

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Entretiens

André Turpin
Michel La Veaux

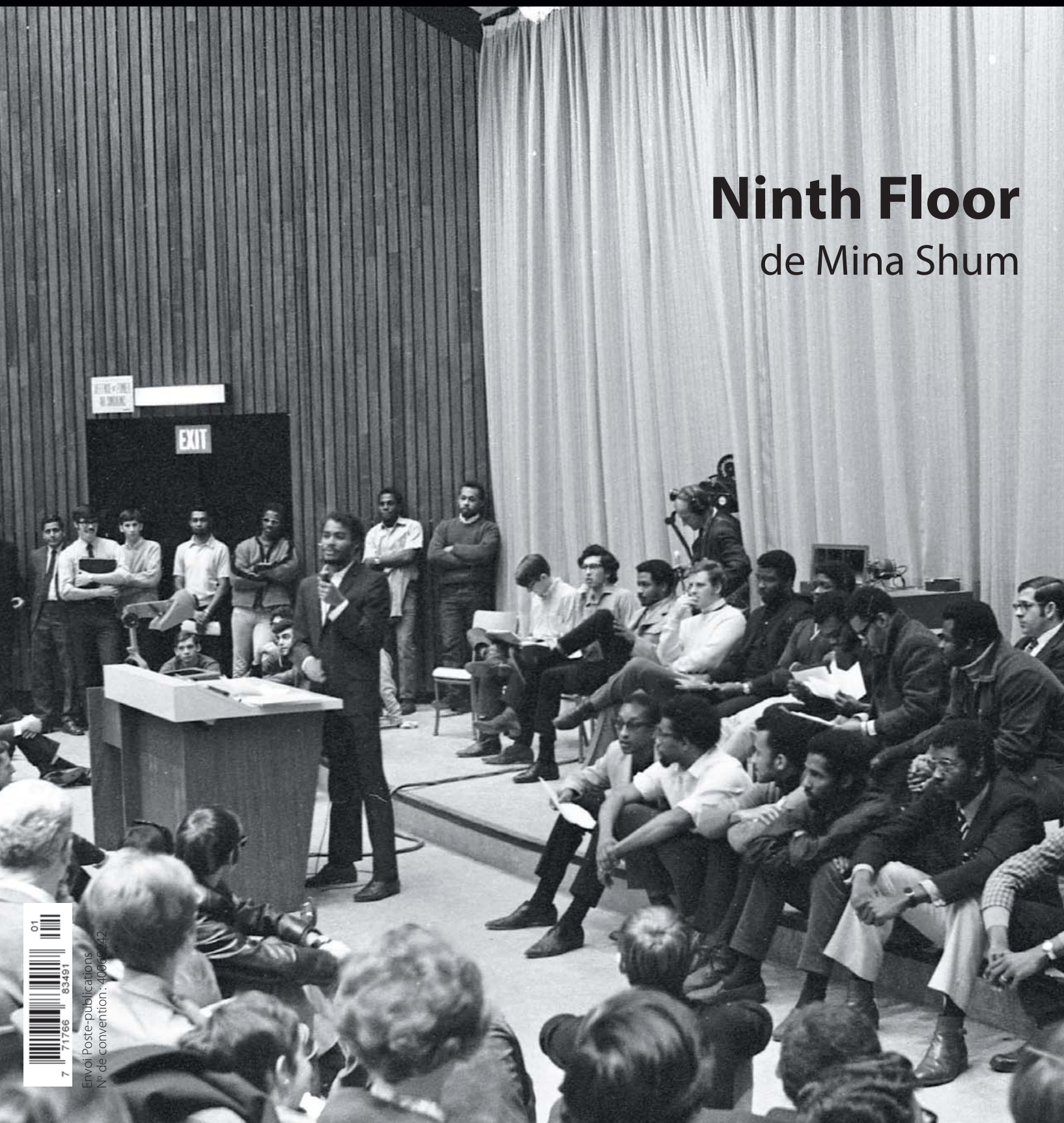
Portrait

Le cinéma
de Paolo Sorrentino

Histoires de cinéma
The Godfather

Ninth Floor

de Mina Shum



Envol Poste-publications
N° de convention: 40066-42



L'inis
**C'EST
JAMAIS
FINI...**

CENTRE DE FORMATION PROFESSIONNELLE



Cinéma
Télévision
Médias interactifs



inis.qc.ca

Culture
et Communications
Québec

corus
MÉDIA

NBCUniversal



aqtis

UDA

FONDATION
Claude Jutra



4



14



28



22



40

Ciné-Bulles

Volume 34 numéro 1 | Hiver 2016

3 Mot de la rédaction

En couverture

- 4 Mina Shum, réalisatrice de **Ninth Floor**
10 Commentaire critique

Avant-plans

- 12 **Le Fils de Saul** de László Nemes
36 **Mustang** de Deniz Gamze Ergüven

Entretiens

- 14 André Turpin, réalisateur d'**Endorphine**
28 Michel La Veaux, réalisateur d'**Hôtel La Louisiane**

Portrait

- 22 Le cinéma de Paolo Sorrentino

Documentaire

- 38 **Bienvenue à F.L.**
de Geneviève Dulude-De Celles

Histoires de cinéma

- 40 **The Godfather** de Francis Ford Coppola

Critiques

- 46 **Comme un avion** de Bruno Podalydès
47 **Dheepan** de Jacques Audiard
48 **Là où Attila passe...** d'Onur Karaman
49 **Pipelines, pouvoir et démocratie** d'Olivier D. Asselin
50 **Soleil de plomb** de Dalibor Matanić
51 **Steve Jobs** de Danny Boyle

Livres

- 52 *L'Atlas des films de Giotto*
53 *Le Langage du cinéma narratif*
54 *Lettres à une jeune cinéaste*
55 *Un homme debout*
56 *Un temps d'acteur*

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

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

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Nicolas Gendron,
Jean-Philippe Gravel, Marie-Paule Grimaldi, Jean-François Hamel,
Luc Laporte-Rainville, Catherine Lemieux Lefebvre, Marie-Claude
Mirandette, Éric Perron et Zoé Protat

CORRECTION Martine Mauroy et Marie-Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

ÉDITION

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPO

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

GRAPHISME sauvebranding.ca

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

PUBLICITÉ revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

IMPRESSION Imprimerie HLN

DISTRIBUTION LMPI

ABONNEMENT (4 NUMÉROS) – cinemasparralleles.qc.ca

Individuel : 20 \$ – Institutionnel : 40 \$ – Étranger : 60 \$

VERSION NUMÉRIQUE (PDF) – sodep.qc.ca

Abonnement individuel : 14 \$ – Par numéro : 3,99 \$

NOTES

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

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

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2016
Bibliothèque et Archives Canada – ISSN 0820-8921
ISBN 978-2-924370-06-3 (PDF)

SORTIE AU PRINTEMPS 2016
(EN SALLE SI POSSIBLE)



UN FILM DE
PASCAL SANCHEZ



LES VAILLANTS

LES FILMS DU 3 MARS PRÉSENTENT LES FILMS DE L'AUTRE UN FILM DE PASCAL SANCHEZ PRIS DE SON CYRIL BOURSEAUX ET MÉLANIE GAUTHIER
MONTAGE PASCAL SANCHEZ MONTAGE NATALIE LAMOUREUX ASSISTANCE À GIULIA FRATI ET ROZENN POTIN CONCEPTEUR MÉLANIE GAUTHIER
MUSIQUE ORIGINALE ANNA SANCHEZ PRODUCTEUR CÉDRIC BOURDEAU DIRECTRICE ADMINISTRATIVE ANNICK NANTIEL PRODUCTRICE ISABELLE FORTIER



