Gustave), Tony Revolori (Zero), Adrien Brody (Dmitri), Saoirse Ronan (Agatha), Willem Dafoe (Jopling), Jeff Goldblum (Député Kovacs), Edward Norton (Henckels) – Prod. : Wes Anderson, Jeremy Dawson, Steven M. Rales, Scott Rudin – Dist. : Fox.



Que ta joie demeure

Bestiaire dans le monde du travail

Ceux qui ont vu **Bestiaire** et **Carcasses** reconnaîtront la signature de Denis Côté dans **Que ta joie demeure**. Lent, bruyant, brutal, le film est une ode au travail en usine, monde dans lequel l'être humain s'immisce à petites touches, jusqu'à peupler l'univers de la machine d'infimes moments de poésie. Pamphlet visuel sur le travail ? Docu-fiction ? Du Gaston Miron en images ? Juste un autre inclassable, insaisissable et formidable film de Denis Côté.

Anne-Christine Loranger

Denis Côté a pour le monde des travailleurs la fascination un peu honteuse de ceux que l'existence n'a jamais forcés à opérer des machines quarante heures par semaine. Durant la Berlinale, lors de la période de questions suivant la présentation de son film, le réalisateur s'est confié à un public attentif : « C'est quoi une journée de travail normale pour un artiste ou un réalisateur ? Des fois, je vais me coucher le soir en me demandant ce que j'ai fait de productif dans ma journée. Parce qu'on ne tourne pas 365 jours par année ! J'étais hanté par mon utilité en tant qu'artiste. Alors, je me suis mis à visiter des usines. Je connais beaucoup de gens qui travaillent 60 heures par semaine en industrie et cela a été l'étincelle de ce projet. C'est un projet abstrait, une idée abstraite du travail. J'avais tourné **Bestiaire** il y a deux ans ; c'était des animaux dans un zoo. Je ne pensais pas avoir de succès avec ce film et je me suis demandé ce que les gens avaient aimé dans ce film. Et ce que les gens avaient aimé, c'était les animaux. Je me suis alors demandé si je pouvais

juste filmer des gens au travail. C'était mon défi. Comment trouver une poésie, une mélancolie à partir d'un matériau qui n'a rien de spectaculaire. »

Ni documentaire, ni fiction, **Que ta joie demeure** est en ligne directe avec **Carcasses**, dans lequel on voyait un excentrique propriétaire de cimetière de voitures évoluer au milieu de ses débris automobiles, et avec **Bestiaire**, dans lequel des animaux du quartier d'hiver du Parc Safari étaient filmés en plans fixes. C'est finalement à un **Bestiaire** humain que Denis Côté nous invite, lequel unit travailleurs d'usines et acteurs au milieu d'engrenages, de boulons et de pistons. Pas vraiment d'action ni d'histoire dans cet anti-**Matrix** aux accents d'Hochelaga-Maisonneuve, mais une mélancolie assourdissante, rythmée, barbare. Comme dirait Pink Floyd : *Welcome to the machine!*

L'étymologie du mot formidable nous apprend qu'il est dérivé du latin *formido* signifiant « qui est de nature à susciter une très grande crainte ». Force est d'admettre qu'il

photo : Pas vraiment d'histoire, mais une mélancolie assourdissante

y a quelque chose de formidable à observer, tel que Denis Côté nous pousse à le faire, des machines en pleine action dans leur vacarme naturel. La crainte, couverte de cambouis, transforme la machine en objet de désir et le spectateur en pornographe d'usine. Filmée dans son intimité, la machine se découvre, se déhanche, se dévoile, se met à poil. Alternant plans fixes et zooms alanguis, la caméra de Jessica Lee Gagné fait ici œuvre d'érotisme.

L'impression d'intimité, à la limite du voyeurisme, ne regarde pas que les machines. Dans une première scène troublante, **Que ta joie demeure** nous montre en plan serré une jeune femme en bleu de travail qui, regardant derrière son épaule, s'adresse à un nouveau travailleur. Nous ne verrons jamais ce travailleur; nous ne verrons qu'elle, son profil tandis qu'elle pose ses limites au boulot, son regard coulé en œillade alors qu'elle explique qu'il « faudra qu'on se fasse confiance » parce qu'en bout de ligne, elle n'est « pas une machine ». On pourrait presque s'imaginer une travailleuse du sexe avec un jeune client. Les nombreux plans fixes d'ouvriers – surtout ceux montrant des femmes dans une buanderie d'hôpital – gagnent, grâce à cette première scène, une qualité intime et touchante malgré la laideur des lieux.

L'une des forces de Denis Côté est de confronter des univers parallèles tout en les resituant. Qu'on se souvienne de la poésie des images de Jean-Paul Colmar travaillant sur ses carcasses automobiles au milieu d'une forêt, tel un marin juché sur un monceau d'épaves louvoyant sur la mer, ayant découvert grâce à elles sa liberté de vivre. De même dans **Vic+Flo ont vu un ours**, la grande forêt québécoise ne symbolisait plus la liberté, mais les murs d'une implacable prison qui lentement se resserrait sur les deux femmes. Ici, l'environnement essentiellement rébarbatif et bruyant des manufactures se peuple petit à petit de visages immobiles,

de pauses cigarettes, de portes ouvertes sur la nature et d'échanges parfois surréalistes entre acteurs et travailleurs. L'être humain envahit lentement l'espace, jusqu'à dépasser la machine et même la sublimer dans une scène finale aussi réjouissante qu'inattendue. Certains de ces échanges manquent malheureusement de finesse dans le jeu des acteurs, sans doute parce que trop irréalistes, ce qui gâche un peu une sauce bien relevée dans les silences.

Le cinéma, on le sait, se crée au montage. C'est encore plus vrai dans un film expérimental de ce genre, où le rythme est capital. Nicolas Roy réalise ici un excellent travail de montage par sa juxtaposition de plans fixes et de zooms, de plans latéraux de machines et d'humains, créant un flot continu en approches et en balayages, ce qui permet au spectateur de se laisser pénétrer.

La grande qualité des films de Denis Côté, c'est que c'est justement quand rien n'arrive que tout se passe. Qu'on pense à la première rencontre du policier et du père au milieu de la poudrerie de **Curling**, des deux femmes agonisant dans **Vic+Flo...**, des face-à-face avec les animaux muets de **Bestiaire** ou de la leçon d'espagnol sur tourne-disque de **Carcasses**. Comme quoi il n'y a pas de mal pour un réalisateur à se faire plaisir en tournant ses films, nonobstant tous les bailleurs de fonds de la planète. Dans un petit marché comme le nôtre, que des films d'auteurs comme **Que ta joie demeure** ou **Le Météore** (François Delisle) puissent être tournés, distribués et célébrés à l'international est la preuve la plus flagrante de la force de notre cinéma et de sa vitalité.

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2014 – **Durée:** 1 h 10 – **Réal.:** Denis Côté – **Scén.:** Denis Côté – **Images:** Jessica Lee Gagné – **Mont.:** Nicolas Roy – **Son:** Frédéric Cloutier, Clovis Gouaillier – **Avec:** Guillaume Tremblay, Émilie Sigouin, Hamidou Savadogo, Ted Pluviose, Cassandre Emmanuel, Olivier Aubin – **Prod.:** Denis Côté, Sylvain Corbeil, Nancy Grant – **Dist.:** EyeSteelFilm.

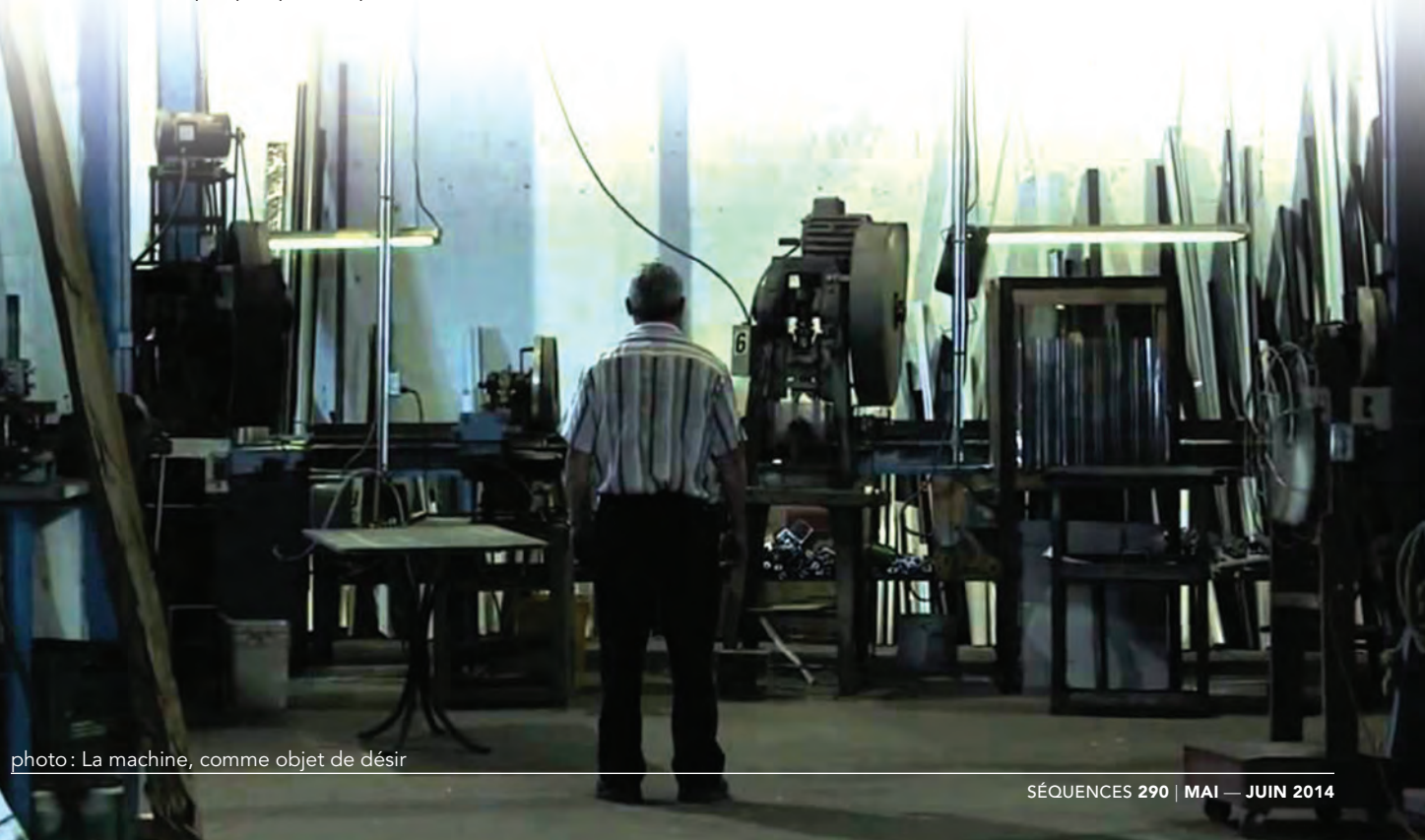


photo: La machine, comme objet de désir



Le sens de la filiation

Tel père, tel fils

L'architecture de la consanguinité

Dans la Compétition officielle de Cannes, en 2013, il y eut un long métrage très différent des autres, un film simple et accessible avec un sujet presque banal : **Tel père, tel fils** de Hirokazu Kore-eda. Alors que le cinéma asiatique semble se résumer trop souvent au gore ou au trash, ce film populaire étonne par son questionnement sur la paternité.

Pierre Pageau

Dans le Japon très contemporain, il y a une remise en cause du culte du travail absolu. Le père, grand pourvoyeur pour sa famille, pour ses enfants en particulier, constate qu'il a raté quelque chose. Il n'a pas joué le rôle d'un père guide spirituel, accompagnateur aimant. Dans **Tel père, tel fils**, le personnage principal, Ryota, est un architecte obsédé par la réussite professionnelle; il n'en finit plus de faire des heures supplémentaires au bureau, laissant en plan aussi bien son épouse que son garçon.

Le père japonais doit laisser de côté un peu de son rôle de pourvoyeur, mais il tient à celui de sa descendance, de sa lignée.

Le début du film nous le montre alors qu'il croit former une famille idéale. Il est convaincu d'avoir été un bon père et que son garçon est une belle réussite, comme lui. Mais il va découvrir bientôt que ce fils n'est pas son fils biologique. Tous les repères de papa Ryota volent donc en éclats quand la maternité de l'hôpital où est né leur enfant apprend aux parents que deux nourrissons ont été échangés à la naissance. Le garçon que Ryota a élevé n'est pas le sien et leur vrai fils biologique a grandi dans une autre famille. Très rapidement, la grande question est lancée : peut-on échanger un enfant avec qui un père a vécu six ans contre un autre qui serait le fils « naturel » ? Lequel des deux sera le « vrai » fils ? La question est bien réelle et angoissante; dans les faits, le titre du film devrait se terminer par un point d'interrogation. Deux familles vont alors se questionner sur le sens de la filiation, de l'importance du « sang » ou de celle de l'attachement et de l'éducation.

Qu'est-ce qui est le plus important : être le père biologique ou être le père qui a éduqué ?

Tel père, tel fils aborde donc la question de la paternité et de la filiation à travers le récit de bébés qui ont été échangés.

La vie est un long fleuve tranquille avait un scénario ressemblant, mais en mettant l'accent bien davantage sur les différences de classes sociales entre les deux familles.

Tel père, tel fils s'attarde plutôt sur les conséquences sur le plan éducatif et sur la question de la filiation comme telle. Le père japonais doit laisser de côté un peu de son rôle de pourvoyeur, mais il tient à celui de sa descendance, de sa lignée. Le rapport de dépendance spirituelle, qui fait partie de grandes traditions de la culture japonaise, ne peut être abandonné. C'est par une lente évolution que Ryota arrivera à une compréhension des limites de ces traditions japonaises.