ARTISTE KARINE SIVARD

Le chemin de la une

Photo: Martine Doyon



D'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours suivi cinq règles pour déterminer le film de la page couverture de *Ciné-Bulles* de chacun des numéros depuis 2001. Mais avant de vous détailler cela, une précision : très peu de gens sont informés, avant parution, du film de la une. Il est assez rare qu'un distributeur, une attachée de presse ou un réalisateur soit au parfum. Par souci d'indépendance, pour se permettre de changer d'idée, mais aussi, un peu, pour la surprise. La décision de mettre un film en couverture repose sur notre désir de s'en faire l'ambassadeur. On espère donc faire plaisir à ses artisans. Première règle : la sortie du film doit être postérieure à celle du numéro. Si l'on essaye d'avoir un sommaire pas trop daté, une fois la publication en kiosque (la fabrication d'un numéro demande plus de deux mois), la couverture doit offrir obligatoirement une attractivité certaine. On s'intéresse donc aux titres qui prendront l'affiche dans les semaines suivant la parution de la revue. Et si l'horizon est pauvre, on regarde les sujets amassés dans notre besace et l'on pousse le plus magnifique en une (**Miron : un homme revenu d'en dehors du monde, Over My Dead Body**). Deuxième règle : il faut voir le film. Principe élémentaire, mais je le rappelle pour dire que l'on ne fait pas dans la promotion. Les films que l'on ne nous permet pas de voir sont d'emblée ignorés. Voilà qui explique la quasi-absence de titres américains en couverture (un seul sur les 57 numéros que j'ai dirigés : **12 Years a Slave**). Troisième règle, la plus importante : le film doit être de grande valeur. Bien que la couv' soit ma prérogative, la ligne éditoriale est toujours en point de mire. Si les qualités artistiques sont au cœur des décisions, celles-ci sont aussi parfois motivées par la démarche singulière de l'auteur ou par la portée sociale du long métrage. Il y a également les films d'une remarquable nécessité, pour la mémoire. Assurément les unes les plus émouvantes. Quatrième règle : le sentiment se doit d'être partagé. Parce que la précédente règle est éminemment subjective, des collaborateurs doivent cautionner ma décision. Cinquième et dernière règle : il faut une photographie de qualité et sémantiquement riche. **Son frère** de Patrice Chéreau a été éjecté d'une couverture en 2004 en raison de photos techniquement faibles. Si un tel exemple est rarissime, cela ne signifie pas pour autant que nous sélectionnons la première photo numériquement forte venue. Il y aurait des pages entières à noircir sur ces choix... En deux mots, la couverture, c'est quoi au juste? C'est un film dont nous pensons qu'il devrait être vu par le plus grand nombre.

Vous savez maintenant pourquoi **Ninth Floor** est en couverture de ce numéro. Merci au producteur Selwyn Jacob d'avoir espéré ce film durant 40 ans. Et merci à Mina Shum de l'avoir réalisé. Par devoir de mémoire, si vous ne deviez rencontrer qu'une œuvre cinématographique en 2016, c'est assurément celle-là! Vous n'aurez pas longtemps à attendre, elle sort le 15 janvier.

Bonne lecture!

Éric Perron
Rédacteur en chef

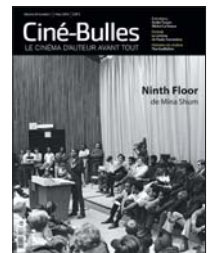




Photo: Véro Boncompagni

« Pour moi, c'était
essentiel que **Ninth Floor**
résonne au présent, que
ce ne soit pas une simple
évocation du passé. »

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Qui se souvient de ce qui s'est passé à la fin des années 1960 à l'Université Concordia (autrefois Sir George Williams)? À l'époque, un groupe d'étudiants des Caraïbes accusait un de leurs professeurs de racisme. L'histoire a culminé par le soulèvement étudiant le plus explosif de l'histoire du Canada. Personne n'avait prévu le chaos qui allait résulter, le 11 février 1969, de l'assaut par la police antiémeute des espaces occupés par les militants et donner lieu à de nombreuses arrestations : tandis que le feu consumait le neuvième étage, un torrent de débris pleuvait sur des contre-manifestants dans la rue qui scandaient des slogans racistes. Près d'un demi-siècle plus tard, Mina Shum, pour son premier documentaire après quelques fictions, rencontre les protagonistes des événements alors qu'ils remettent les pendules à l'heure et se libèrent enfin de leur fardeau. Les questions soulevées dans **Ninth Floor** sont aussi pertinentes que passionnantes. Pouvons-nous espérer faire la paix avec un passé si douloureux? Quelles leçons avons-nous tirées de cela? Un sujet fort, traité avec un sens aigu du devoir de mémoire, un film porté par un rythme haletant aux allures de suspense.

*Ciné-Bulles: Les événements évoqués dans **Ninth Floor** sont peu connus, même des Montréalais, même de ceux qui ont fréquenté Concordia. Alors, comment, vous, une Sino-Vancouvéroise, en avez-vous eu vent?*

Mina Shum: C'est Selwyn Jacob, producteur à l'ONF, qui m'en a parlé, en mettant en lumière leur dimension raciste et en soulignant que tous les plaignants avaient été sous surveillance. Leur courage à nommer les choses et à confronter les autorités m'a touchée. Des accusations de racisme à Montréal, juste après Terre des Hommes! Ça m'a semblé tellement brutal! Au fil de la recherche, j'y ai vu la lointaine prémisse d'événements m'ayant affectée à la fin des années 1980, alors que je m'étais adressée à la Fondation canadienne des relations raciales de Vancouver à propos d'une altercation raciste que mon père avait eue avec un voisin. Je ne crois pas qu'il y aurait eu un tel organisme sans «l'affaire Sir George Williams».

Quelle était votre vision initiale pour porter cette histoire à l'écran?

Dans une perspective cinématographique, le fait que les étudiants étaient surveillés m'est apparu comme une métaphore du racisme, les racines mêmes du mal qui se manifestent dans notre façon de percevoir l'autre. Je voulais faire un film riche, tant sur le plan thématique qu'émotionnel. Proposer un authentique voyage à travers ces événements pour aller à la rencontre de notre humanité. Comment se voit-on? Comment se voit-on mutuellement? C'est l'un des sujets fondamentaux du film. Comme spectateur, on devrait être interpellé. Cette expérience de visionnage devrait être le reflet de notre perception de nous-mêmes. D'emblée, j'ai voulu y intégrer une atmosphère de film d'espionnage, créer des scènes où les plaignants étaient sous surveillance et se sentaient isolés. Dès que Selwyn m'a raconté ces événements, j'ai commencé à développer mon point de vue avec cette idée de tension, de suspense. J'ai écrit un premier jet en mettant en évidence le traitement que je souhaitais donner au film. Et j'ai pu tirer profit des recherches menées par Selwyn et David Austin, professeur au John Abbott College et auteur de *Fear of a Black Nation: Race, Sex and Security in Sixties Montreal*.

J'imagine qu'il a dû y avoir une importante recherche pour localiser les principaux protagonistes originaires des Caraïbes...

David était déjà en contact avec la diaspora des Caraïbes, tout comme Pat Dillon-Moore de l'ONF Montréal. Cela m'a beaucoup aidée. Tandis que je travaillais au traitement du film, j'ai parlé à plusieurs intervenants. Ils ont été généreux d'emblée. Mais c'est au premier contact avec l'un des plaignants de l'époque, Rodney John, que j'ai su qu'il se passait quelque chose. Je suis sortie en courant de la salle d'enregistrement de l'ONF pour aller dire à Selwyn: «On a un film!» Rodney est docteur en psychologie, c'est un homme pénétrant avec qui je pouvais parler de Carl Jung. Un autre thème exploré dans le film est celui de la peur et de sa réverbération. Nous discutons des manifestations physiques, des émotions et des souvenirs que nous enfouissons. Je voulais aborder ces événements par cette approche jungienne et Rodney avait déjà ancré cela dans sa propre expérience.

Lorsqu'on lit un peu sur l'ONF Pacifique-Yukon, on réalise que Selwyn Jacob est un acteur important d'un certain cinéma engagé. Le dossier de presse souligne à juste titre son intérêt pour le sujet, lui qui, originaire de Trinidad, était étudiant en Alberta à l'époque des événements. Vous venez de dire qu'il vous a présenté le projet. Quel a été plus précisément son apport au film?

Sans lui, il n'y aurait pas eu de film! Il a amorcé le projet et m'a approchée pour sa réalisation. Je pense que ça devait se faire; ça ne se serait pas fait si les pièces du puzzle n'avaient pas été en place au moment où il m'a contactée. Il dit que son rôle était de s'assurer que ça se fasse, d'appuyer le réalisateur, sa vision et c'est exactement ce qu'il a fait.

Quels ont été les principaux défis à l'étape de la recherche: journaux, télé et archives de l'Université?

Au début de la production, on a engagé Elizabeth Klinck, rock star de la recherche visuelle. Nous avons longuement discuté ma conception de cette époque enracinée dans l'Expo 67. L'Expo, c'était la promesse d'une certaine vision du monde qui a été



Mina Shum et le producteur Selwyn Jacob
Photo: Véro Boncompagni

happée de plein fouet par cette affaire. Je voulais intégrer une séquence d'images vues à travers un *View-Master*, la petite visionneuse de Mattel, de l'Expo et elle en a trouvé d'incroyables! À Concordia, l'archiviste Caroline Séguin m'a aussi beaucoup aidée. J'ai fouillé les archives, photocopié

tout et n'importe quoi lié au sujet. J'y ai filmé des entretiens et fait une démo pour illustrer mes idées. Plusieurs de celles-ci sont présentes dans le film.

Il peut paraître étonnant que l'Université Concordia, qui n'a pas le beau rôle dans cette histoire, ait collaboré si ouvertement. Parce que, il faut en convenir, l'administration de l'époque n'a pas bien géré la situation.

Ils nous ont appuyés dès le départ. Je me souviens d'une personne au département du mar-

keting qui m'a laissée tourner ma démo au neuvième étage gratuitement et en toute liberté. Les gens que l'on a rencontrés nous ont ouvert toutes grandes leurs archives, en ont extirpé les bandes dont ils avaient oublié jusqu'à l'existence. Quelle chance que celles-ci aient été conservées avec leur lecteur! Il y avait des images tournées en circuit fermé de tout l'événement: audiences du comité, assemblées étudiantes, protestations et occupation qui s'en est suivie. Une mine d'or! Quand j'ai vu ça, je savais que je pourrais raconter l'histoire comme une séquence de film d'action.

Les archives journalistiques et télévisuelles semblent appuyer sans nuance l'institution. Y avait-il des points de vue critiques à l'égard des autorités dans les sources consultées?

Je suis tellement contente que vous ayez perçu cela! Je crois effectivement que ça montre à quel point les médias avaient d'emblée choisi leur camp, celui de l'administration et des autorités. Pour moi, c'était un élément qui nourrissait l'aspect «récit d'espionnage» du film en posant implicitement la

question: «Qu'est-ce que cela révèle de notre société?» Ce sous-texte, récurrent et délibéré, traverse tout le récit et permet de décoder comment nous nous percevons mutuellement.

Le professeur Perry Anderson, accusé par quelques étudiants de racisme et déclencheur des événements, a refusé de participer au film, alors que son fils, Duff, témoigne des effets de tout cela sur son père, sa famille. Pourquoi ce refus?

Il est encore très affecté psychologiquement par tout cela. Certes, il a été exonéré des accusations qui pesaient contre lui, mais l'impact de cela n'a pas disparu. Personne ne sort gagnant de cette histoire.

Permettez-moi d'insister. Lui aviez-vous fait une demande formelle d'entrevue? Y a-t-il répondu? A-t-il justifié son refus?

J'ai fait une demande à Perry Anderson, par la voix de son fils qui lui a formulé mon désir à deux reprises. J'ai d'abord proposé un entretien et, à la suite de son refus, j'ai refait une demande en indiquant que je ne lui poserais pas de questions directement liées aux événements. Mais il a encore dit non. Mon sentiment était que s'il apparaissait dans le film, même furtivement, cela apporterait une autre dimension, un éclairage différent à l'histoire. Mais son refus était motivé par le fait que de toute façon, peu importe ce qu'il dirait ou comment il le dirait, il pourrait être mal interprété. Duff et moi avons évoqué son refus et comment son père espérait que ces événements appartiennent définitivement au passé. En ne participant pas au projet, je crois qu'il ressentait une impression de contrôle sur une situation qui lui avait complètement échappé à l'époque.

Certains militants ont cherché à plomber le comité mis en place par l'Université pour recevoir la plainte. Ils ont tenté d'intimider les deux jurés noirs qui y siégeaient, c'est en tout cas ce que dit le professeur Clarence Bayne. Pourquoi pensez-vous qu'ils ont agi ainsi?

Ma compréhension de la situation, c'est qu'ils n'étaient pas très bien organisés, du moins au début. Ils étaient portés par la passion plus que par la raison. Ils n'avaient pas de vision d'ensemble de leur action, ils étaient plutôt réactifs à ce qui se passait. La tension a atteint son paroxysme quand

Les gens que l'on a rencontrés nous ont ouvert toutes grandes leurs archives, en ont extirpé les bandes dont ils avaient oublié jusqu'à l'existence. Quelle chance que celles-ci aient été conservées avec leur lecteur! Il y avait des images tournées en circuit fermé de tout l'événement: audiences du comité, assemblées étudiantes, protestations et occupation qui s'en est suivie. Une mine d'or!



Robert Hubscher, Clarence Bayne, Marvin Coleby, Natali Indongo, Rodney John et Duff Anderson — Photos : Véro Boncompagni

l'administration a voulu mettre en place un genre de procès que rien ne justifiait, puisque les membres du comité étaient déjà censés rencontrer les plaignants et Perry Anderson afin de forger leur opinion. Clarence Bayne dit : « On nous demandait d'être juge et juré en même temps, ce qui ne me convenait pas. » Les étudiants considéraient que les professeurs noirs ne devaient pas accepter de participer à cette mascarade. Et au nom d'une solidarité noire, ressentie essentielle à ce moment-là, ils se sont sentis trahis par ceux-ci. Je ne crois pas qu'ils voulaient saboter le comité, mais ils remettaient en question leur allégeance : allait-elle du côté de l'administration ou des plaignants ?

Le film suggère que cette histoire révèle un racisme latent dans la société, un racisme institutionnel aussi. C'est particulièrement prégnant dans le propos de Robert Hubscher, étudiant à McGill venu soutenir le mouvement, quand il dit lors d'une assemblée : « Si vous ne faites rien [devant les injustices], vous êtes racistes ! »

Mon objectif était que l'on se questionne sur ces événements que l'on a cachés, que l'on tente de comprendre comment ces gens se sont sentis et que l'on se promette de faire mieux.

Marvin Coleby, président de la Concordia Caribbean Student Union en 2011-2012, puis de l'Association des étudiants noirs en droit du Canada en 2013-2014, témoigne d'un racisme insidieux encore présent aujourd'hui dans les institutions autant que dans la population.

Pour moi, c'était essentiel que **Ninth Floor** résonne au présent, que ce ne soit pas une simple évocation du passé. Que l'histoire soit racontée maintenant parce que je souhaitais y intégrer l'idée d'une continuité dans le présent et l'avenir. Je m'intéresse au dialogue entre microcosme et macrocosme, à comment les actions de quelques-uns parlent de réalités sociales qui touchent tout le monde. Je voulais revisiter ces événements afin que l'on se demande comment on se positionne aujourd'hui. Comment aborde-t-on ces sujets qui expriment nos peurs, notre appréhension de l'autre ? Si l'on ne se questionne pas, on est condamné à répéter les mêmes comportements.

Les entretiens avec les protagonistes se déroulent dans des lieux froids, anonymes, qui confèrent au film des allures de suspense. Pourquoi ce choix ?

Je souhaitais installer, visuellement, un sentiment



Le directeur photo John Price avec Selwyn Jacob et Mina Shum — Photo : Véro Boncompagni

de paranoïa et un style dans l'esprit des films d'espionnage des années 1970. Pourquoi n'avons-nous pas entendu parler de ces événements? Est-ce que le simple fait d'évoquer cette histoire constitue un acte subversif? Ce leitmotiv a hanté mes discussions avec les actants, teinté leur questionnement depuis 1969. Je leur ai expliqué ce que je voulais faire et pourquoi, et ils ont tous accepté de participer. Sur un plan purement performatif, j'étais leur auditoire captif. C'était eux et moi, dans une pièce, avec une caméra activée à distance, ce qui fait que, malgré la froideur de l'environnement, notre rapport « conteur-écouté » était très intime et reposait sur une confiance mutuelle. John Price, le directeur photo, filmaient depuis une autre pièce et avec un casque d'écoute, entendait tout. Par le simple ton de ma voix et grâce à quelques signaux, il savait qu'il fallait changer quelque chose, modifier le cadrage, zoomer ou faire un panoramique.

La distance que le film installe, grâce au montage en parallèle, entre les images lisses de l'Expo 67 et la réalité que découvrent les étudiants en arrivant ici, à travers des reconstitutions, témoigne d'une malaise, d'une déception de leurs attentes. Idem pour les lieux de tournages — Habitat 67 sous la neige, routes et parkings déserts, etc. —, non?

Absolument! Si vous portez attention à ces moments de poésie, outre les personnages, le paysage est exsangue de toute présence humaine. C'est l'isolement total, un sentiment de désarroi complet.

Sur le type d'images des entretiens — surveillance vidéo, appareils d'enregistrement visibles dans le champ, etc. —, on a l'impression que s'est filmé à travers une vitre sale ou un voile floutant l'image. Comment ce choix s'est-il imposé?

Depuis l'enfance, je suis hantée par la sensation que j'ai éprouvée en voyant **Rear Window** d'Hitchcock. Étudiante en cinéma, je me suis abreuvée à la trilogie d'Alan Pakula — **Klute**, **The Parallax View**, **All the President's Men** — de même qu'à des œuvres comme **The Conversation** de Francis Ford Coppola. Je n'avais jamais eu encore l'occasion d'écrire une histoire de ce genre jusqu'à ce que j'entende parler de ces personnes. L'idée du climat d'espionnage m'a permis d'établir l'atmosphère du film; je voulais toucher viscéralement le spectateur

en le séduisant d'abord, avant de renverser la situation pour introduire à même le récit une réflexion sur notre perception de ces événements.

À propos des scènes contemporaines dans le métro et autres lieux de passage où les personnages sont montrés dans des reconstitutions alors qu'ils sont suivis, qu'est-ce que cela apporte au film?

C'était important que l'histoire ait un aspect « épique » et que le spectateur comprenne les choses du point de vue des personnages. Le film évoque leur parcours d'immigrants. On est dans leur regard, au cœur de leurs sensations. Au tournage de ces scènes, il s'est produit quelque chose de très fort, une réaction quasiment chimique lorsqu'on a placé les participants en situation.