Ce changement se produit par le contact avec l'autre famille, celle des Seiki (qui ont trois enfants). C'est le papa de cette famille qui dit à Ryota : « Personne ne peut vous remplacer comme père de votre fils ». La morale peut sembler simpliste, mais le film ne l'est pas. Il n'y a jamais surdose dramatique et le traitement demeure réaliste (Kore-eda a une formation de documentariste et il sait bien observer). Le piano joue un rôle capital : à la fois l'instrument réel dans la famille de Ryota qui impose cette discipline à son fils, et la musique comme telle, enjouée, qui vient compléter les scènes de jeux chez les Seiki. En effet, si la famille Seiki est moins fortunée, elle est plus enjouée. Des traits de vocabulaire (les enfants constatent des différences de mots entre les deux familles) et de nourriture distinguent les deux familles. Le papa Seiki est un habile bricoleur et un expert au cerf-volant. Il est moins voué à sa carrière, plus disposé à la flânerie en compagnie de sa famille. Une indication des mois (de novembre à août) nous fait prendre conscience du

rôle du temps dans ce genre d'évolution. Un scientifique explique à Ryota que quinze ans pour voir éclore une belle chrysalide, c'est peu. Le temps s'incarne aussi bien par la musique que par de nombreux travellings.

Kore-eda a toujours été un cinéaste de ces frontières, de ces espaces et de ces temps où les démarcations se brouillent. Les démarcations sont d'autant plus intéressantes à dépeindre si le film parle d'un milieu familial, en apparence bien uni, ordonné, réussi. Kore-eda est un cinéaste du « drame familial », principalement de la classe moyenne. Dans **Nobody Knows** (2004), une famille doit se (re)créer lorsqu'une mère abandonne ses enfants. Souvent, ces démarcations familiales prennent forme dans le contexte de l'étroitesse des logements dans les grandes villes (c'est le cas pour la famille Seiki dans **Tel père, tel fils**). L'architecture des maisons a toujours joué un grand rôle dans la dramaturgie des films japonais (vrai, aussi bien pour Ozu que Kobayashi). Dans **Still Walking** (2008), une famille se retrouve pour commémorer la mort tragique du frère aîné décédé quinze ans plus tôt. La maison de cette famille ressemble étrangement à celle de Ryota : une caméra stable met en évidence le trait net du contour des murs des deux appartements. Ces maisons sont grandes et « réconfortantes », image de stabilité, mais un changement peut survenir et il faut changer, s'adapter. Ce que doivent faire aussi bien la famille de **Still Walking** que celles de **Tel père, tel fils**. Rien n'a bougé dans la spacieuse maison des parents dans **Still Walking** ; elle est à la fois classique et moderne. La maison de Ryota est celle des objets aux lignes épurées avec

des plans où s'exprime la volonté ordonnée, rigide, du père et de son désir de perfection.

Kore-eda croit que tout peut changer, même imperceptiblement. Le changement vient toujours d'abord par les personnages féminins. Dans **Tel père, tel fils**, ce sont effectivement les deux mères qui comprennent le plus vite, et mieux, la situation difficile qu'il faut affronter. Au total, Kore-eda nous donne à voir des familles comme toutes les autres, unies par l'amour, les ressentiments et les secrets. Il le fait tout en témoignant des préoccupations des Japonais du 21^e siècle. En effet, beaucoup d'entre eux âgés de plus de 55 ans ont sacrifié la famille, la paternité, à la solidarité économique. Cela donne des personnages masculins qui mesurent ce qu'ils ont manqué en tablant uniquement sur le travail et sur leur rôle de pourvoyeur, au détriment de celui d'accompagnateur de leurs enfants. Kore-eda, comme dans ses autres films, n'est pas méchant, mais il peint une trop grande indifférence de certains adultes envers les (leurs) enfants. À la toute fin du film, c'est en découvrant des photos de son fils (qui n'est pas le sien biologiquement) que Ryota constate que celui-ci, en fait, lui voue une grande admiration. C'est alors que le titre du film prend tout son sens : on est bien le fils d'un père lorsque celui-ci a pris le temps de le reconnaître.

■ **SOSHITE CHICHI NI NARU / LIKE FATHER, LIKE SON** | Origine : Japon – Année : 2013 – Durée : 2 h 01 – Réal. : Hirokazu Kore-eda – Scén. : Kore-eda Hirokazu – Images : Mikiya Takimoto – Montage : Kore-eda Hirokazu – Mus. : Takeshi Matsubara, Junichi Matsumoto, Takashi Mori – Son : Yutaka Tsurumaki – Dir. art. : Keiko Mitsumatsu – Int. : Masaharu Fukuyama (Ryota), Machiko Ono (Midori), Yôko Maki (Yukari), Rirî Furankî (Yudai) – Prod. : Kaoru Matsuzaki, Hijiri Taguchi – Dist. / Contact : Métropole.



photo : Le changement vient toujours d'abord par les femmes

Tom à la ferme

Mensonges et angoisses du huis clos à ciel ouvert

Pour son quatrième long métrage, Xavier Dolan adapte la pièce éponyme du dramaturge québécois Michel Marc Bouchard. Cette collaboration entre l'homme de théâtre et l'enfant du 7^e art vient mettre en scène le thème de l'homosexualité par l'éloquence des non-dits et des impostures, transposant un « placard » à ciel ouvert.

Julie Vaillancourt

Si certaines pièces de théâtre ou certains films québécois à thématique LGBT sont plus loquaces que d'autres – pensons à la pièce *Hosanna* de Michel Tremblay ou encore au film *Il était une fois dans l'est* (1974) d'André Brassard –, l'éloquence du silence, du cinéma d'un non-dit, lié à la thématique homosexuelle, s'inscrit pratiquement dans une tradition cinématographique. C'est, pour plusieurs, une façon de faire parler les images, de revendiquer une signature, tels *La Femme de l'hôtel* (1984) et *Anne Trister* (1986) de Léa Pool, qui traduisent des désirs saphiques éloquents par les non-dits. Ceci prend tout son sens aux côtés d'une citation de Michel Marc Bouchard, exprimée en exergue de sa pièce : « Avant d'apprendre à aimer, les homosexuels apprennent à mentir. » Ainsi, dans *Tom à la ferme*, Xavier Dolan campe le rôle d'un jeune publicitaire éloquent qui apprendra vite à se taire

et à mentir lorsqu'il se retrouvera à la ferme de feu son ancien amant (Guillaume), afin de lui rendre un dernier hommage lors de ses funérailles. Jamais la nature de sa relation avec le défunt ne sera clairement divulguée à l'écran, à la manière d'une mère qui ne veut pas voir l'homosexualité de son fils, d'un enseignant transsexuel qui hésite à dévoiler son identité de genre à ses élèves, ou de trois individus impliqués dans un triangle amoureux illusoire, mensonger. À n'en point douter, *Tom à la ferme* s'inscrit thématiquement dans la chronologie cinématographique de Xavier Dolan, sa « trilogie » sur l'amour impossible (ou le fait d'aimer différemment), telle qu'exposée dans *J'ai tué ma mère*, *Les Amours imaginaires* et *Laurence Anyways*. Là où le jeune cinéaste innove avec *Tom à la ferme*, c'est au niveau du ton de l'ensemble, celui d'un suspense psychologique.

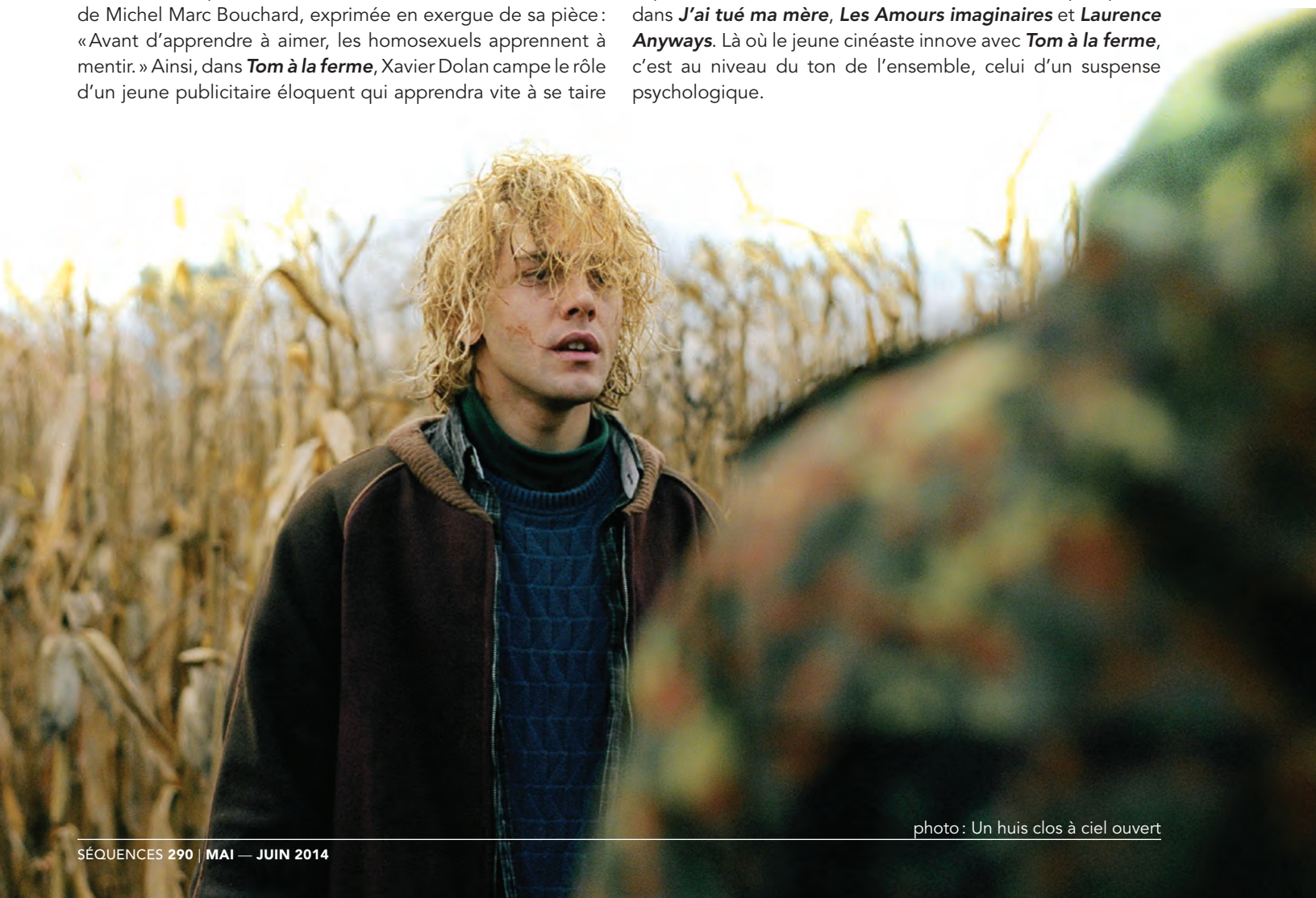


photo : Un huis clos à ciel ouvert

Dès le début du film, Tom se retrouve en milieu rural pour assister aux funérailles. Mais cette campagne – synonyme de grands espaces et de liberté – deviendra vite sa « prison », un lieu où on enferme les mensonges, où fuir devient impossible, coincé entre une route déserte et des « champs de maïs qui vous coupent comme des couteaux lorsque vous y courez ». Ainsi, la ferme où se retrouve Tom présente un huis clos à ciel ouvert, où les non-dits sont mis en scène (maison, étable, champs de maïs) et où les quelques exclusions hors de la « prison » (bar, station-service, église) ne sont que de rares sorties sous supervision pour le prisonnier. Comme dans tout établissement carcéral, Tom trouvera son bourreau, son intimidateur, en la personne de Francis (le frère aîné de Guillaume). Francis s'occupe de la ferme et de sa mère, mais surtout de faire régner le secret, d'entretenir le mensonge. Ce jeune homme à la fois attirant et sombre, qui semble partager certaines affinités avec le Norman Bates de *Psycho* (nous avons même droit à une scène de douche pour illustrer la tension), fera tout pour contraindre son hôte à garder le silence, à jouer le jeu de l'hétérosexualité, sous peine de sanction. Voilà que le jeu de l'intimidation commence: l'intimidé développe le syndrome de Stockholm. La ferme devient non seulement la prison de Tom, mais son « placard » où l'homosexualité doit rester... L'imposture prend forme. La mise en scène de la violence (homophobe), quoique visuellement présentée, n'est pas aussi crue ou métaphorique que dans le controversé vidéoclip *College Boy* du groupe Indochine (réalisé par Dolan).

C'est avant tout l'idée du huis clos, de l'impossibilité de fuir cet environnement qui est mise en scène, notamment par des décors et une direction artistique aux couleurs ternes et mornes (marron, jaunâtres, grisâtres) évoquant la mort de la nature en cette période automnale, mais aussi le deuil, celui des idéaux et d'un amour (encore et toujours) impossible. Le tout, admirablement rendu par les images d'André Turpin et une esthétique du gros plan, crée tensions et obsessions, nous enfermant émotivement dans la prison psychologique des personnages; telle la superbe scène où Agathe (remarquable Lise Roy, qui reprend son rôle campé sur les planches, au même titre qu'Évelyne Brochu, l'interprète de Sara) crie son incompréhension quant à la mort de son fils devant les visages médusés et impuissants de Tom, Francis et Sara. Une scène criante de vérité, dans un monde de mensonges. D'ailleurs, cette mise en scène des non-dits est parfois parsemée de clins d'œil ironiques: le nom du bar « Les vraies affaires » où Tom boit une bière pendant que le tenancier lui raconte l'agression homophobe d'un ami de Guillaume, ou encore l'affiche intitulée « Feel Real » au-dessus du lit de Tom, alors qu'il dort aux côtés de son agresseur.