Pourquoi avoir intégré des reconstitutions dans les témoignages? Diriez-vous que le recours à la fictionnalisation était un moyen d'introduire, à même le propos, une distanciation nécessaire à la réflexion?

Je voulais qu'il y ait un point de vue humain. Nous avons besoin de confronter nos émotions au film. Et vivre cela ensemble, dans une expérience cinématographique, est quelque chose de très puissant. Il me semble que c'est comme ça que le cinéma peut être utile. Godard parle de rendre l'invisible visible. C'était l'objectif ultime et tous les choix ont été portés par ce désir. Je ne voulais pas faire un documentaire classique, mais mettre en place

quelque chose d'immersif, d'enveloppant. Il y a dans ce sujet bien plus qu'une simple leçon d'histoire.

Vous décririez-vous comme une militante?

Je ne me décrirais pas comme telle. J'appartiens à la génération punk et mon travail part du principe que l'on peut tout remettre en question. Je n'ai pas le sentiment que ma motivation première, lorsque je réalise un film, soit militante ou politique. Je raconte des histoires sur les espoirs des gens, leurs rêves et ce qui les empêche de les atteindre. Parfois, les obstacles sont externes; parfois, ils prennent racine en eux; les meilleurs films combinent les deux. Et **Ninth Floor** possède ces qualités qui lui procurent une résonnance particulière.

Qu'est-ce que la réalisation de ce film vous a appris sur vous-même et sur notre société héritière de ces événements dont on a cherché à taire jusqu'à l'existence?

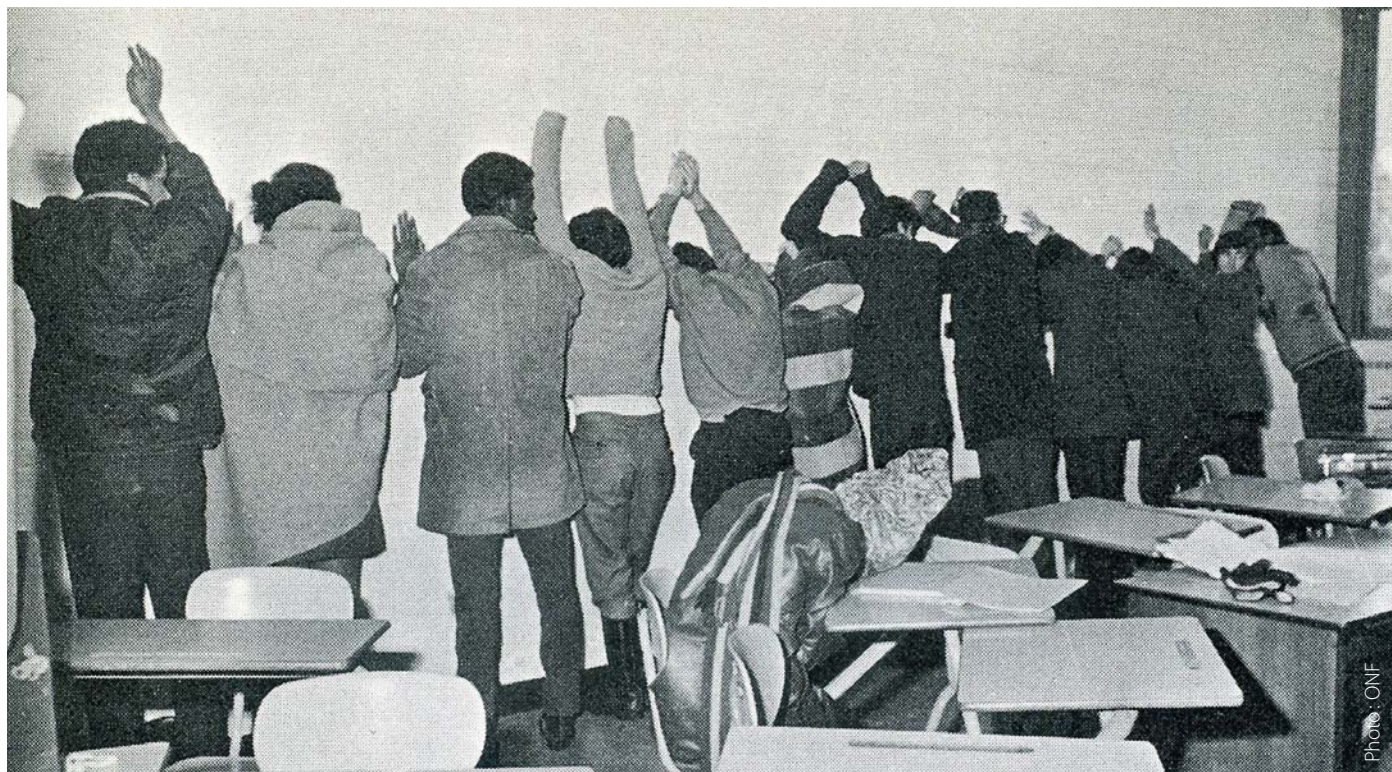
Je me suis promis d'essayer de faire mieux, de me questionner chaque fois que je juge quelqu'un, quand j'ai peur aussi. J'aime l'idée que, parce que nous sommes éveillés, sensibles à ces sujets, nous allons pouvoir être plus vigilants. Ça me rassure un peu.

À la fin du film, le choix de la chanson de Bob Marley, Redemption Song, chanté par Natali Indongo, fille de Kennedy Fredericks, militant de l'époque, et son groupe pluriethnique est-il pour vous une volonté de laisser le spectateur sur un message d'espoir?

Cet hymne à la tolérance était déjà présent dans ma proposition initiale. Son propos est lourd de sens et, au terme de cette aventure, on ressent le besoin profond de croire que l'on peut faire quelque chose, que l'on peut le faire! En conclusion, je citerai Marley, qui dit: «None but ourselves will free our minds.» [NDLR: Personne d'autre que nous-même ne pourra libérer nos esprits]. 📺

Cet entretien a été réalisé en anglais lors d'un échange courriel avec Mina Shum; il a été traduit par l'auteur, avec le généreux conseil de Donald Pistolesi, réviseur et traducteur.





Y croire

NICOLAS GENDRON

Des fenêtres du laboratoire informatique, au neuvième étage, des cartes à perforer s'envolent par milliers, telles une neige indomptable ou une intelligence sacrifiée. C'est un récit de désobéissance civile et de racisme tout sauf ordinaire — ou alors d'apparence de racisme, ce qui revient parfois au même. Un pan d'histoire où un incendie fait rage pendant que l'on crie dans la rue « Laissez brûler les nègres! », au terme d'une occupation pacifique, mais houleuse de presque deux semaines, entre les murs de l'Université Sir George Williams, depuis rebaptisée Concordia. Il n'y aura pas mort d'homme, mais c'est parfois tout comme.

Près de 50 ans après cet hiver 1969, personne ne se souvient de ces événements. De ce professeur, Perry Anderson, accusé de racisme par six de ses étudiants noirs, celui par qui la révolte survint. Personne,

vraiment? Pas tout à fait. **Ninth Floor** de Mina Shum tend le micro à ceux et celles qui, outre le cas Anderson, conservent un souvenir vif des structures qui ont protégé l'homme, au détriment de leur dignité. À l'époque, la plupart d'entre eux viennent des Caraïbes, étudient à McGill ou à Sir George Williams, mais ils seront vite rejoints par des dizaines et des centaines de camarades d'ici et d'ailleurs, dont ce « sale juif » qui avait compris dès l'enfance qu'il faut se tenir debout, car le silence rend souvent complice de l'injustice. Blanchi par les autorités en place, Anderson a refusé d'être interviewé pour ce documentaire important et le témoignage de son fils n'éclaire en rien l'événement, si ce n'est dans ce malaise persistant d'un temps ancien que l'on voudrait révolu. Mais qu'importe, puisque l'ampleur du soulèvement dépasse sa personne, révélant les fissures

d'un racisme institutionnalisé, à peine larvé que déjà il éclot.

« En soixante-sept, tout était beau, c'était l'année d'amour, c'était l'année d'Expo... » Beau Dommage aura cristallisé, dans son *Blues d'la métropole* et par la plume de Pierre Huet, l'esprit fleur bleue associé aux années 1960. Au Pavillon du Canada, à l'Exposition universelle de 1967, on vante les mérites et les vertus de notre terre d'accueil. Entre le début et la fin des années 1960, à Montréal, la population noire a septuplé, jusqu'à atteindre environ 50 000 personnes. Le visage de la ville se transforme et avec lui s'éveillent quelques peurs insoupçonnées, dont celle de « la violence noire ». Pour le nouvel arrivant, comme le souligne un personnage du film, témoin des événements de 1969, il y a toujours un fossé entre les promesses du pays hôte et ses



réalités. En quête d'un logement, un autre réalise, non sans un rire distancié, que l'on s'excuse d'être racistes, par chez nous. Des années plus tard, au XXI^e siècle, la fille d'un plaignant exilé craint que son fils voie à son tour des gens changer de trottoir à sa rencontre. Entre hier et aujourd'hui, tant de promesses renouvelées pour quelques avancées. Et ce constat douloureux que, même si l'envie te prend de « retourner dans ton pays », tu ne sais plus à quelle terre tu appartiens.

Les films de fiction de la cinéaste Mina Shum (**Double Happiness; Drive, She Said; Long Life, Happiness and Prosperity**) évoquent, entre autres, ce même sentiment d'errance ou d'appartenance. Elle-même immigrante chinoise ayant grandi à Vancouver, elle signe ici, avec éclat et humilité, son premier documentaire. Celui-ci prend les allures d'une mosaïque humaine d'une richesse incomparable, non seulement par la qualité des intervenants — les plaignants de l'époque et leurs alliés dans la lutte; l'avocat d'Anderson; un professeur noir qui démissionne du comité d'évaluation de la plainte, puisqu'accusé d'être à la fois juge et partie; un héritier de ce combat, le jeune président de l'Association des étudiants antillais; etc. —, mais plus encore par la nécessité de leurs souvenirs et de leurs réflexions. Le portrait des événements de 1969 est bien sûr reconstitué et

l'on comprend mieux les tenants et les aboutissants de la manifestation civile la plus coûteuse de l'histoire du Canada, même si l'on ne saura jamais qui a allumé l'incendie pour y mettre un terme. « Un policier? », souffle-t-on du bout des lèvres (il a été admis qu'il y avait des infiltrés parmi les manifestants). Les questions (re)surgissent, telles des sentinelles. Comment changer les mentalités? La minorité est-elle condamnée à absorber une grande partie de la perception que s'en fait la majorité? Le racisme apparent a-t-il été bêtement remplacé par un racisme sous-entendu? On se croirait vraiment aux États-Unis, aux premières loges de la lutte contre la ségrégation raciale menée par Martin Luther King, assassiné un an avant les événements de Sir-George-Williams. Et le battement d'ailes du papillon, aussi imperceptible soit-il, se poursuit de Memphis à Montréal, sans oublier Trinidad.

Remarquable ouvrage de mémoire, **Ninth Floor** recrée avec souffle et minutie l'effervescence d'une époque militante, par des archives triées avec soin, où la révolte exsude de la pellicule, et des témoignages vibrants filmés au cœur même de la cité, à Montréal ou dans les Caraïbes, dans les rigueurs de l'hiver ou sous un soleil plombant. Les images parviennent tantôt de vieux téléviseurs, tantôt par un filtre de caméra de surveillance ou de derrière une vitre. Les bandes

audio tournent dans une salle d'interrogatoire anonyme, les téléphones publics tiennent lieu de bouées de sauvetage, un climat d'espionnage s'installe au quotidien — on apprendra plus tard que la GRC avait eu son mot à dire dans l'histoire —, pendant qu'à l'Université, un clavier d'ordinateur s'écrase au sol d'où s'élèvent des volutes de fumée. Mina Shum n'en fait jamais trop et traduit à merveille l'euphorie comme la désolation, la peur comme l'ouverture à l'autre. Et quand, au final, les regards se dirigent vers nous, par l'œil de la caméra, et que se font entendre des chants de liberté et de délivrance, il nous prend l'envie tenace de croire en la race humaine, par-delà ses fulgurances et ses espoirs déçus. (Sortie prévue: 15 janvier 2016) **EB**



Canada / 2015 / 81 min

RÉAL. ET SCÉN. Mina Shum **IMAGE** John Price **MUS.** Brent Belke **MONT.** Carmen Pollard **PROD.** Selwyn Jacob **DIST.** Office national du film



Le premier cercle de l'enfer

ZOÉ PROTAT

Depuis le dernier Festival de Cannes où il obtint le Grand Prix du jury, les rumeurs les plus extraordinaires courent sur le premier long métrage d'un réalisateur hongrois de 38 ans. Croyez-les toutes sans réserve, car elles sont vraies, et plus encore. Certains aiment à dire que l'on a déjà tout vu et tout entendu sur la Seconde Guerre mondiale. Mais tout comme *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell en littérature il y a quelques années, une œuvre du calibre du film de László Nemes les fera aisément taire. **Le Fils de Saul** est non seulement une œuvre hautement créative et originale, mais elle est aussi des plus précieuses, car elle touche peut-être l'inatteignable : plonger le spectateur en immersion totale dans l'horreur des camps, la cicatrice du XX^e siècle, le tout de l'intérieur, de l'intime, avec un doigté et un équilibre qui laissent pantois.

Le héros du film, Saul ou « Ausländer » (l'étranger) est membre d'un Sonderkommando dans un camp de concentration. Sélectionnés dès leur descente de train, ces prisonniers, le plus souvent juifs, étaient choisis pour leur jeunesse et leur force physique afin d'accompagner leurs semblables vers la mort. Déshabillage des condamnés, vidage des chambres à gaz, transport des vêtements, puis des cendres; deux équipes, une de jour, une de nuit, travaillant 24 heures sur 24 au bon fonctionnement des fours crématoires. Au cœur même de l'horreur, ces prisonniers n'avaient pas la vie sauve très longtemps. Séparés des autres, ils ne pouvaient fraterniser avec quiconque. Avec sa veste au dos barré d'une croix rouge, Saul fait son travail, jusqu'au jour où il croit reconnaître son fils dans le corps inerte d'un jeune garçon. Dès lors, il n'aura qu'une obsession : lui offrir une

sépulture convenable. Mais comment mettre en œuvre un enterrement digne de ce nom dans un contexte semblable? Où trouver un rabbin qui acceptera de prononcer les prières rituelles? Au même moment, les prisonniers planifient une révolte. Au même moment encore, on attend un convoi de 3 000 condamnés à éliminer en une nuit.

Une journée dans la vie d'Auschwitz : à une réalité méconnue, László Nemes dédie un film pudique, mais extraordinairement puissant. La tension qui habite chaque plan du **Fils de Saul** est quasi insoutenable. Au-delà du sujet, la forme y est aussi pour beaucoup. On a largement célébré les images du film, ses flous créatifs qui attachent les spectateurs aux pas de Saul, les suspendant bien souvent à son épaule pugnace. À travers ces plans serrés jusqu'à l'étouffement, ils ne ver-

ront que des bribes de monstruosité, morceaux choisis glaçants, mais nécessaires. Toutefois le véritable choc viendra du son, un travail proprement exceptionnel : magma de cris, de pleurs d'enfants, d'aboiements de chiens, de sifflets, de bruits de bottes et d'explosions qui enveloppent, agressent. Les langues parlées cartographient tous les peuples d'Europe de l'Est. C'est la bande-son de la guerre.

Au-delà de son récit déchirant, **Le Fils de Saul** documente. En travaillant à leur mutinerie, les membres du Sonderkommando tentent de faire des photographies de leur réalité pour les diffuser à l'extérieur. Cette sidérante entreprise a réellement existé et a produit quatre clichés, qui sont les seuls documents visuels directs des chambres à gaz. Le film examine la logique — et parfois l'absence de logique — de fonctionnement d'un camp, dans ses actions les plus célèbres (dépouiller les condamnés) et les plus obscures (charrier des monceaux de cendres humaines pour les jeter dans la rivière). Contrairement à ce que Hollywood voudrait bien nous faire croire, la violence s'immisce dans tous les rapports humains, même chez des prisonniers farouchement engagés dans leur survie. « Tu as abandonné les vivants pour les morts » : dans sa quête, Saul ne croisera que peu de solidarité et presque aucune main tendue. Et lorsque les autres s'inquiéteront des conséquences funestes que ses agissements pourraient avoir sur le groupe, il rétorquera avec une clairvoyance sidérante : « On est déjà morts. »

En Europe, il existe une croyance très forte qui veut que l'horreur de la solution finale ne soit pas filmable. Avec leurs partis pris esthétiques manichéens et leurs outrances, des films comme **Schindler's List** ou **La Vie est belle** ont provoqué des débats passionnés. Pour de nombreux théoriciens et philosophes, seule la parole des témoins directs serait recevable pour évoquer la Shoah : c'est par exemple l'avis du réalisateur Claude Lanzmann (**Shoah**). Difficile en effet de remettre en question l'histoire mémo-



rielle, alors que le pari de la fiction est toujours hasardeux. Et pourtant, Nemes a réussi à réconcilier tout le monde. **Le Fils de Saul** est peut-être le premier film à transporter le spectateur en plein cœur de la réalité des camps, une réalité sensible que les spécificités cinématographiques permettent non pas de comprendre, mais bien d'éprouver avec le cœur et les tripes.