Si les décors, la direction artistique et les images contribuent à nous enfermer dans ce huis clos à ciel ouvert, et à traduire une esthétique du mensonge et du non-dit, c'est sans conteste la trame sonore qui contribue à faire de cette campagne brumeuse un lieu

Un lieu où on enferme les mensonges

angoissant. À noter qu'*a priori*, Xavier Dolan voulait privilégier « un silence écrasant duquel naîtrait une tension supérieure »... Ce dernier se ravise lors du montage et c'est contre toute attente que le compositeur Gabriel Yared prend part au projet.

Yared a composé des trames sonores remarquables, tant pour le cinéma français avec *Sauve qui peut (la vie)* (1980, Jean-Luc Godard) et *L'Amant* (1992, Jean-Jacques Annaud) que pour des mégaproductions américaines telles *City of Angels* (1998, Brad Silberling) et *Cold Mountain* (2003, Anthony Minghella); il fut récompensé pour l'Oscar de la meilleure musique originale pour *The English Patient* d'Anthony Minghella (1996). À la suite du visionnement de *Tom à la ferme*, on s'imagine mal ce film sans musique, du moins pour créer l'angoisse et le suspense nécessaires à la trame narrative. Incontestablement, la superbe musique de Yared contribue à traduire l'atmosphère hitchcockienne de *Tom à la ferme* et à distinguer l'œuvre cinématographique de l'œuvre théâtrale.

Loin d'être aussi révolutionnaire (thématiquement parlant) que son précédent et très réussi *Laurence Anyways* – une des rares visions transidentitaires dans le cinéma québécois depuis *Le Sexe des étoiles* (1993) de Paule Baillargeon –, *Tom à la ferme* s'inscrit tout naturellement dans le corpus du cinéaste, à travers un film qui met en scène les non-dits afin de rendre justice à l'œuvre de Michel Marc Bouchard. Sans être aussi marquant, éloquent et controversé que l'œuvre phare *Les Feluettes*, adaptée pour le cinéma en 1996 par John Greyson (sous le titre *Lilies*), *Tom à la ferme* s'inscrit dans la lignée des adaptations théâtrales réussies pour le grand écran, avec ses atmosphères visuelles et auditives propres. Du passage d'un médium à l'autre, le film vit par lui-même. D'ailleurs, à la dernière Mostra de Venise, *Tom à la ferme* a reçu le Prix de la FIPRESCI, décerné par la critique internationale, visant à soutenir « le cinéma de genre, risqué, original et personnel », ce que Xavier Dolan s'efforce de mettre en scène, film après film. ⑤

■ **TOM AT THE FARM** | Origine : Canada [Québec] / France – Année : 2013 – Durée : 1 h 42 – Réal. : Xavier Dolan – Scén. : Xavier Dolan, Michel Marc Bouchard, d'après la pièce de Michel Marc Bouchard – Images : André Turpin – Mont. : Xavier Dolan – Mus. : Gabriel Yared – Son : François Grenon, Sylvain Brassard, Olivier Goinard – Dir. art. : Colombe Raby – Cost. : Xavier Dolan – Int. : Xavier Dolan (Tom), Pierre-Yves Cardinal (Francis), Lise Roy (Agathe), Évelyne Brochu (Sara) – Prod. : Xavier Dolan, Nathanaël Karmitz, Charles Giliert – Dist./Contact : Séville.

3 Histoires d'Indiens

Relever la tête

Dans une esthétique dépouillée, véritable déclinaison québécoise du néoréalisme cinématographique, le nouveau film de Robert Morin propose une incursion dans l'univers de trois jeunes autochtones qui vivent, à des degrés divers, le malaise profond qui ronge leur communauté. Proche de l'esprit de Idle No More, le film illustre le questionnement social et spirituel de jeunes adultes qui s'interrogent sur le rôle qu'ils croient devoir jouer dans leur communauté. Il s'agit là, d'une certaine façon, une manière de vouloir relever la tête... pour le meilleur et pour le pire.

Carlo Mandolini

Les premiers plans de **3 Histoires d'Indiens** expriment ce qui pourrait être interprété comme l'illustration brutale d'une déchéance. Si les premières images de cette communauté autochtone de l'Abitibi-Témiscamingue peuvent sembler, dans un premier temps, paisibles et bucoliques, l'entrée progressive dans l'univers des personnages de ces trois histoires parallèles devient rapidement désolante. Dans une maison à l'abandon, d'où émane une terrible impression de désespoir, Érik, le protagoniste de la première histoire, se réveille – encore tout habillé – dans un lit qu'il partage avec son chien et un incroyable amoncellement d'objets de toutes sortes (claviers d'ordinateurs, boîtes de savon, lecteurs de cassettes, éléments de console de jeux vidéo...). À peine a-t-il repris ses esprits qu'il empoigne déjà la caméra vidéo qui traîne à ses côtés et la retourne vers lui: « Bonjour là-dedans; je m'appelle Érik Papatie... ». Et rapidement, le jeune homme évoque son grand projet: créer une émission de télévision qui parviendrait à ramener la cohésion et la paix dans sa communauté en permettant aux autochtones de renouer avec leurs racines.

Parallèlement, le film nous propose de suivre le parcours de deux autres jeunes autochtones de cette communauté. Il y a d'abord un jeune homme constamment branché à son téléphone, écouteurs dans les oreilles et recroquevillé dans sa bulle, qui voit un monde étrange défiler devant ses yeux inquiets. Ce monde, surréaliste et violent, ne lui propose aucun point d'ancrage. Sa seule issue, désespérée, semble se situer dans l'action violente. Il y a enfin l'histoire de cette adolescente qui, accompagnée de deux copines, semble vouloir chercher un sens à sa vie en entreprenant une démarche spirituelle qui la plonge dans le sillon mystique de Sainte Kateri.

3 Histoires d'Indiens porte incontestablement la marque du cinéma de Robert Morin. La stratégie esthétique et les thèmes narratifs chers au cinéaste se révèlent clairement dans ce projet qui puise toute sa force dans le réalisme troublant d'une réalisation qui met tout en œuvre pour rappeler que le propos, aussi narratif soit-il, puise sa matière première dans un réel bien concret.

En ce sens, la démarche de Morin, à l'instar des maîtres du néoréalisme, traduit d'abord et avant tout une attitude de grand respect face au réel. Ce respect n'interdit cependant pas de recourir à la mise en scène du parcours de l'individu.

Dans **3 Histoires d'Indiens**, Morin plonge ses personnages dans un contexte qui les force à agir sur leur réalité immédiate. Le sentiment d'urgence qui anime Érik prend d'ailleurs tout son sens et son importance dans la mesure où l'on constate

(avec lui) qu'une menace de dislocation sociale plane sur la communauté. Par son geste intellectuel, social et physique (il se déplace d'ailleurs constamment, faisant ainsi le lien entre divers membres de sa famille et de sa communauté), Érik est l'élément unificateur du film. Mais, pour s'affirmer dans la cité en tant qu'élément rassembleur, encore faut-il que l'individu parvienne à se reconnaître en tant qu'individu, ce que le jeune homme réussira à faire grâce à ce journal qui lui permet de mettre de l'ordre dans son passé difficile. N'est-il d'ailleurs pas significatif qu'Érik, le seul personnage du film qui se nomme et qui parvient à s'ancrer dans un contexte anthropologique (et généalogique), soit justement le seul à réussir sa mission?

Signalons enfin que, par l'entremise du projet médiatique d'Érik, Robert Morin met à son tour en abyme son propre désir d'affirmer l'importance de raconter l'histoire de ces individus en action. Par un caméo particulièrement significatif, Morin illustre aussi l'importance symbolique du cinéaste qui agit en tant que médiateur culturel et intellectuel.



Puise la matière première dans un réel bien concret

Il serait simpliste d'affirmer qu'il existe une solution simple aux problèmes vécus par la collectivité ici racontée. Le sort affligeant de deux des trois protagonistes nous montre bien que, comme le dit Érik, « on n'est pas sorti du bois ». Mais la concrétisation du rêve d'Érik, aussi naïf puisse-t-il paraître, demeure néanmoins porteuse d'un espoir indéniable.

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2014 – **Durée:** 1 h 10 – **Réal.:** Robert Morin – **Scén.:** Robert Morin – **Images:** Robert Morin – **Mont.:** Michel Giroux – **Son:** Louis Collin, Bruno Bélanger, Bernard Gariépy-Strobl – **Int.:** Shayne Brazeau, Shandy-Ève Grant, Alicia Papatie-Pien, Érik Papatie, Marie-Claude Penosway – **Prod.:** Virginie Dubois, Robert Morin – **Dist.:** Coop Vidéo de Montréal.

9 mois ferme Parturiente au parquet

Il est de ces comédies qui, non seulement amusent, mais font preuve d'une grâce intelligente, réfléchie et efficace. Il en va ainsi pour le cinquième long métrage réalisé par Albert Dupontel, **9 mois ferme**. Également présent devant et derrière la caméra, Dupontel signe aussi le scénario et les dialogues de cette comédie dramatique réglée au quart de tour et servie dans un enrobage cinématographique impeccable. César de la meilleure actrice décerné à Sandrine Kiberlain et César du meilleur scénario original, le film nous arrive après avoir séduit près de deux millions de Français de même que la critique de l'Hexagone. Du bonbon.

Patricia Robin

Albert Dupontel représente l'acteur discret, posé et talentueux. Sa présence à l'écran inspire le respect, que ce soit, entre autres, dans le rôle du cancer dans **Le Bruit des glaçons** de Bertrand Blier ou dans celui de l'écrivain dépressif dans **Odette Toulemonde** d'Éric-Emmanuel Schmitt. Doté d'une physionomie atypique et d'un regard aux éclairs de folie intelligente, il hérite habituellement de personnages particuliers aux dialogues à l'emporte-pièce. Son hirsute Bob Nolan, ici, ne fait pas exception. Comme partenaire de jeu, il a choisi Sandrine Kiberlain pour incarner la jeune juge Ariane Felder dont l'avenir prometteur est dû à son travail acharné et à ses mœurs strictes de célibataire endurcie. Un soir de réveillon, tout bascule pour cette femme qui pense plus à ses dossiers qu'à festoyer. Entraînée par ses camarades, elle boit un peu trop de champagne et se retrouve 6 mois plus tard chez le gynécologue avec un constat de grossesse. Ses fonctions le lui permettant, elle réussit à retracer le père de ce bébé à naître et découvre, catastrophée, qu'il s'agit d'un sociopathe que l'avocat bègue ne peut qu'envoyer derrière les barreaux jusqu'à perpétuité. Or, il s'avère que ledit meurtrier clame haut et fort son innocence. Il en vient même à séquestrer la juge pour qu'elle s'occupe de son cas. Un duo improbable prend vie à l'écran et donne à rire des situations loufoques imparables.

On pourrait s'éterniser sur les qualités de l'écriture de Dupontel et raconter chaque séquence avec force détails tant l'histoire aux allures de BD en est touffue. Ce serait gâter le plaisir de découvrir cette fiction déjantée ficelée avec brio. Ce serait aussi oublier toutes les forces cinématographiques déployées par le réalisateur qui montre à quel point il aime le 7^e art et comment il en maîtrise la grammaire et le langage. Mariant facture classique et ingéniosité, Dupontel fait preuve d'un remarquable talent et d'une concentration étonnante, car on ne sent jamais l'acteur humoriste prendre le dessus sur le cinéaste. De plus, il utilise plusieurs techniques de jeu pour étayer et varier la mise en scène : pantalonnade, ombres chinoises, défaut d'élocution, accents divers, voix hors champ, répétition de segments avec modifications d'interprétation et regards à la caméra, etc. Par le travail de la photographie, il se promène de l'image témoin quasi illisible aux plans magnifiant la beauté du Palais de Justice de Paris ; il insère des médaillons en duplex et une présentation biographique de personnages (empruntés à **Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain** de Jean-Pierre Jeunet) ; il utilise des cadrages obliques pour critiquer l'injustice à laquelle est confronté le suspect et l'incompétence de son avocat bègue ; il fait appel à l'animation pour des plans



Un regard aux éclairs de folie intelligente

intra-utérins du bébé ; il souligne l'omniprésence de la webcam, cadre dans le cadre, observatrice des plaidoyers des accusés et des témoins ; il introduit des images cathodiques de reportages télé où apparaissent des acteurs connus pour leur humour (Terry Gilliam, Jean Dujardin). Les mouvements de caméra donnent lieu à des envolées d'une vertigineuse efficacité tout en demeurant sobres. La qualité enveloppante de la lumière confère aux décors une aura de confort et de justesse des environnements. Pour le plus grand bonheur du spectateur qui se laisse séduire par tant de clins d'œil à la culture, le film revêt aussi des allures de critique sociale par sa démonstration des côtés absurdes de la Justice. Non seulement l'aveugle Thémis se retrouve affublée d'un nez de clown, mais on en vient vite à trouver que les plaidoyers sont empreints de malhonnêteté, comme peuvent en témoigner les commentaires incrédules et cyniques de la juge. La mise en scène aux dialogues habiles, livrés avec une conviction et une efficacité proverbiales, ne connaît aucun répit et bénéficie d'une ponctuation musicale prégnante. Le montage rythmé correspond à celui de la comédie et sait prendre les respirations nécessaires aux impératifs des atmosphères inhérentes au déroulement de l'histoire. Bref, **9 mois ferme** s'avère une comédie intelligente et fort distrayante. Adjugé !