Quelques mots s'imposent aussi sur l'acteur principal, Géza Röhrig. Né à Budapest, cet orphelin devenu musicien punk a embrassé la foi de ses racines juives après une première visite à Auschwitz dans les années 1980, jusqu'à devenir rabbin à New York, où il réside aujourd'hui. Poète, il a publié deux recueils inspirés par la Shoah. C'est à cette personnalité hors normes que Nemes a confié le premier rôle de son film, un rôle énorme dans lequel il est bien davantage qu'une révélation : une évidence. C'est en partie grâce à lui, et à une mise en scène aussi inventive qu'implacable, que László Nemes réussit un véritable

exploit : du cinéma hautement sensoriel, mais toujours intelligible, loin d'une radicalité extrême façon art contemporain. Une plongée en apnée dans l'histoire, d'une douloureuse beauté. (Sortie prévue : 15 janvier 2016) 



Hongrie / 2015 / 107 min

REAL. László Nemes **SCÉN.** László Nemes et Clara Royer **IMAGE** Máttyás Erdély **SON** Tamás Zányi **MUS.** László Melis **MONT.** Mathieu Taponier **PROD.** Gábor Rajna et Gábor Sipos **INT.** Géza Röhrig, Levente Molnár, Sándor Zsótér, Urs Rechn **DIST.** Métropole Films



Photo: Shayne Laverdière

Entretien André Turpin, réalisateur d'**Endorphine**

« Le cinéma est le médium parfait pour parler du temps parce que c'est une sculpture de temps. »

MICHEL COULOMBE

André Turpin est certainement l'un des directeurs de la photographie les plus estimés au Québec. Bien qu'il tourne assez peu, ou peut-être justement parce qu'il n'enchaîne pas les tournages, il a récolté quatre prix Jutra pour les films **Maelström**, **Un crabe dans la tête**, **Incendies** et **Mommy**. Il a d'ailleurs signé la lumière des trois derniers longs métrages de Xavier Dolan, **Tom à la ferme**, **Mommy** et **Juste la fin du monde**, attendu au prochain Festival de Cannes, et fait équipe avec lui pour les clips d'Indochine (*College Boy*) et d'Adele (*Hello*). En parallèle, il mène une carrière de réalisateur atypique, lancée avec **Zigrail** en 1995, puis parsemée de courts métrages, dont sa participation au collectif **Cosmos**. Bien que son deuxième film, **Un crabe dans la tête**, ait été couronné de succès, il lui aura fallu 14 ans pour revenir au long métrage. **Endorphine**, son film le plus expérimental, propose une réflexion sur le temps. À trois étapes de sa vie, Simone y réagit au meurtre de sa mère. Tête-à-tête avec un cinéaste résolument indépendant.

Ciné-Bulles: Le scénario d'Endorphine était-il aussi énigmatique que le film?

André Turpin: Le film est plus abstrait que le scénario. J'ai triché en écrivant le scénario. Lorsqu'un personnage réapparaissait, j'ajoutais des points d'exclamation pour qu'on le remarque. Je donnais certaines explications. Par la suite, j'ai brouillé les pistes et j'ai enlevé beaucoup de choses parce que c'était trop plate. Le film est quand même un peu plate! J'aime que le cinéma confronte mes valeurs ou mon esthétique. Divertis-moi! Intéresse-moi!

Pourquoi n'avez-vous fait que 3 longs métrages en 20 ans?

J'ai mis huit ans à écrire le scénario d'**Endorphine**. Comme je suis incapable de partir d'un plan, je cherche constamment, je me dope aux nouvelles idées. Un poison! Il y a eu un nombre inimaginable de versions du scénario. Dans l'une d'elles, on voyageait dans le temps en ascenseur dans l'inconscient. À chaque étage, on découvrait une époque et un rêve différents. Je voulais faire un film sur la nature étrange du temps, ma fascination première depuis 25 ans. J'ai lu tout ce qui est accessible en astrophysique, en physique relativiste.

La conférencière dans le film pourrait être votre double, non?

Oui. Initialement, la conférence était trois fois plus longue. Comme ça devenait prétentieux, j'ai épuré. Il a fallu que les producteurs insistent pour que je renonce à poursuivre l'écriture et que l'on dépose le projet à la SODEC. Il a été accepté à son premier dépôt! J'ai quand même continué à écrire, partagé entre l'envie de plaire et mon instinct cinéophile puriste. **Un crabe dans la tête** était un film grand public. Je l'ai regretté. J'ai cessé de l'aimer en mixage! Ce que je lui reproche, c'est d'être un film adolescent. Je l'ai fait à 37 ans.

Avez-vous songé à la coécriture?

J'ai le goût de travailler avec un coscénariste et aussi de coréaliser. Je crois qu'il y a quatre ou cinq personnes avec lesquelles ce serait possible, notamment Philippe Falardeau. J'ai fait trois courts métrages avec Anaïs Barbeau-Lavalette et l'on veut réaliser un long métrage ensemble, l'adaptation d'*Alfred ou la liberté retrouvée*, une pièce d'Emmanuel Schwartz. Il en signe l'adaptation. Ce

sera compliqué et coûteux, surtout parce qu'il y a des animaux. Si Stéphane Lafleur pouvait m'écrire un scénario, je serais tellement content!

On ne sent pas chez vous le besoin irréprensible de faire un nouveau film ou d'en faire encore plusieurs.

Je n'ai pas tant que ça à dire. Même en tant qu'interprète du scénario d'un tiers, il faudrait que je m'investisse. Entre

Mommy et **Juste la fin du monde**, pendant un an et demi, je n'ai fait que travailler à **Endorphine**. Pas de publicité, rien d'autre. Pour y arriver, je dois être passionné par le scénario, par le sujet.

Parlant d'Endorphine, vous avez évoqué le monde des rêves. Le film est-il inspiré de vos rêves?

Non, mes rêves sont très peu intéressants, très concrets. Je veux que le spectateur soit dans la position du rêveur. C'est comme ça que je souhaite qu'il reçoive le film, en abandonnant la raison. Aujourd'hui, je vois les erreurs que j'ai commises. D'une part, la conférence donne des clés, alors tout le monde essaie de résoudre l'intrigue. D'autre part, le film a un côté « énigme », puzzle, ce qui crée l'impression qu'à la fin il y aura une résolution. On l'anticipe, on la cherche et l'on est frustré de ne pas comprendre. Christopher Nolan, dans **Inception**, explique tout. On ressent le vertige de façon intellectuelle. Depuis **Lost Highway**, David Lynch ne donne aucune piste. On ne sait pas ce qui se passe, on le ressent et le vertige est nettement supérieur. C'est un état que je cherche à reproduire.

C'est votre quête.

Dans **Endorphine**, ce vertige, c'est ma quête. La première fois que j'ai lu sur la relativité, il y a bien longtemps, c'était dépayçant, confrontant. On reçoit le temps comme linéaire, droit, rigide, inflexible. À la lecture d'Henri Poincaré et d'Albert Einstein, on comprend que le temps n'est pas tel qu'on le perçoit, qu'il est flexible. Ce n'est pas une lubie. Le cinéma

J'ai le goût de travailler avec un coscénariste et aussi de coréaliser. Je crois qu'il y a quatre ou cinq personnes avec lesquelles ce serait possible, notamment Philippe Falardeau. J'ai fait trois courts métrages avec Anaïs Barbeau-Lavalette et l'on veut réaliser un long métrage ensemble, l'adaptation d'*Alfred ou la liberté retrouvée*, une pièce d'Emmanuel Schwartz.

est le médium parfait pour parler du temps parce que c'est une sculpture de temps. Montage, ellipses, ralentis, flashback. Faire un film qui témoigne d'une vie complète, c'est une sculpture de temps.

*Votre film explore diverses formes de perte de conscience. Hypnose, rêve, évanouissement, étran-
glement.*

Au bout de quatre ans d'écriture, je me suis rendu compte que la meilleure comparaison, la meilleure façon de décrire un temps près de la réalité qui défie notre intuition, c'est la perception associée à la perte de conscience. L'évanouissement en est le plus bel exemple. Une horloge quelconque de notre cerveau s'éteint. Quand on reprend connaissance, ça repart, mais on revient de tellement loin, comme si ce qui venait de se passer appartenait au passé lointain. Je me suis dit que l'inconscient pourrait servir de machine à voyager dans le temps, surtout dans le premier film, celui de Simone 1, la plus jeune. Elle s'évanouit et se réveille ailleurs dans son histoire.

Vous parlez de premier, de deuxième, de troisième film.

Il y a trois Simone et trois films différents. Simone 1 est ancrée dans la réalité. Simone 2 est dans un cauchemar, l'une des théories qui expliquent le film. Simone 3 donne une conférence. Trois films distincts, trois exercices de style.

Comment les spectateurs des festivals ont-ils réagi?

Peu de gens m'en parlent beaucoup et beaucoup de gens m'en parlent peu! Les gens restent en grand

nombre quand il y a une rencontre après la projection.