■ **Origine :** France – **Année :** 2013 – **Durée :** 1 h 22 – **Réal. :** Albert Dupontel – **Scén. :** Albert Dupontel – **Images :** Vincent Mathias – **Mont. :** Christophe Pinel – **Mus. :** Christophe Julien – **Son :** Jean Minondo – **Dir. art. :** Pierre Queffélec – **Cost. :** Mimi Lempicka – **Int. :** Sandrine Kiberlain (Ariane Felder), Albert Dupontel (Bob Nolan), Nicolas Marié (Maître Trolos), Philippe Uchan (Juge de Bernard), Philippe Duquesne (Dr Touloute), Bouli Lanners (policier – vidéosurveillance) Christian Hecq (Lieutenant Édouard), Gilles Gaston-Dreyfus (Monsieur De Lime), Michel Fau (gynécologue) – **Prod. :** Catherine Bozorgan – **Dist. / Contact :** Métropole.

Les Garçons et Guillaume à table !

Œdipe, sors de ce corps !



L'osmose mère-fils, illustration d'un Œdipe suffoquant

Alors que la France se remet à peine des manifestations homophobes de 2013 contre le mariage gai, Guillaume Gallienne et son dernier film s'amènent sur les écrans québécois en espérant un succès commercial aussi important que dans l'Hexagone. Présenté au théâtre depuis 2008, ce titre invitant nous convie à une comédie cinématographique douce-amère qui vient de récolter cinq Césars, dont celui du meilleur acteur, après avoir séduit plus de 2 millions de spectateurs français. Mais qu'est-ce qui les a tant fait courir et qui leur a tant plu dans ce vaudeville enlevé traitant d'un personnage que tous considèrent comme fondamentalement homosexuel ? Le film confirme-t-il leurs préjugés ou tente-t-il de les amoindrir ?

Patricia Robin

Dans l'adaptation de son spectacle solo à l'écran, Guillaume Gallienne nous convie à l'introspection, tant théâtrale que cinématographique, d'un homme en pleine crise virile. Élevé dans un quiproquo entretenu par sa famille bourgeoise et convaincu depuis l'enfance qu'il est une fille, ce garçon maniéré s'ouvre à sa propre réalité et offre à des spectateurs de théâtre un long monologue dans lequel ceux du cinéma peuvent plonger grâce à une mise en abîme qui permet de vivre les multiples déboires de sa quête d'identité. S'investissant totalement dans deux rôles, en plus d'assurer une mise en scène rodée au quart de tour, Gallienne réussit sa transposition des planches à l'écran et relate avec tendresse son amour des femmes, de leur finesse et de leur souffle tout en cultivant l'ambiguïté quant à son orientation sexuelle. Ce bel exercice thérapeutique nous donne à réfléchir sur ces individus qui, mal dans leur peau, tentent tant bien que mal de tirer leur épingle du jeu dans un monde d'apparences et de préjugés sur les hommes efféminés. Dès le début, on a l'impression de retrouver Ludovic dans *Ma vie en rose* d'Alain Berliner (1997), convaincu qu'il est né dans le mauvais corps. Pour aborder le sujet, le réalisateur et comédien se sert du rire pour en débattre avec un rythme et une efficacité sans pareils. Sa voix hors champ ainsi que les répliques à l'emporte-pièce s'imbriquent à une cadence qui laisse peu de répit. Les aller-retour de la représentation théâtrale aux souvenirs et aux fantasmes dépeignent un univers riche en situations rocambolesques. On ressent parfois la présence d'Almodóvar derrière quelque tenture. L'osmose mère-fils, illustration d'un Œdipe suffoquant, l'entraîne dans une exploration thérapeutique qui donne lieu à des clins d'œil loufoques et à des apparitions fugaces d'acteurs, dont celle d'Yves Jacques. Bien que plongeant tête baissée à l'intérieur de son drame personnel, le cinéaste s'en détache, en toute fin, comme pour s'excuser de nous avoir mis sur une fausse piste. Il avoue, tant à lui-même qu'aux spectateurs médusés, que tout cela n'est qu'une parodie et qu'il compte poursuivre sa vie au bras d'une femme. On ne peut que réagir à cette volte-face conformiste qui laisse

un goût amer et nous rappelle l'apothéose pleure de *Tenue de soirée* (1986) où Bertrand Blier, ne sachant plus comment terminer son intrigue traitant de deux hommes amoureux au sein d'un trio improbable, se rabat sur le cliché graveleux des travestis. Loin d'assumer fondamentalement le choix sexuel, comme dans *La Cage aux folles* d'Édouard Molinaro (1978), Gallienne nous entraîne sur la voie de la « guérison », comme si l'homosexualité signifiait une maladie pour laquelle il existe une cure. Malgré cette finale somme toute ordinaire et justifiant potentiellement l'engouement des traditionalistes français, le film demeure efficace par son montage alerte dont la mécanique déclenche souvent les rires tant intelligents que gras. La double interprétation fine de Gallienne en mère bourgeoise revenue de tout et en adolescent l'imitant, les situations cocasses et la sélection musicale éclectique agrémentent ce premier pas en réalisation. La transformation physique de l'acteur en femme d'âge mûr s'effectue avec élégance et raffinement. Les directions tant photographique qu'artistique donnent à l'ensemble un caractère achevé et cossu. La qualité de la langue de registre littéraire résonne comme une douce mélodie à l'oreille de l'érudit (Molière en serait fort aise). N'eût été ce parti pris en finale, *Les Garçons et Guillaume, à table !* mérite une note presque parfaite au rayon des comédies. Malheureusement, ce faux pas scénaristique, à la limite de la trahison, fait pratiquement regretter de s'être laissé aller à rire pendant la projection. Il reste à voir comment tant la communauté gaie que les spectateurs québécois, réputés pour être plus ouverts d'esprit, accueilleront ce film pour bien-pensants.

■ **Origine :** France – **Année :** 2013 – **Durée :** 1 h 25 – **Réal. :** Guillaume Gallienne – **Scén. :** Guillaume Gallienne, d'après sa pièce – **Images :** Glynn Speeckaert – **Mont. :** Valérie Deseine – **Mus. :** Marie-Jeanne Serero – **Son. :** Marc-Antoine Beldent – **Dir. art. :** Sylvie Olivé – **Cost. :** Olivier Beriot – **Int. :** Guillaume Gallienne (Guillaume, Maman), André Marcon (le père), Françoise Fabian (Babou), Nanou Garcia (Paqui), Diane Kruger (Ingeborg), Reda Kateb (Karim), Götz Otto (Raymund), Brigitte Catillon (Tante d'Amérique), Carole Brenner (Tante polyglotte), Charlie Anson (Jérémy) – **Prod. :** Édouard Weil, Cyril Colbeau-Justin, Jean-Baptiste Dupont – **Dist. / Contact :** Séville.

Enemy Méandres identitaires

Pour son premier long métrage en langue anglaise (*Prisoners* a été tourné après *Enemy*), Denis Villeneuve s'aventure dans le thriller psychologique, un genre ô combien difficile dont les codes formels se situent aux antipodes de ses réalisations antérieures. Avec ce projet expérimental sans doute plus personnel que bon nombre de ses films précédents, Villeneuve nous offre une œuvre riche qui dévie des traces laissées par une carrière déjà vieille de quinze ans.

Charles-Henri Ramond

La volonté assumée de se faire plaisir est évidente. Avec *Enemy*, Villeneuve, qui avoue fièrement avoir fait du «Arcand sur l'acide»¹, a réussi, au moins le temps d'un film, à chambouler les jalons posés par une carrière déjà bien remplie. Plus épuré que dans *Maelström*, *Polytechnique* et *Incendies*, le style y a gagné au change. Même si, dès la scène d'ouverture, on retrouve l'univers de son court métrage *Next Floor* (la direction photo était déjà l'œuvre de Nicolas Bolduc), les similitudes esthétiques avec ses précédents films en restent là. Comme pour mieux passer à autre chose et, pour une première fois, faire parler un autre Denis Villeneuve, celui-ci commence à jouer avec le cinéma à mesure que sa réputation prend de l'ampleur.

Qui n'a jamais tenté de s'inventer une autre personnalité et, ce faisant, chercher par tous les moyens d'éventuels symboles de sa présence? Pour Adam, prof d'histoire sans histoires mais sans joie, ce sera par l'entremise de la location d'un DVD intitulé *When There's a Will There's a Way* (un titre pas si anodin que ça) que la quête débutera. Dans l'une des scènes du film, un acteur de second plan lui ressemble trait pour trait. Drôle d'endroit pour une rencontre. Et premier clin d'œil au cinéma d'un film que son réalisateur ne cache pas avoir fait en l'honneur du maître Cronenberg. De cet improbable miroir surgit une obsession qui forcera une rencontre avec sa propre personnalité et une confrontation intime qui ne pourra que se conclure dans un drame irréversible.

Transposé à Toronto en apportant quelques différences aux personnages de l'œuvre de l'auteur portugais José Saramago *O homem duplicado* (titre français: *Le Double*), l'autre est devenu «ennemi», un qualificatif plus accrocheur, mais n'embrasse pas complètement les méandres de cette histoire de personnalité(s) enchevêtrée(s). De quoi sommes-nous faits réellement? Qui est ce comédien de second ordre et qui est ce prof morose? Le trio Villeneuve – Gyllenhaal – Gullón, car le film ne peut se concevoir que sous cette forme tant l'osmose fonctionne, a forgé une intrigue psychologique basée sur des troubles psychiques latents et des peurs que l'on se force à croire enfouies au plus creux de l'inconscient. En échange d'une amante libre et indifférente, Adam cherche sans doute une femme attendrie et attentive; contre d'improbables succès au cinéma, Anthony aurait sans doute opté pour un métier plus stable de professeur d'histoire. Anthony et Adam sont peut-être constitués d'un peu des deux, mais la somme de leur opposé ne pourra jamais former un tout cohérent. Prenant tour à tour la forme d'un rêve éveillé, d'un cauchemar d'enfant



Assimilation progressive de ses doubles

ou d'un fantôme du mâle dominant (le symbole de la femme-araignée peut s'appliquer tour à tour à ces propositions), le scénario fait de l'assimilation progressive de ses doubles une immersion prenante dans les arcanes de l'inconscient.

L'habileté de l'écriture se révèle dans les détails. Car cette déconstruction de la personnalité se dénoue après un crescendo qui aura au préalable laissé échapper ça et là de rares indices. À la charge du spectateur de les reconnecter a posteriori. L'irréalité de l'intrigue n'aurait cependant pas une telle intensité si Villeneuve et son concepteur visuel Patrice Vermette n'avaient réussi à l'installer dans un univers intrigant. Caractérisée en quelques plans d'ensemble évocateurs, la ville-assommoir plongée dans un brouillard jaunâtre et malsain convoque le mystère et l'étrangeté. Toronto, qui aura rarement été aussi étonnamment montrée dans le cinéma canadien, est un personnage en soi avec ses tours aux flancs tordus par une force mystérieuse (les Absolute City Towers de Mississauga), ses espaces incertains propices aux errances de l'âme et ses lumières ocres-jaunes qui invitent au spleen et au doute. À l'instar de l'œuvre littéraire de Saramago, le film de Villeneuve ne cherche pas l'approbation immédiate. Il s'infiltre lentement et ira se loger jusqu'où vous le laisserez s'imprégner.

¹ Entrevue avec Odile Tremblay, (*Le Devoir*, 8 mars 2014).

■ **ENNEMI** | Origine: Canada / Espagne – Année: 2013 – Durée: 1 h 30 – Réal.: Denis Villeneuve – Scén.: Javier Gullón, d'après le roman *O homem duplicado* de José Saramago – Images: Nicolas Bolduc – Mont.: Matthew Hannam – Mus.: Danny Bensi, Saundra Jurriaans – Son: Oriol Tarragó – Dir. art.: Patrice Vermette – Cost.: Renée April – Int.: Jake Gyllenhaal (Adam Bell / Anthony St-Claire), Mélanie Laurent (Mary), Isabella Rossellini (la mère d'Adam), Sarah Gadon (Helen) – Prod.: M.A. Faura, Niv Fichman – Dist.: Séville.

La Jalousie

Malgré tout, la vie est belle...

Philippe Garrel, un des plus dignes représentants de la deuxième génération de la Nouvelle Vague¹, s'est fait connaître à moins de vingt ans avec **Marie pour mémoire** (1967). Il a enchaîné par la suite des œuvres difficiles mais remarquables (**Le Lit de la vierge**, **La Cicatrice intérieure**), puis s'est consacré à un cinéma plus narratif à partir des années 1980 avec une réussite inégale (le sommet étant pour beaucoup **Les Amants réguliers** en 1995). **La Jalousie** lui permet de signer son film probablement le plus accessible, le plus optimiste... mais également un de ses plus beaux.

Jean-Marie Lanlo

Les films réalisés par Philippe Garrel ont souvent été fortement teintés d'éléments autobiographiques. Avec **La Jalousie**, le réalisateur ne déroge pas à cette habitude. Il ne s'en cache d'ailleurs pas : « Le thème du film, c'est que Louis, mon fils, joue son grand-père à l'âge que Louis a aujourd'hui, 30 ans. »². La présence de la famille n'est pas non plus nouvelle dans l'œuvre du cinéaste. Déjà dans **Les Amants réguliers**, Maurice Garrel (le père de Philippe) jouait le rôle du grand-père du personnage interprété par Louis Garrel (le fils de Philippe). Pourtant, avec ce premier film réalisé depuis la mort de son père³ et malgré son sujet, le cinéaste semble moins regarder vers le passé que précédemment. Il filme d'ailleurs surtout ses propres enfants pour eux-mêmes : le personnage qu'interprète Louis, même s'il est inspiré de Maurice, se prénomme Louis. Celui qu'interprète Esther⁴ se prénomme Esther, et les deux sont frère et sœur. Là encore, le réalisateur ne cache pas ses intentions : « C'est la part documentaire du film. Esther est la sœur de Louis et joue sa sœur, et moi je dessine mes enfants. »⁵. Si Philippe Garrel continue à s'inspirer du passé, il est évident qu'il regarde ici plutôt l'avenir symbolisé par ses propres enfants, mais aussi par l'enfance en général (sujet qu'il n'avait jusqu'alors jamais filmé), incarnée par une fillette impressionnante de spontanéité et de naturel : Olga Milshtein⁶.