Les spectateurs échafaudent-ils des explications qui vous surprennent?

À Toronto, quelqu'un en a fait une lecture freudienne. Le tueur devient l'amant de Simone 3. Être amoureuse du tueur de sa mère... Ce n'était pas mon intention. Mon but était d'amener les gens à plonger dans le film. Sentir le vertige, la transe. J'ai songé à me présenter en salle, quand le film prendra l'affiche, avant toutes les projections pour inciter le public à s'abandonner à cette expérience cinématographique. C'est plutôt un défaut du film! (rires) À la sortie de tous mes films, j'ai la peur et l'impression d'imposer un fardeau aux spectateurs. Seule exception, **Cosmos**: je savais que c'était drôle. Quand le générique de **Zigrail** apparaissait, les gens se disaient: «Ah oui! C'était ça!» On connaît cet état dans lequel on se trouve à la fin d'un film. Dans **Zigrail** comme dans **Endorphine**, on se demande s'il ne manque pas quelque chose, une dernière partie.

Dans Endorphine, lorsqu'on voit un autobus en travers de la rue, la référence à une photo de Robert Frank, Trolley – New Orleans, semble évidente.

Référence directe. L'idée de cet autobus où l'on voit plusieurs personnages du film est venue avant la référence à Robert Frank. J'ai aussi eu en tête la scène d'ouverture de **8 1/2** de Fellini, Marcello Mastroianni est dans un tunnel et l'on voit un autobus duquel pendent plusieurs bras. J'ai également pensé au train sinistre dans lequel se trouve Woody Allen dans **Stardust Memories**. Il y a quelques hommages de



ce genre dans **Endorphine**. Je fais notamment une référence à **Persona** d'Ingmar Bergman dans le *morph* où l'on voit les trois femmes.

Qu'attendez-vous d'un directeur de la photographie?

Avant tout un échange intellectuel. C'est plus important que le talent d'éclairagiste ou de cadreur.

Pourquoi avez-vous choisi Josée Deshaies?

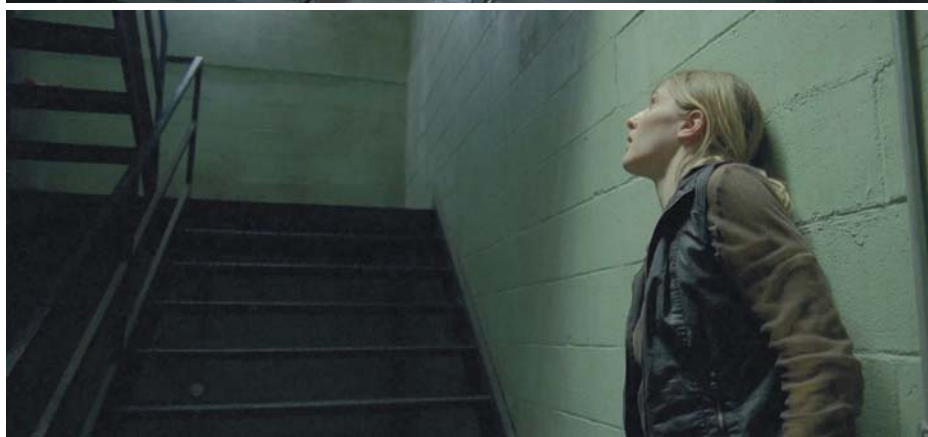
Je connais Josée Deshaies, mon assistante sur **Cosmos**, depuis 25 ans. Je voulais un interlocuteur, quelqu'un de cultivé au niveau de l'image. Au début, j'avais l'instinct d'éclairer, mais j'ai choisi d'abandonner. L'éclairage d'**Endorphine**, le choix des objectifs, tout ça vient d'elle. Elle est plus méticuleuse que moi. Elle est précise, moi plus instinctif. Je lui ai confié l'éclairage et j'ai cadré le film, sans opérer la caméra. Ça me vient de Xavier Dolan. Il prend le chercheur de champ, cherche, trouve. Ça devrait être comme ça. Josée opérait la caméra. Je voulais que le film de Simone 1 soit très narratif. Mon modèle, c'est **No Country for Old Men**, un chef-d'œuvre de *storytelling* visuel. Je pensais que Simone 2 serait plutôt dans le style de Philippe Grandrieux, caméra à l'épaule, sale, instinctif, sensoriel, nerveux, angoissant. Une caméra expressionniste. Josée y a mis des mouvements de caméra qu'il n'y a pas dans le premier. Le troisième film est très simple, plus pur que les précédents, avec des plans plus larges.

Il y a peu d'horizons dans votre film.

Je crois que ça vient du manque de moyens. Tout était très contrôlé côté décor. Années 1950 et 1960. Architecture très carrée. C'est difficile d'ouvrir davantage, sans quoi Montréal apparaît. Il y a un point de fuite dans Simone 2, il a été composé en postproduction. On en a fait une affiche.

Comment cela se passe-t-il avec les acteurs?

J'ai beaucoup de difficulté. C'est pour ça que j'aimerais coréaliser. J'aimerais être accompagné d'un directeur d'acteurs. Pourquoi ne pas casser le code du réalisateur-metteur en scène? Pour **Endorphine**, nous avons répété, travaillé des scènes clés. C'est difficile pour moi de dire à un acteur qu'il ne fait pas la bonne affaire. L'autorité ne me pose pas de problème, le jugement par contre... La caméra, la lentille, l'éclairage sont toujours pareils. Dans le cas



De bas en haut: Sophie Nélisse, Mylène Mackay et Lise Roy incarnent Simone à différents âges dans **Endorphine**

d'un acteur, il faut tenir compte de son humeur, de son genre de talent. J'ai de la misère à jongler avec ça.

Votre collaboration avec Xavier Dolan ne vous a pas donné des idées pour entrevoir autrement ce travail?

Un peu. Il est fascinant à voir diriger. J'ai le goût de faire un film sur sa direction d'acteurs, une caméra pointée sur lui, une autre sur l'acteur. Il parle constamment, il reprend des phrases, il invente des

dialogues à côté de l'acteur. Tous les acteurs ne peuvent pas travailler comme ça, mais quand ils en sont capables, comme Anne Dorval ou Suzanne Clément, c'est d'une beauté! Les idées jaillissent. Xavier, qui est aussi acteur, joue une réplique, Anne Dorval prend ce qu'il vient de lui donner et le recrache immédiatement à travers son personnage. Je ne suis pas un acteur...

Vous ne faites pas confiance à votre jugement?

Ce n'est pas ça. Si je m'adressais à un robot, je n'aurais pas peur du tout. J'ai confiance en mon jugement, mais je n'ai pas toujours la bonne façon de m'expliquer. Avec Guy Thauvette, c'était très facile, c'est mon chum. Mon rapport humain à l'autre fait toute la différence.

*Il y a une phrase en allemand dans **Endorphine**. L'allemand a déjà été plus présent dans le film, non?*

On entendait une chanson allemande quand Simone disait qu'elle avait eu un rêve prémonitoire, lorsqu'elle rêve que sa mère lui arrache le doigt, puis encore une fois à la radio. J'ai laissé tomber parce que je trouvais le film trop plate. Certaines répétitions ennuyaient les spectateurs. Après le mixage, j'ai coupé quatre minutes. En fait, j'ai repris le mixage quatre fois. En cours de route, j'ai fait appel à Stéphane Lafleur et à Xavier Dolan. Tous deux sont venus passer une journée en salle de montage.

Avez-vous besoin de garde-fous, de gens qui vous protègent lors de ces incessantes remises en question?

Les producteurs, l'assistant-réalisateur, le directeur artistique, Josée Deshaies, tous savent qu'en création, je suis très inspiré, je deviens un « *loose cannon* ». Quand j'ai une nouvelle idée, je suis prêt à tout changer pour l'intégrer, alors j'ai besoin de garde-fous!

Comment s'est passé le montage?

Ça a été très long. J'ai tourné en deux blocs entre lesquels nous avons monté pendant six semaines. Après le tournage du deuxième bloc, nous avons passé beaucoup de temps au montage, puis j'ai tourné encore deux journées. Simone 2, lorsqu'elle allait chez sa voisine, en profitait pour vérifier si ses photos avaient du succès sur Instagram. On a refait

la scène: maintenant elle découvre que la voisine a des photos d'elle sur son ordinateur. Ces journées supplémentaires sont prévues au budget. Pour cela il faut de bons producteurs. Ils ont bien vu le montage 50 fois. Ils ont été très créatifs. J'ai besoin de ça. À l'été, j'ai pris deux jours et j'ai essayé complètement autre chose au montage, convaincu que j'avais trouvé, allumé, drogué par cette nouvelle idée, mais j'ai dû admettre que le film n'avait pas été écrit de cette façon.

Survolté ou angoissé?