La jeunesse, avec sa fraîcheur, sa fragilité et son innocence, semble modifier le regard que porte Garrel sur la vie et les souvenirs. En intégrant cet élément à son cinéma, il semble se détacher de ses propres souffrances et parvient à prendre de la distance par rapport à son propre passé. Il se fait ainsi surtout observateur de la vie, représentée comme une roue qui tourne à toute vitesse : un couple se déchire, un autre se forme, puis se déchire déjà... La joie succède aux malheurs, la croyance dans un avenir radieux laisse la place à l'envie d'en finir mais, toujours, la fraîcheur de la jeunesse vient rappeler qu'au-delà d'une souffrance passée existe la possibilité d'un espoir. Pour traduire tout cela, Garrel s'appuie sur un scénario en ellipses qui avance à une vitesse folle mais également sur le superbe noir et blanc charbonneux de Willy Kurant. Les images sont magnifiques, mais



elles sont surtout en osmose parfaite avec le sens du film : le noir et blanc est contrasté (comme la vie qui passe d'un bonheur immense au désespoir le plus insurmontable); les contours sont flous (comme les sentiments de l'autre); le cadre est d'une sensibilité et d'une justesse qui aident le réalisateur et ses acteurs⁷ à donner vie aux personnages.

Avec **La Jalousie**, Philippe Garrel nous livre un film qui pourrait être un film de famille, un film de souvenirs, un nouvel autoportrait.

Il est en réalité bien plus que ça. En effet, Garrel ne demande plus au spectateur d'avoir vécu Mai 68, d'avoir trop aimé, trop consommé, trop souffert pour comprendre ce qu'est la vie. Il la filme de manière bien plus universelle, mais aussi bien plus optimiste. Elle est incertaine, trop rapide, souvent douloureuse, mais également faite de bonnes raisons d'espérer.

En sortant de la projection de **La Jalousie**, le spectateur aura probablement conscience de l'importance de ne pas laisser filer sa propre vie, d'apprécier pleinement les beaux moments qui la composent, d'oser avoir espoir en l'avenir. Finalement, si le titre n'avait pas déjà été pris plusieurs fois, Garrel aurait presque pu appeler son film *La vie est belle*!

¹Dans son récent et excellent *Dictionnaire de la Nouvelle Vague* (Flammarion, 2013), Noël Simsolo n'hésite d'ailleurs pas à définir Philippe Garrel comme « le génie de la deuxième génération de la Nouvelle Vague ».

²Propos de Philippe Garrel extraits du dossier de presse du film.

³Maurice Garrel nous a quittés en juin 2011.

⁴Esther Garrel, fille de Philippe et sœur de Louis, a déjà interprété plusieurs rôles au cinéma. Elle tenait notamment le premier rôle dans *Jeunesse*, film très prometteur réalisé par Justine Malle.

⁵Propos de Philippe Garrel extraits du dossier de presse du film.

⁶Découverte par Jacques Doillon dans *Un enfant de toi*.

⁷Tous à leur meilleur, de Louis Garrel à Anna Mouglalis.

■ **Origine :** France – **Année :** 2013 – **Durée :** 1 h 17 – **Réal. :** Philippe Garrel – **Scén. :** Philippe Garrel, Caroline Deruas, Arlette Langmann, Marc Cholodenko – **Images :** Willy Kurant – **Mont. :** Yann Dedet – **Mus. :** Jean-Louis Aubert – **Son :** Guillaume Sciana – **Dir. art. :** Manu de Chauvigny – **Cost. :** Justine Pearce – **Int. :** Louis Garrel (Louis), Anna Mouglalis (Claudia), Rebecca Convent (Clotilde), Olga Milshtein (Charlotte), Esther Garrel (Esther) – **Prod. :** Saïd Ben Saïd – **Dist. :** FunFilm.

photo : Au-delà d'une souffrance passée existe la possibilité d'un espoir.

22

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
MAINTENANT OFFERTES

EN VERSION NUMÉRIQUE!

ARTS VISUELS | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | CINÉMA | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | SÉQUENCES | CRÉATION LITTÉRAIRE
BRÈVES LITTÉRAIRES | MŒBIUS | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | CULTURE ET SOCIÉTÉ | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | HISTOIRE ET PATRIMOINE
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | LITTÉRATURE | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LURELU |
NUIT BLANCHE | SPIRALE | THÉÂTRE ET MUSIQUE | JEU REVUE DE THÉÂTRE

Plusieurs revues culturelles québécoises ont fait leur entrée dans L'Entrepôt du livre numérique de l'Association nationale des éditeurs de livres (ANEL). Visitez la section *Revues culturelles numériques* de la Vitrine de l'Entrepôt www.vitrine.entrepotnumerique.com pour feuilleter les revues en ligne et acheter les numéros qui vous intéressent.

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

The Lunchbox

Une énième critique de l'authenticité et de l'expressivisme ?

Il a fait quotidiennement parvenir à son mari un casse-croûte qui finira par être acheminé, par erreur, à un autre homme, Saajan Fernandes. S'amorce alors une série d'échanges entre eux. À mi-chemin entre le mutisme des personnages de *Des Hommes et des Dieux* et de la faconde étourdissante de Slavoj Žižek dans *Žižek!*, *The Lunchbox* donne à voir et à entendre des individus qui s'expriment avec circonspection. D'abord appelés à discuter de tout et de rien (« ce plat-ci est succulent, ce plat-là est très salé »), ils en viennent à aborder des sujets d'importance : la possible liaison du mari d'Ila avec une autre femme, la vieillesse qui frappe sans crier gare.

Alors que Saajan entretient un rapport plutôt superficiel (mais nécessaire) avec Shaikh, assistant de travail maladroit qu'il fréquente tous les jours, il développe une relation profonde avec une femme à qui il ne parle ni ne parlera jamais de vive voix. La distance physique n'est dès lors pas dépeinte dans *The Lunchbox* comme un obstacle aux rapports humains, mais bien plutôt comme le levier d'une conversation potentiellement saine – ce que confirme la relation vécue dans l'invisibilité et la cordialité entre Ila et sa voisine. Tout se passe à vrai dire comme si l'œuvre suggérait que l'acte de s'exprimer n'est *ni un mal ni un bien en soi*, mais qu'il peut être convenablement posé lorsqu'on renonce à une partie de soi-même et coupe vers l'essentiel au moment de converser.

Presque invariablement, on reproche à l'âge de l'authenticité et de l'expressivisme d'exalter l'individu au détriment de la communauté et d'inciter tout un chacun à prendre position sur tous les sujets. On fait rarement observer toutefois que cette critique est devenue si commune qu'elle commence à participer elle-même de l'âge de l'expressivisme, qui trouve l'un de ses points d'aboutissement dans la productivité académique actuelle et dans la prise de parole constante sur les réseaux sociaux. N'est-il pas devenu courant de fustiger les réseaux sociaux sur ces réseaux eux-mêmes et de critiquer la prise de parole constante dans des livres eux-mêmes foisonnants et prolixes (*Naissance* de Yann Moix, pp. 14-17, 33)? Il en résulte un climat d'hyperactivité critique où l'individu qui s'exprime se sent roi et maître, mais est bien peu disposé en retour à s'adresser le moindre reproche (tout le monde aime à se dévoiler, sur Facebook, sous son plus beau jour).

Rappelant une des lignes de force de *The Lunchbox*, Charles Taylor est d'avis qu'il faut combattre les dérives associées à l'expressivisme sans pour autant éliminer l'ensemble du phénomène comme s'il s'agissait d'un mal en soi. Au lieu de suggérer que notre époque témoigne ou bien

« Restez fidèles à vos convictions et exprimez-vous sur tout, n'importe où et n'importe quand » : c'est à ces deux injonctions que se résument les principes au cœur de l'âge de l'authenticité et de l'expressivisme. Il est devenu courant de caractériser notre époque en disant qu'elle obéit à ces injonctions et qu'elle pêche pour cette raison même. À égale distance entre la plaidoirie naïve et la critique tranchante, *The Lunchbox* se penche sur les phénomènes de l'authenticité et de l'expressivisme et porte sur eux un regard mi-figue mi-raisin.

Pierre-Alexandre Fradet



Une relation épistolaire...

d'un progrès ou bien d'un déclin généralisé, il considère que toute époque est faite à la fois de progrès et de déclin, de gains et de pertes, selon qu'on l'aborde sous tel ou tel angle. Il nous propose donc de faire le tri entre les gains et les pertes de l'époque expressiviste, dans le but de préciser quoi rejeter et quoi retenir d'elle (*Grandeur et misère de la modernité, L'Âge séculier*, p. 807).

Que conclure de ce tri, opéré autant par Taylor que par *The Lunchbox*? Force est d'abord d'admettre qu'on ne peut s'interdire de faire valoir ses convictions afin d'avoir un impact sur le monde. Même la critique de l'expressivisme et la valorisation de l'élément collectif impliquent une capacité à s'exprimer, de sorte qu'une certaine forme d'expression paraît nécessaire. Pour concilier à la fois ce devoir d'expression et l'importance d'éviter de verser dans le babil, il semble par ailleurs souhaitable de privilégier l'autocritique, de s'adapter à son interlocuteur et de mûrir ses idées lorsque aucune urgence réelle n'oblige à la prise de parole. Enfin, plutôt que de repérer, comme le font certains élitistes, une source d'amertume et de désenchantement dans la multitude d'opinions que contribue à répandre l'époque expressiviste, pourquoi ne pas y voir la preuve que le grand nombre est capable d'exprimer des convictions réfléchies, malgré ses trop fréquents égarements?

■ DABBA / SAVEURS INDIENNES | Origine : Inde / France / Allemagne / États-Unis – Année : 2013 – Durée : 1 h 44 – Réal. : Ritesh Batra – Scén. : Ritesh Batra, Rutvik Oza – Images : Michael Simmonds – Mont. : John F. Lyons – Mus. : Max Richter – Son : Stephan Läufer – Dir. art. : Shruti Gupta – Cost. : Niharika Khan – Int. : Irrfan Khan (Saajan Fernandes), Nimrat Kaur (Ila), Nawazuddin Siddiqui (Shaikh), Lillete Dubey (mère d'Ila), Nakul Vaid (Rajeev), Bharati Achrekar (Auntie) – Prod. : Anurag Kashyap, Guneet Monga, Arun Rangachari – Dist. / Contact : Métropole.

Maïna Voyage au pays des glaces

Les films de fiction mettant en scène le peuple inuit sont encore trop rares pour que nous puissions prétendre boucher le plaisir de la découverte. Au très quelconque **Agaguk** de Jacques Dorfmann (1992), au plus intéressant **Kabloonak** de Claude Massot (1994) et au surprenant **Atanarjuat** de Zacharias Kunuk (2001), premier film authentiquement inuit – tourné au Nunavut –, avait succédé **Inuk**, docu-fiction de Mike Magidson tournée au Groenland en 2010. Et voici aujourd'hui **Maïna**, film québécois adapté très librement d'un roman populaire plutôt bien documenté.

Denis Desjardins

Le point de départ du récit qui se déroule à une époque fort ancienne, bien avant l'arrivée des Européens en sol nord-américain, est en soi assez original. L'auteure Dominique Demers a imaginé un premier contact entre les Innus (Montagnais), qui vivaient dans le sud de la péninsule du Labrador, et les Inuits, le «peuple des glaces», habitant des contrées beaucoup plus nordiques. Maïna, jeune Innue courageuse et déterminée, entreprendra un voyage initiatique en terre étrangère, qui viendra bouleverser sa conception du monde. Si la chose peut nous sembler curieuse en notre ère de communications express, il faut se rappeler que, pendant des milliers d'années, deux peuples séparés par quelques centaines de kilomètres étaient plus étrangers l'un à l'autre que peuvent l'être de nos jours les Chinois et les Américains.



Une héroïne rétro-féministe

Inspiré par cette histoire peu banale, le réalisateur Michel Poulette signe un film rythmé et jamais ennuyeux, dont on peut louer le travail colossal de reconstitution, où rien n'a été laissé au hasard malgré les innombrables contraintes techniques. Toutefois, le désir de produire un grand film tous publics semble avoir interdit toute véritable audace sur le plan narratif. Bien que les interprètes autochtones soient tous excellents, et en dépit du choix respectueux de faire parler les protagonistes dans leurs vraies langues, il se dégage de ce film un parfum de déjà-vu et même de déjà entendu, en raison d'une bande sonore qui, quoique riche et complexe, se fait trop insistante – mis à part la bonne idée d'avoir consacré un passage à des chants gutturaux

authentiques. Une narration parfois inutile, qui plus est assumée par une voix trop parfaite, se marie mal à l'image. Plus de retenue et de sobriété auraient davantage charmé le spectateur, en contrepoint de la démesure des paysages grandioses et contrastés qui se succèdent devant lui. En effet, tous ces survols aériens destinés à nous stupéfier ont tant été pratiqués au cinéma qu'ils n'impressionnent guère, quelle que soit la beauté des images. Idem pour les effets faciles produits par des procédés à la mode, tels les zooms éclaircis lors de situations de crise; sans rire, on se croirait par moments dans un épisode du feuilleton télévisé Xena.

D'une ampleur considérable, le récit initial appelait une adaptation à l'écran s'étalant sur trois heures ou plus. Dans le roman, le voyage de la taïga à la toundra progresse par une longue quête solitaire de l'héroïne à travers ces contrées sauvages qui, peu à peu, se transforment et s'épurent, comme s'épurent les rêves de Maïna. Malheureusement, le scénariste Pierre Billon (connu notamment pour **Nouvelle-France** de Jean Beaudin) évacue l'implacable solitude vécue par Maïna en créant de toutes pièces deux personnages dont celui d'un enfant kidnappé qui devient le leitmotiv de l'odyssée maïnaienne. Pourquoi cet ajout, sinon pour conférer à l'histoire une tournure familiale qui nous rappelle certains films d'aventures nourris de clichés produits autrefois par Walt Disney. Il en résulte des scènes d'action qui viennent divertir, au sens étroit du terme, telle celle du jeune Nipki emporté par les flots. En outre, la mort du «méchant» Saïto, dévoré vivant par les loups, devient une scène plutôt convenue, totalement inventée dans le but de dramatiser le récit et de le rendre plus accrocheur. Le happy end, également absent du roman, vient confirmer un désir de rassurer le public. Enfin, l'inévitable histoire d'amour développée dans **Maïna** procède d'une vision qui révèle implicitement la culture occidentale des auteurs. Comme nous savons peu de chose des mœurs ancestrales des peuples autochtones, le défi de rendre plausibles les rapports hommes-femmes était de taille; la relation amoureuse nous semble ici plus ou moins factice, comme l'est la conception d'une héroïne qu'on pourrait qualifier de «rétro-féministe» dont le caractère intemporel reste douteux.

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 43 – **Réal.:** Michel Poulette – **Scén.:** Pierre Billon, d'après le roman de Dominique Demers – **Images:** Allen Smith – **Mont.:** Denis Papillon – **Mus.:** Michel Cusson, Kim Gaboury – **Son:** Jérôme Boiteau – **Dir. art.:** Jean Bécotte – **Cost.:** Véronique Marchessault – **Int.:** Roseanne Supernault (Maïna), Tantoo Cardinal (Tekahera), Graham Greene (Mishtenapeu), Ipellie Ootoova (Natak), Uapshkuss Thernish (Nipki) – **Prod.:** Yves Fortin, Ronald Gilbert, Karine Martin – **Dist. / Contact:** Équinoxe.

Noah

Péril en la demeure

Reconnu pour ses œuvres intimistes remarquables, le cinéaste Darren Aronofsky change brusquement de registre et réalise un blockbuster décevant, remaniant à sa manière l'un des plus grands mythes fondateurs. **Noah**, péplum américain grandiloquent doté d'un discours environnementaliste, pêche par ses excès et baigne dans une aura de controverse.

Pierre Ranger

La question hante le spectateur tout au long de la projection de ce drame biblique pompeux et interminable : le réalisateur Darren Aronofsky aurait-il vendu son âme au diable ? À part son soporifique **The Fountain** tourné en 2006, il avait pourtant fait mouche avec ses autres longs métrages – **Pi**, **Requiem for a Dream**, **The Wrestler** et **Black Swan** –, des drames psychologiques intimistes d'une belle maîtrise qui avaient rallié du même coup la critique et le public. Le voici aux commandes de cette méga-production de 130 millions de dollars chapeautée par la Paramount dans laquelle la démesure embourbe le récit. Le rythme est lent, le traitement d'une lourdeur sans égale ; l'aventure ennuie.

Cette version revisitée du prophète biblique sur son arche a été adaptée de la propre bande dessinée du cinéaste, lui-même fasciné par le sujet depuis l'âge de 13 ans. Il y donne libre cours à son imagination et à son interprétation, si bien que son film a fait l'objet de critiques mitigées, a scandalisé certains chrétiens aux États-Unis et a été banni dans plusieurs pays musulmans. Difficile de ne pas créer de dissensions lorsqu'on tente de se réapproprier une figure sacrée de l'Ancien Testament comme du Coran. Et vogue la galère.

Résumons l'histoire. Sur une Terre minée par les sacrilèges des hommes, Noé (Russell Crowe, peu convaincant), un adorateur du Créateur, est gratifié d'une vision divine annonçant un terrible châtement. Aidé de sa femme Naameh (Jennifer Connelly, fade), de ses fils Sem et Cham et de sa fille adoptive Ila (Emma Watson, correcte), et conseillé par son grand-père Mathusalem (Anthony Hopkins, monotone), Noé érige une arche pour sauver les espèces animales d'un déluge imminent. Sa mission est perturbée par Tubal-Caïn (Ray Winstone, démoniaque), descendant du premier meurtrier de l'humanité, déterminé à s'emparer du vaisseau. Durant le cataclysme d'une quarantaine de jours, Noé entre violemment en conflit avec les siens qui ne partagent pas son interprétation des intentions du Créateur.

Quoiqu'il respecte les structures principales du mythe entourant le prophète (vision, arche, déluge pour noyer les

hommes et leurs péchés, couples de bêtes de chaque espèce, espoir d'un monde meilleur), le récit est truffé d'aventures abracadabrantes et le long métrage multiplie à tort les genres. Si bien que **Noah** est tantôt un film de combats, tantôt un mélodrame familial, tantôt une fable environnementaliste. Ajoutez à cela un prologue alambiqué, une symbolique sans originalité, des enjeux dramatiques inexistantes et une surdose d'effets visuels ostentatoires.

À ce propos, le tournage du film qui ne s'est pas déroulé sans anicroches a peut-être d'ailleurs influencé le produit final. Aronofsky aurait eu maille à partir avec la Paramount, refusant les coupes réclamées par celle-ci à des fins commerciales. Le grand studio lui aurait reproché, avec raison, de ne pas avoir utilisé d'espèces animales réelles pour les besoins du long métrage. Tous les animaux ont été conçus par ordinateur et s'avèrent des versions légèrement modifiées de celles qui existent dans la nature. Même si, selon le réalisateur, ces scènes constituent le tournage numérique le plus complexe jamais effectué, le décalage qu'il provoque avec la réalité est trop perceptible. L'effet escompté manque de crédibilité.

Il y a toutefois ici et là quelques trouvailles intéressantes dans cette mésaventure, dont tout le propos entourant les Veilleurs, ces géantes créatures de pierre autrefois anges de lumière, qui assistent Noé dans la construction de l'arche et qui protègent celui-ci et sa famille. La légende entourant ces monstres fantastiques interpelle. Tout comme l'épisode de la création en accéléré porté par un montage hypnotique, technique que le cinéaste avait brillamment maîtrisée dans **Requiem for a Dream** et **Black Swan**.

Ceci étant dit, on aurait espéré beaucoup plus d'une œuvre de cette envergure. Peter Jackson à la tête d'une telle épopée aurait sans doute mieux servi le propos. Darren Aronofsky, tout comme par exemple Terrence Malick pour **The Tree of Life**, a sans doute eu des idées de grandeur.

Quoi qu'il en soit, à sa première semaine d'exploitation en salles, contre vents et marées, **Noah** a rassemblé les fidèles et récolté plus de 43 millions de dollars au box-office américain, ce qui sauvera peut-être le film du naufrage annoncé. Il y a de ces miracles...

■ **NOÉ** | Origine : États-Unis – Année : 2014 – Durée : 2 h 18 – Réal. : Darren Aronofsky – Scén. : Darren Aronofsky, Ari Handel – Images : Matthew Libatique – Mont. : Andrew Weisblum – Mus. : Clint Mansell – Son : Coll Anderson, Jacob Ribicoff, Lawrence Zipf – Dir. art. : Mark Friedberg – Cost. : Michael Wilkinson – Int. : Russell Crowe (Noé), Jennifer Connelly (Naameh), Anthony Hopkins (Mathusalem), Emma Watson (Ila), Ray Winstone (Tubal-Caïn), Logan Lerman (Cham), Douglas Booth (Sem), Nick Nolte (Samyaza), Frank Langella (voix d'Og) – Prod. : Darren Aronofsky, Scott Franklin, Arnon Milchan, Mary Parent – Dist. / Contact : Paramount.

Photo : Tantôt un film de combats, tantôt un mélodrame familial

SÉQUENCES 290 | MAI — JUIN 2014



Wakolda

La mécanique du pouvoir

Fille du cinéaste argentin Luis Puenzo (*La historia oficial*, troublante et magnifique fiction politique, 1985), Lucía Puenzo ne partage avec son père que l'amour du métier puisque ses deux premiers longs métrages, *XXY* (2007) et *El niño pez* (2009), tous les deux centrés en partie sur le thème de l'identité sexuelle, brillent par leur indépendance d'esprit.

Élie Castiel

Avec *Wakolda*, Lucía Puenzo aborde un sujet politique, rendant pour ainsi dire un hommage cinématographique à son père. Contournant ses précédentes réalisations, la réalisatrice s'intéresse à un sujet rarement abordé par le cinéma : l'expulsion des criminels de guerre nazis accueillis pourtant favorablement par le gouvernement de Juan Perón, président argentin de 1946 à 1955. Adapté du roman de la réalisatrice, *Wakolda* se concentre sur une famille qui, en 1960, se préparant à se rendre à Bariloche (à la frontière avec le Chili), accueille un étrange médecin allemand qui doit se rendre au même endroit et les aidera à établir une petite entreprise de fabrication de poupées munies d'un faux cœur qui bat.



Un dialogue avec la mort

La proposition est d'autant plus intéressante que nous sommes face à deux personnages que tout sépare, mais que leur métier unit paradoxalement. En ajoutant un cœur aux poupées, le père de la petite Lilith (qui se fait également appeler «Wakolda») expérimente la perfection. Dans ce sens, il rejoint ce «médecin de famille» qui, de son côté, mène des expériences sur la conception du corps parfait et surtout standardisé en manipulant les hormones de croissance, substances qu'il expérimentera sur Lilith parce que, pour une fille de son âge, elle a un retard de croissance.

Ce qui distingue *Wakolda* des autres productions du genre, c'est sa froideur voulue, sa volonté d'accorder le temps nécessaire à des personnages fantomatiques qui semblent figés dans le temps. Mais cela ne les empêche pas de questionner tout ce qui se passe autour d'eux. Il est dommage que certains détails ne soient pas très expliqués et nous échappent : par exemple, le fait que la mère de famille (brillante Natalia Oreiro) parle allemand et nous montre de vieilles photos prises dans un camp de concentration nazi. Est-elle d'origine juive ? Jamais le film ne le confirme.

Mais cela importe peu puisque le but de Puenzo est de bâtir un scénario axé sur les moyens entrepris par un ancien nazi pour

échapper aux Services Secrets israéliens dans leur chasse aux criminels de guerre. Malgré leur froideur et leur distanciation quant à l'environnement autour duquel ils gravitent, les personnages évoluent tout de même en fonction des hasards de l'intrigue. Tous sauf un : le médecin allemand dont le rôle est soutenu par un Alex Brendemühl d'une farouche force de persuasion. La réalisatrice semble placer ce protagoniste dans un espace intemporel, comme si l'Histoire s'était arrêtée. Fort de ses expériences maléfiques pendant le régime nazi, il n'a rien perdu de cette dangereuse habileté à dialoguer avec la mort par l'entremise de ses victimes.

Il y a, dans la plupart des films argentins qui se déroulent loin des grandes villes, et plus précisément dans des territoires vierges, un étrange rapport entre la nature et les individus : ici, une zone montagneuse aux paysages aussi tourmentés que les personnages qu'ils abritent. La mise en scène sobre et volontairement linéaire, évitant les symboles appuyés et refusant tout effet de style, privilégie le plan large, une façon comme une autre de situer les personnages et leur idiosyncrasie dans un environnement particulièrement hostile.

Par ailleurs, si le récit est raconté par la petite Lilith, faisant d'elle le personnage principal, le médecin allemand vient la rejoindre puisque c'est par lui que le drame arrive. Pour Lucía Puenzo, point de catharsis comme dans les tragédies grecques, mais une tendance à montrer que, malgré toutes les horreurs, la vie continue. En juxtaposant la candeur conciliante d'une famille au cynisme exacerbé d'un criminel de l'Histoire qui non seulement ne s'est jamais repenti, mais qui a continué à réaliser ses tristes expérimentations, la réalisatrice ne fait qu'exposer la dualité de l'être.

Si sur le plan purement cinématographique, *Wakolda* soumet le spectateur à un profond questionnement sur ses propres démons en le sommant de saisir la différence entre le Bien et le Mal, le vice et la vertu.

Prix, entre autres, de la Meilleure réalisation au Festival de la Havane en 2013, *Wakolda* est l'un des plus beaux fleurons du cinéma argentin des dernières années. 🍿

■ **LE MÉDECIN DE FAMILLE / THE GERMAN DOCTOR** - Origine: Argentine / France / Espagne / Norvège - Année: 2013 - Durée: 1 h 33 - Réal.: Lucía Puenzo - Scén.: Lucía Puenzo, d'après son propre roman - Images: Nicolás Puenzo - Mont.: Hugo Primero - Mus.: Andrés Goldstein, Daniel Tarrab, Warren Ellis - Son: Andrés Perugini - Dir. art.: Marcelo Chaves - Déc.: Antonella Pasini - Cost.: Beatriz De Benedetto - Int.: Natalia Oreiro (Eva), Alex Brendemühl (Josef Mengele), Diego Peretti (Enzo), Florencia Bado (Lilith «Wakolda»), Elena Roger (Nora Eldoc), Guillermo Pfening (Klaus), Ana Pauls (l'infirmière), Alan Daicz (Tomás), Abril Braunstein (Ailin), Juan I. Martínez (Otto) - Prod.: Gudny Hummelvoll, Stan Jakubowicz, Axel Kuschevatzky, José María Morales, Lucía Puenzo, Fabienne Vonier - Dist./Contact: A-Z Films.



L'ANGE GARDIEN

Un ancien policier cardiaque (Guy Nadon), réduit au boulot de gardien de nuit, fait la rencontre importune d'une jeune femme (Marilyn Castonguay) venue cambrioler dans l'immeuble qu'il surveille. Au terme d'une chute dans laquelle il l'entraîne et la blesse, elle le sauve en lui donnant sa nitroglycérine. Dès lors, elle le visite régulièrement pendant ses quarts de travail, le faisant basculer dans une vie parallèle où il se laisse amadouer par cette mère délinquante dont le conjoint en probation (Patrick Hivon) a la garde de leur fillette. Alors que tout les sépare, ils se lient d'amitié. Par de constants aller-retour dans le passé, le montage rajuste la déroutante réalité tout en tissant la trame dramatique constituée de petits moments et en créant un suspense dont on peine à s'extirper. La force tranquille et émotive de Nadon s'impose d'emblée

pour camper cet homme au cœur fragile tant au propre qu'au figuré. Avec minutie et efficacité, Jean-Sébastien Lord parvient à établir les univers des deux protagonistes principaux sur lesquels repose l'intrigue.

Participant à cette description, la direction de la photographie de Geneviève Perron met en lumière les espaces de vie et de travail avec une sensibilité naturaliste sans faille; sa caméra nerveuse et portée permet une implication haletante. La mise en scène ainsi que le jeu des acteurs d'un grand réalisme servent fort bien les confrontations constantes et les moments de combat intérieur chez l'ex-policier. Aiguillé sur de fausses pistes, le spectateur en vient même à se demander qui est véritablement l'ange gardien du titre, car le scénario, construit de manière à faire dévier le rôle en question, réserve des surprises au fur et à mesure que l'amitié se crée au chaud, alors que l'hiver sévit à l'extérieur. Ce deuxième film de Lord, axé sur deux couples mis en opposition et fort bien mené, confirme le talent de ce réalisateur qui nous offre cet opus 14 ans après sa comédie *Le Petit Ciel*. Comme on s'attache aux personnages et à l'histoire, son dénouement étonne et séduit par son audace et par son évidence.

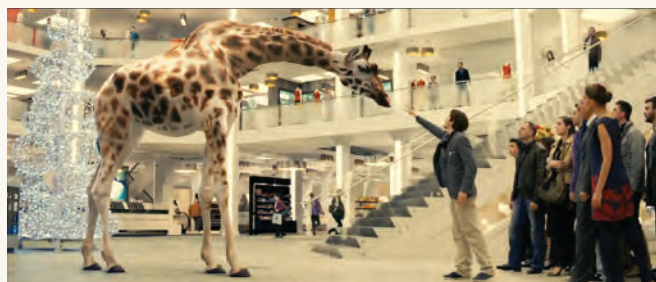
Patricia Robin

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2014 – **Durée:** 1 h 34 – **Réal.:** Jean-Sébastien Lord – **Scén.:** Jean-Sébastien Lord – **Images:** Geneviève Perron – **Mont.:** Jean-François Bergeron – **Mus.:** Ramachandra Borcar – **Int.:** Guy Nadon, Marilyn Castonguay, Patrick Hivon, Shanti Corbeil-Gauvreau, Véronique Le Flaguais, Frédéric Pierre – **Dist./Contact:** K-Films Amérique.

AU BONHEUR DES OGRES

Il aura fallu presque trente ans pour qu'un réalisateur téméraire s'attaque à une version cinématographique du premier tome de la tétralogie de la saga *Malaussène* de l'auteur français bien connu Daniel Pennac. Sous des allures bon enfant, ce roman policier, qui a captivé des millions de lecteurs, est adapté avec beaucoup de personnalité par le jeune cinéaste français Nicolas Bary. Pour son deuxième long métrage, il a su insuffler à l'œuvre une mouture moderne tout en conservant l'essence du roman où Benjamin Malaussène, bouc émissaire dans un grand magasin, fait face à des accusations de meurtres perpétrés sur son lieu de travail. La distribution nombreuse et colorée s'avère aussi rafraîchissante qu'une première lecture du récit éponyme, bien qu'on ait sacrifié plusieurs personnages attachants.

Inspirée de la bande dessinée, cette fiction rocambolesque réussit à rendre l'essentiel de la trame dramatique en amalgamant des scènes du passé à celles du présent avec une belle finesse photographique. Le scénario, évacuant les histoires glauques du polar noir, demeure une adaptation qui permet une mise en scène alerte dont les dialogues savoureux et les enfants charmants laissent peu de répit au spectateur. On reconnaît, sous les néons roses du grand magasin, la magnifique verrière du 19^e siècle de La Samaritaine de Paris. Les décors, aussi somptueux que négligés, comme les costumes, définissent efficacement les personnages et leur univers. La musique évoque quelques



airs de chez *Amélie Poulain*, mais comme le ton primesautier s'en approche, on ne peut en vouloir à la production pour cette parenté. Le montage vif sert fort bien la photographie tout en mouvement, captivante et dynamique. Bref, on assiste à un film où l'ennui se fait rare et où il est agréable de voir la tribu Malaussène s'animer sous nos yeux avec autant de bonheur. Les pistes sont ouvertes pour une suite et c'est avec joie que l'on pourrait retrouver Raphaël Personnaz (*Anna Karenina*) et Bérénice Bejo (*The Artist*) reprendre le collier pour d'autres aventures avec cette ribambelle de sympathiques lurons.

Patricia Robin

■ **Origine:** France – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 32 – **Réal.:** Nicolas Bary – **Scén.:** Nicolas Bary, Jérôme Fansten, Serge Frydman, d'après le roman de Daniel Pennac – **Images:** Patrick Duroux – **Mont.:** Véronique Lange – **Mus.:** Rolfe Kent – **Int.:** Raphaël Personnaz, Bérénice Bejo, Mélanie Bernier, Armande Boulanger, Adrien Ferran, Mathis Bour, Emir Kusturica, Thierry Neuvic, Guillaume de Tonquedec, Marius Yelolo, Bruno Paviot – **Dist. / Contact:** Métropole.



BETHLEHEM

Sur fond de conflit israélo-palestinien, le réalisateur israélien Yuval Adler raconte non pas une énième histoire de cette guerre sans fin, mais l'histoire d'un agent des services secrets israéliens et de son indic, un jeune Palestinien dont le frère est chef d'un groupuscule terroriste. Une histoire de sentiments malgré la guerre ou une histoire de guerre malgré les sentiments : il est difficile de trancher tant leur imbrication est grande. Cela tient surtout à la qualité du scénario coécrit avec le Palestinien Ali Wakad. Il n'y a pas, dans ce film, les bons d'un côté et les méchants de l'autre. Il y a une réalité : la guerre qui, si elle ne peut qu'engendrer la haine, peut également montrer que les sentiments peuvent aussi être

présents malgré tous les morts de chaque côté. Ce qui fait de **Bethlehem** une réussite cinématographique.

D'une certaine manière, c'est une histoire d'amour et de haine qui ne sombre jamais dans le mélodrame. La justesse du jeu des acteurs montre une guerre intérieure entre les sentiments et la raison. Plusieurs scènes en témoignent, notamment celle de l'agent secret israélien mentant à sa hiérarchie pour sauver le jeune Palestinien. Histoire d'amour aussi des deux protagonistes, amour paternel qui n'arrivera jamais à éclore tant l'histoire du jeune Palestinien est empreinte du père absent que l'agent secret peut faire réapparaître ou disparaître.

Enfin, la photographie est remarquable. Il y a une certaine douceur qui contraste avec le propos. C'est peut-être ce qui fait de **Bethlehem** un film de lumière malgré l'opacité des mots des chefs de guerre qui portent le sang de deux peuples sur leurs mains : le sang de l'autre et le sang des leurs. Ce premier long métrage de Yuval Adler est également une réussite par son propos ne cherchant à simplifier ni un conflit, ni les sentiments. S'il y avait un message, ce serait que, par-delà les peuples, le cinéma peut réunir un Israélien et un Palestinien pour dénoncer la bêtise humaine, pour employer un euphémisme.

Asher Pérez-Delouya

■ **BEIT-LEHEM** | Origine : Israël / Allemagne / Belgique – Année : 2013 – Durée : 1 h 40 – Réal. : Yuval Adler – Scén. : Yuval Adler, Ali Wakad – Images : Yaron Scharf – Mont. : Ron Omer – Mus. : Ishai Adar – Int. : Tsahi Halevi, Shadi Mar'i, Hitham Omari, Michael Shtamler, Tarik Kopty, George Iskandar – Dist. / Contact : Métropole.

LA GARDE

Le dernier film de Sylvain Archambault, **La Garde**, dont la sortie sur nos écrans se faisait attendre, fut tourné dans l'urgence à l'automne 2012. Premier constat dans la réalisation : le résultat est plutôt bon, malgré quelques balbutiements lors des séquences d'ouverture, où les plans saccadés, hésitants, laissent présager du pire. Ces effets stéréotypés, censés traduire la tension montante, sont en effet vite abandonnés et font place à l'intérêt premier du film : une course effrénée à travers les bois entre un père et son fils adolescent. Privé de droit de visite, après avoir autrefois malmené son enfant, le personnage joué par Paul Doucet commet l'irréparable en enlevant le garçon pour l'emmener à la chasse. **La Garde** est un vrai « film de gars » *made in Québec*. La forêt, les gestes associés à la chasse, la transmission de ses valeurs y sont abordés avec un *méchant* taux de testostérone. Soit. Mais, contrairement à toutes les critiques prononcées à cet égard, le film n'en devient pas mauvais. Si **La Garde** peut énerver, c'est davantage pour la morale qui vient avec : l'histoire se veut un « porte-flambeau » simpliste de la cause des pères privés de leurs enfants par la justice ; le sous-texte manque de subtilité.

Dans les bois, un accident fera du garçon un homme : là encore, on connaît la chanson. Toutefois, Archambault prône l'efficacité, a le sens du rythme et fait de sa course une fuite vers l'avant où le moindre détail est soigné pour maintenir le



spectateur en haleine. On le doit évidemment à l'interprétation sans failles de Paul Doucet. L'acteur semble réveiller chez le jeune Antoine L'Écuyer de nouveaux talents. Remarqué avec **C'est pas moi, je le jure !** (2008), puis récemment dans **Les 4 Soldats** (2013) ou encore dans le vidéoclip *College Boy* de Xavier Dolan, L'Écuyer s'impose. Son économie de moyens et son allure grave n'ont pas fini de surprendre. Celui-ci est poussé à bout dans des scènes de survie qui valent vraiment le détour. Austère et tragique, **La Garde** est un film sincère et expéditif qui ne laisse pas indifférent.

Guilhem Caillard

■ Origine : Canada [Québec] – Année : 2014 – Durée : 1 h 31 – Réal. : Sylvain Archambault – Scén. : Ian Lauzon, Daniel Diaz, Ludovic Huot – Images : Christophe Graillet, Jérôme Sabourin – Mont. : Yann Thibaut, Véroonique Chaput – Mus. : Michel Corriveau – Int. : Paul Doucet, Antoine L'Écuyer, Sandrine Bisson – Dist. / Contact : Séville.



MEETINGS WITH A YOUNG POET

Paul, un jeune poète québécois anglophone, écrit à son idole Samuel Beckett. Après un certain nombre de lettres, car nous sommes dans les années 1970-80, l'écrivain irlandais lui donne rendez-vous dans un café dans un village à l'est de Paris, près d'où il vit. Cet échange qui aurait pu avoir lieu – et a peut-être eu lieu – avec un autre jeune poète bien vivant est le fruit de l'imagination des scénaristes Rudy Barichello et Marcel Beaulieu qui avaient déjà collaboré sur d'autres films (dont *Dans l'œil du chat*). Paul Susser doit attendre que l'écrivain irlandais francophone se présente avec un certain nombre de jours de retard. C'est ainsi que Barichello et Beaulieu insèrent dans leur histoire des éléments constitutifs de la pensée et de l'œuvre du Prix Nobel, dont l'attente, le non-dit, la quotidienneté, l'errance, l'absurdité de l'existence et l'humour grinçant. Certains clients du café que Beckett

et son jeune collègue côtoient, lors de parties d'échecs bien arrosées, sont bien des personnages importants ou secondaires des pièces de Beckett.

Stephen McHattie, surtout vu dans des rôles plus flamboyants (comme Dick Irvin dans *Maurice Richard*), incarne avec justesse cet artiste vieillissant qui trouve un écho fraternel à ses inquiétudes dans cet écrivain prometteur pris aussi dans l'angoisse de la page blanche, dont Vincent Hoss-Desmarais rend bien la complexité. La relation entre les deux écrivains se déroulant sur une vingtaine d'années, Paul Susser atteint donc un statut de disciple favori qui le transforme en gardien du temple face à Lucia, une jeune et séduisante actrice qui veut faire ses *Beaux jours* de la *Dernière Bande*. Ces relations sont plus épisodiques et la mise en scène se fait alors plus aérée, opposant un restaurant huppé de la grande ville au caractère provincial du café où Beckett a ses habitudes. Par ses retournements habiles de situations et ses aperçus sur des aspects moins connus de la vie française de Beckett, dont son amitié avec le peintre Henri Hayden, le film constitue une belle et évanescence introduction à l'univers de ce Franco-irlandais.

Luc Chaput

■ **RENCONTRES AVEC UN JEUNE POÈTE** || Origine: Canada [Québec] – Année: 2013 – Durée: 1 h 25 – Réal.: Rudy Barichello – Scén.: Rudy Barichello, Marcel Beaulieu – Images: Michel La Veaux – Mont.: Dominique Fortin – Mus.: Gaétan Gravel, Patrice Dubuc – Int.: Vincent Hoss-Desmarais, Stephen McHattie, Maria de Medeiros, Arthur Holden, Linda E. Smith – Dist. / Contact: TVA Films.

OMAR

La Palestine avait pris un retard important par rapport aux autres cinématographies moyen-orientales : le premier film palestinien, un documentaire sur la visite d'un roi, n'a été produit qu'en 1935. Après des années de silence et de production en exil, la nation a vu éclore dans les années 80 quelques cinéastes de talent, dont Michel Khleifi. Depuis les honneurs rendus à Hany Abu-Assad (*Paradise Now*, *Ford Transit*, *Le Mariage de Rana*), le cinéma palestinien semble avoir le vent dans les voiles. Nominé aux Oscars dans la catégorie du Meilleur film en langue étrangère et gagnant du Prix du Jury dans la section Un Certain Regard à Cannes, *Omar* témoigne plutôt bien de la maîtrise de la jeune industrie cinématographique palestinienne.

Si la facture d'*Omar* demeure somme toute classique, le scénario – que l'on a comparé aux plus grands récits d'Hitchcock – a attiré les louanges des critiques à travers le monde. Bien plus qu'une histoire d'amour et de trahison, le film met en scène les limites physiques auxquelles est exposé le peuple palestinien en Cisjordanie. À chaque jour, Omar doit traverser illégalement le Mur pour se rendre au travail. À l'extérieur, le soleil lui brûle la peau, comme si le ciel était trop bas et allait s'écrouler sur lui. À l'intérieur, son corps est courbé, comme comprimé par des espaces trop restreints, sans fenêtre ni lumière. Poursuivi par la police israélienne,



Omar est appelé à se perdre dans les ruelles labyrinthiques des quartiers palestiniens. Le jeune Arabe s'engouffre dans les portes, grimpe sur les tuyaux, court sur les toits, et toutes les issues mènent au même endroit : dans la gueule de l'ennemi. Emprisonné et torturé, Omar est vite libéré, mais un émetteur installé sur sa jambe permet de retracer tous ses mouvements. Chez Hany Abu-Assad, les décors prennent une forte dimension expressive et argumentative. Si, en apparence, les Palestiniens semblent jouir d'une certaine liberté, cela n'exclut pas qu'ils vivent dans les faits, au quotidien, comme de véritables condamnés.

Julie Demers

■ Origine: Palestine – Année: 2013 – Durée: 1 h 36 – Réal.: Hany Abu-Assad – Scén.: Hany Abu-Assad – Images: Ehab Assal – Mont.: Martin Brinkler, Eyas Salman – Int.: Adam Bakri, Samer Bisharat, Iyad Hoorani, Leem Lubany, Waleed Zuaiter – Dist. / Contact: Métropole.

THE RAID 2

En 2011, le cinéma d'action avait été pris d'assaut avec la découverte et le succès, critique et public, de **The Raid: Redemption** (*Serbian maut*). Cette production modeste de l'Indonésie s'est imposée comme une nouvelle référence en matière de film d'arts martiaux. Succès oblige, le Gallois Gareth Evans a retravaillé un scénario qu'il avait écrit avant **The Raid: Redemption** afin de l'imbriquer sous une forme de suite. Beaucoup plus ambitieux que le premier volet, **The Raid 2** revisite les codes du cinéma de gangster en lui insufflant un sang nouveau. Le résultat est moins viscéral, mais tout aussi vigoureux et époustoufflant.



Mettant à nouveau en vedette Iko Uwais, cette suite reprend là où le premier film se concluait et met à nouveau de l'avant le *pencak-silat* – cet art martial ancestral indonésien – dans un

scénario aussi étoffé que touffu, au souffle épique. Plus lent dans son rythme et son exécution que le premier volet, **The Raid 2** surpasse ce dernier dans sa présentation graphique et sanglante. Rarement a-t-on vu à l'écran un tel festin de carnage sous forme d'envolées lyriques et parfois même poétiques. Un peu comme dans les meilleurs films de Kim Jee-woon (**A Bittersweet Life**) ou même de Nicolas Winding Refn, c'est la mise en scène qui prime avant tout. Evans démontre tout son savoir-faire avec cette mise en scène à la fois assurée et brillante, où il s'en donne à cœur joie en matière d'illustration (ultra)violente sous toutes ses formes. Que ce soit avec les poings, les pieds, les armes blanches ou le maniement d'armes, chaque séquence de combat ou d'action est construite comme un ballet musical où les mouvements des corps et le déchirement des chairs s'accordent harmonieusement avec la symphonie des trois compositeurs du film. Mais attention ! Les âmes sensibles doivent s'abstenir : **The Raid 2** renferme son lot d'action et d'hémoglobine que même Quentin Tarantino ne pourrait égaler. La beauté du carnage, c'est ça aussi et **The Raid 2** s'inscrit en tête de liste.

Pascal Grenier

■ **THE RAID 2: RETALIATION / THE RAID 2: BERANDAL** | Origine : Indonésie / États-Unis – Année : 2014 – Durée : 2 h 30 – Réal. : Gareth Evans – Scén. : Gareth Evans – Images : Matt Flannery, Dimas Imam Subhono – Mont. : Gareth Evans – Mus. : Aria Prayogi, Joseph Trapanese, Fajar Yuskemal – Int. : Iko Uwais, Arifin Putra, Oka Antara, Julie Estelle, Yayan Ruhian, Ryûhei Matsuda – Dist. / Contact : Séville.

UNE VIE POUR DEUX

Une vie pour deux d'Alice Ronfard et Luc Bourdon déjoue la catégorisation des genres. Bien qu'il contienne 20 minutes d'une entrevue de Marie Cardinal accordée en 1978 à Bernard Pivot, ce n'est pas un documentaire. Ce n'est pas non plus une fiction, bien qu'il soit basé sur un scénario original d'Éveline de la Chenelière, inspiré de sa pièce elle-même basée sur le livre de Marie Cardinal ainsi que d'autres documents relatifs à la vie de l'auteure. Et ce n'est pas du théâtre filmé non plus, bien que le film reprenne en partie la pièce *Une vie pour deux* (*La chair et autres fragments de l'amour*), montée au printemps 2012 par Alice Ronfard, fille de l'auteure. De l'aveu des auteurs, l'objectif de départ était de conserver une trace de la pièce, tout en lui donnant une orientation différente et une personnalité propre. Ce travail de mémoire a finalement pris l'apparence d'un projet expérimental ayant une forte présence cinématographique. Réalisé avec peu de moyens grâce à une résidence du Centre PRIM, les auteurs compensent les contraintes imposées par un tournage de deux jours seulement par une ingéniosité formelle remarquable.

Le film étonne, grâce notamment aux respirations dans le récit créées par l'insertion de dialogues sur un écran noir et par des gros plans criants de vérité. Nous sommes dans l'écran, au milieu de la scène, aux côtés des comédiens. À ces moments impossibles à capter au théâtre, s'ajoutent le mouvement des corps, les regards et les effets de mise en scène utilisant



adéquatement la profondeur de champ. Nous sommes donc à mille lieues d'une traditionnelle captation théâtrale, bien que le film fasse la part belle aux comédiens et puisse être vu comme un hommage à l'art de la scène, tout en laissant une trace inoubliable de la beauté et de la force des textes de Marie Cardinal. Incarnant à la perfection ce triangle amoureux peu banal, Violette Chauveau, Éveline de la Chenelière et Jean-François Casabonne sont magnifiés par les caméras de John Dyer et Nicolas Fournier. La prestation de Violette Chauveau (récipiendaire du Prix d'interprétation féminine de l'année, décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre) est tout simplement fulgurante. ☺

Charles-Henri Ramond

■ Origine : Canada [Québec] – Année : 2013 – Durée : 1 h 15 – Réal. : Luc Bourdon, Alice Ronfard – Scén. : Éveline de la Chenelière – Images : John Dyer, Nicolas Fournier – Mont. : Michel Giroux – Mus. : Simon Carpentier – Avec : Violette Chauveau, Jean-François Casabonne, Éveline de la Chenelière – Dist. / Contact : PRIM.

TITRES [UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE]

CASTIEL
CHAPUT
DESROCHERS
GNABA
LANLO
RAMOND
VOUS

3 Histoires d'Indiens (p. 50 / Internet)		***	***1/2		***1/2	***	
9 mois ferme (p. 51 / Internet)	****	***1/2			**1/2		
L'Ange gardien (p. 60 / Internet)	***	**1/2			***	***	
Ariel (Internet)		***				****	
Au bonheur des ogres (p. 60 / Internet)	***						
Autoportrait sans moi (Internet)	**1/2	**				**1/2	
Avant l'hiver (Internet)	**1/2	**			**		
Ayiti Toma – Au pays des vivants Ayiti Toma – The Land of Living (Internet)						***1/2	
Bad Words (Internet)	*1/2	**			**1/2		
Bethlehem (p. 61 / Internet)	***1/2	***1/2			***		
Captain America: The Winter Soldier Capitaine America: Le soldat de l'hiver (Internet)	***	***					
Le Coq de St-Victor (n° 289, p. 59 / Internet)		**				**	
Divergent Divergence (Internet)	*1/2						
Enemy Ennemi (p. 52 / Internet)	***	***1/2		***	****	****	
Les Garçons et Guillaume, à table! (p. 53 / Internet)	*1/2	***		*	**1/2	****	
La Garde (p. 61 / Internet)		**		**	*1/2	**	
Gloria (Internet)	***	***1/2			***	***1/2	
The Grand Budapest Hotel L'Hôtel Grand Budapest (p. 44 / Internet)	****	***1/2		**1/2	**1/2		
La Jalousie (p. 54 / Internet)	***		***1/2	***1/2	****		
Jodorowsky's Dune (Internet)	***	***1/2			***		
The Lunchbox Saveurs indiennes (p. 56 / Internet)	***	***1/2		***	***		
Maïna (p. 57 / Internet)		**1/2			**1/2	***	
Marina (Internet)	***						
Meetings with a Young Poet Rencontres avec un jeune poète (p. 62 / Internet)		**1/2	*1/2	*		**	
Le Militaire The Military Man (p. 35)	****					***1/2	
Miron: Un homme revenu d'en dehors du monde (p. 39 / Internet)	****	***1/2	****	***		****	
Noah Noé (p. 58 / Internet)	**	**			*		
Nymph()maniac: Vol. 1 & 2 Nymph()manique: Vol. 1 & 2 (n° 289, p. 42 / Internet)	***1/2	**		1/2	*1/2		
Omar (p. 62 / Internet)	***1/2	***1/2			***		
Que ta joie demeure (p. 46 / Internet)		***1/2	***		***1/2	***1/2	
The Raid 2 (p. 63 / Internet)	***						
Rhymes for Young Ghouls Rimes pour revenants (Internet)		***			**1/2	***1/2	
Tel père, tel fils Like Father, Like Son (p. 48 / Internet)	****			***1/2	***1/2		
Tom à la ferme Tom at the Farm (p. 42 / Internet)	***1/2	***		**1/2	***	***1/2	
Une vie pour deux (p. 63 / Internet)		***1/2				****	
Wakolda Le Médecin de famille The German Doctor (p. 59 / Internet)	****	***1/2					
★ ★ ★ ★ EXCEPTIONNEL ★ ★ ★ ★ TRÈS BON ★ ★ ★ BON ★ ★ MOYEN ★ MAUVAIS 0 NUL 1/2 ENTRE-COTES							

« Le plus grand festival de film de genre au monde. »

— LE JOURNAL DE MONTRÉAL

« Le Festival Fantasia de Montréal est la plus importante manifestation d'Amérique du Nord consacrée au cinéma de genre. »

— LES CAHIERS DU CINÉMA



Fantasia

Festival international de films

17 juillet au 5 août 2014 / Montréal / fantasiafestival.com

TELEFILM
CANADA

Québec

Montréal

TOURISME
Montréal

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Bureau du cinéma et de
la télévision du Québec
MONTREAL

MEDIA
MUNDUS

4 mariages, 2 têtes d'enterrement

QU'EST-CE QU'ON A FAIT AU BON DIEU ?

UN FILM DE PHILIPPE DE CHAUVERON

Leurs filles

Laure, Ségolène, Odile, Isabelle

Leurs gendres

Rachid, David, Chao, Charles



Le Parisien

Claude et Marie



Métro

CHRISTIAN
CLAVIER

CHANTAL
LAUBY

ARY
ABITTAN

MEDI
SADOUN

FRÉDÉRIC
CHAU

NOOM
DIAWARA

FRÉDÉRIQUE
BEL

JULIA
PIATON

ÉMILIE
CAEN

ÉLODIE
FONTAN

PRODUIT PAR ROMAIN ROJTMAN POUR UGC SCÉNARIO, ADAPTATION ET DIALOGUES DE PHILIPPE DE CHAUVERON ET GUY LAURENT
MUSIQUE ORIGINALE MARC CHOUARAIN AVEC PASCAL NZONZI SALIMATA KAMATE TATIANA ROJO DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE VINCENT MATHIAS A.F.C. PREMIER ASSISTANT RÉALISATEUR LUC BRICAULT DÉCORIS FRANÇOIS EMMANUELLI MONTAGE SANDRIL LAVEZZI SON MICHEL KHARAT
SERGE ROUQUAIROL ÉRIC TISSERAND COSTUMES EVE MARIE ARNAULT DIRECTEUR DE PRODUCTION NATHALIE DURAN DIRECTEUR DU POST PRODUCTION ABRAHAM GOLDBLAT UNE PRODUCTION UGC EN COPRODUCTION AVEC TFI DROITS AUDIOVISUELS LA TFI FILMS PRODUCTION
EN ASSOCIATION AVEC SOFICA UGC 1 ET LA BANQUE POSTALE IMAGE 7 AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ CINE+ TFI ET TMC VENTES INTERNATIONALES TFI INTERNATIONAL DISTRIBUTION SALES ET ÉDITION VIDÉO FRANCE UGC
© 2013 UGC FILMS 24 - 11 RUE D'ARNOUVEZ - 75009 PARIS

Bienvenue dans la famille Verneuil