Je ne suis pas angoissé. Je suis insatisfait. Je veux que ce soit bon. C'est pour ça que j'aimerais coréaliser. Peut-être ne suis-je pas assez affirmé comme réalisateur, mais je suis insatisfait de la qualité de mes films. Je voudrais qu'ils soient meilleurs.

*Dans **Endorphine**, il y a un trou dans la main de Simone, on lui arrache un doigt et elle colle sa langue sur un poteau. De plus, on tue brutalement sa mère.*

Le film est très physique, sensoriel. Le trou dans la main n'a rien à voir avec la douleur. C'est symbolique, métaphorique. J'y vois une belle image de cinéma. Simone 1, qui a subi un choc post-traumatique, est coupée de ses émotions, alors elle cherche à ressentir, physiquement. Inspirée par un baiser vu à la télé, son besoin s'exprime surtout par sa langue. C'est le rapport aux endorphines, le besoin de ressentir. Dans le *morph* final, on passe de cette douleur à l'orgasme. L'orgasme de Simone 3, affranchie du traumatisme, c'est mon *happy end*.

Vous avez réalisé un film à caractère expérimental dans un cadre de production standard.

Je suis chanceux. Bien que le scénario ait quelque chose d'expérimental, j'ai tourné le film en 35 mm et j'ai eu droit à 37 jours de tournage. J'aime les films classiques, mais aussi Philippe Grandrieux, Gaspard Noé un peu, David Lynch définitivement et Apichatpong Weerasethakul. J'aime ces expériences parfois douloureuses. Je revois certains de ces films parce que j'ai dormi la première fois. Avec Tarkovski, c'était comme ça. Même chose pour **Under the Skin** de Jonathan Blazer. Mais je sais que c'est demander beaucoup d'efforts au spectateur. Tous ceux qui ont revu **Endorphine** l'ont mieux aimé la deuxième fois. Ils font plus de liens, sans chercher d'explications.



En tant que directeur de la photographie, vous avez assisté au passage au numérique, mais vous ne tournez pas en numérique.

Je ne le fais que pour la publicité. La seule fiction que j'ai tournée en numérique est le court métrage **Prends-moi**, que j'ai coréalisé avec Anaïs Barbeau-Lavalette.

D'où vient cette résistance?

D'un amour pour le film qui n'a rien de sentimental. C'est plus facile de tourner en numérique, mais pour plein de raisons technicoesthétiques c'est préférable de tourner en 35 mm. L'étalonnage donne plus de latitude. On ne pourrait pas faire **Mommy** en numérique. Dès que l'on pousse les couleurs, ça devient très artificiel. De plus, les peaux sont très difficiles à contrôler en numérique, surtout si l'on fait des trucs extrêmes. Les erreurs pardonnent moins qu'en film. Sur le plateau, quand on tourne en film, on éclaire, on sculpte son sujet en direct. En numérique, l'image est déjà interprétée, alors on regarde constamment le moniteur. J'aimerais faire autrement, ne serait-ce que pour un plan, mais je n'y suis jamais arrivé. Par contre le numérique est beaucoup plus sensible.

Devez-vous insister auprès des réalisateurs pour tourner en 35 mm?

Je n'ai jamais eu à le faire, surtout pas avec Xavier Dolan. Même pour *Hello*, le clip que nous avons tourné avec Adele. Ces images ont été plus vues que toutes celles que j'ai faites avant réunies. Xavier Dolan se mêle de tout. C'est moi qui construis l'éclairage et il y réagit. Parfois, je fais la première prise, je définis le mouvement et je demande à l'opérateur d'imiter ce que je viens de faire. Je me mêle de plus en plus des costumes, des maquillages, des décors, de tout ce qui est dans l'image. Au départ, dans le clip d'Adele, les murs étaient blancs et ça n'allait pas. La directrice artistique paniquait, il n'y avait pas de budget. Celui-ci a rapidement explosé et on a tourné quelques images en 70 mm Imax! Des moyens incroyables! De même, le budget de **Juste la fin du monde** a presque doublé en cours de production.

Quelle est la pire attitude que puisse avoir un réalisateur?

Aimer trop mon travail et accepter tout ce que je propose. Pour cette raison, c'est plus difficile de travailler avec le réalisateur d'un premier film. Comme on est toujours pressé par le temps, je peux tomber dans la facilité. C'est facile de faire un bel éclairage, mais ce qu'il faut c'est un éclairage cohérent, conséquent, dans le langage du film. Il faut s'adapter au visage de quelqu'un. À l'autre bout du spectre, quand un réalisateur n'aime pas du tout mes



André Turpin et Xavier Dolan lors du tournage de **Mommy** — Photo: Shayne Laverdière

éclairages ou me demande quelque chose que je crois être incapable de faire, ça me démolit, je ne veux plus jamais faire ce métier. Je m'y mets et je me rends compte que je suis capable! Ça m'arrive souvent. Xavier m'apporte régulièrement des images de magazines «photoshopées» et me demande de faire la même chose dans des endroits minuscules. Finalement, il a raison...

Vous doutez toujours.

Comme tous les directeurs photo. En publicité, je suis très confiant, mais le premier jour de tournage d'un film, c'est comme si l'on n'avait jamais fait de cinéma, surtout avec quelqu'un de nouveau. Je ne veux pas le décevoir, je ne veux pas rater un éclairage ou une scène. Servir quelqu'un est très stressant. Sur un plateau, on attend constamment après le directeur photo pour tourner. Son retard est le plus quantifiable. Il y a un stress. Même chose lorsqu'on rencontre de nouveaux acteurs. C'est un privilège de tourner trois longs métrages avec quelqu'un comme je l'ai fait avec Xavier Dolan. Je comprends son amour pour les films des années 1990, sa direction de comédiens. Le contact humain sur le plateau est établi. On sait que l'on s'aime.

Certains acteurs interviennent-ils par rapport au cadre et à la lumière?

En général, ils s'abandonnent. Sur le plateau de **Juste la fin du monde**, Gaspard Ulliel était très conscient de ça. Il comprend et il sait prendre sa lumière.

Parmi ceux que vous avez fréquentés, quel acteur prend le mieux la lumière?

Thomas Haden Church, dans **Whitewash**. Phénoménal. Dès qu'il apparaissait à l'image, je me trouvais bon! Adele est d'une photogénie exceptionnelle. La peau est très importante. Cela dit, je ne suis pas là pour embellir les acteurs. Quand c'est ce que l'on recherche, on dénature l'éclairage de la scène.

De quoi êtes-vous le plus fier comme directeur photo?

Formellement, je suis très fier de la texture, de l'éclairage, de la lumière et du découpage de **Whitewash** d'Emanuel Hoss-Desmarais. Je trouve ça très solide. Je pense aussi à **Amelia** que j'ai tourné avec Édouard Lock et à ma collaboration avec Denis Villeneuve. On m'a beaucoup identifié à l'esthétique de **Maelström**, un film pour lequel on a joué avec la chimie du film. C'est très contrasté, la palette de couleurs est très particulière. On m'a souvent demandé de reproduire cette esthétique.

Qui admirez-vous?

Roger Deakins, qui travaille aujourd'hui avec Denis Villeneuve. Son travail sur **No Country for Old Men** est d'une précision de bande dessinée. Et Harris Savides, mort en 2012, qui a fait **Elephant** et les films de Sofia Coppola.

Devez-vous souvent refuser des offres de tournage?

Je refuse des films toutes les semaines. Depuis que j'ai des enfants, j'accepte un film par année. Pour le reste, je fais de la publicité et j'aime ça. Je souhaite passer du temps avec mes enfants, qui ont 9 et 13 ans. Depuis la sortie de **Mommy**, des agents français et hollywoodiens veulent me représenter, mais je ne veux pas m'éloigner de ma famille. J'avais accepté de tourner **The Good Lie** de Philippe Falardeau, mais ma fille m'a demandé de ne pas partir. J'y ai renoncé, sans l'ombre d'une déception. J'ai construit ma carrière là-dessus. Mais dans 10 ans, quand j'aurai 60 ans...

Endorphine d'André Turpin

Voyage dans le temps

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Une jeune fille de 12 ans vit déconnectée du monde après la mort brutale de sa mère. Une femme dans la vingtaine éprouve de profondes angoisses personnelles. Une physicienne sexagénaire donne une conférence sur la nature du temps. Ces trois femmes sont Simone, marquée à jamais par le décès de sa mère. À trois périodes de sa vie, qui divisent **Endorphine**, Simone revisite cet événement qui la fait sombrer dans un état hypnotique.

Même si chaque partie du long métrage est caractérisée par un choc émotionnel profond qui perdure, André Turpin s'intéresse davantage à la question du temps, et ce, d'un point de vue formel. En effet, bien avant d'être une histoire de deuil, le parcours de Simone est prétexte à un véritable jeu labyrinthique où les réalités s'entremêlent, les rêves et les fantasmes brouillent leurs frontières et la notion de temps éclate. La répétition des séquences, l'ellipse et la multiplication des personnages dans un même espace-temps servent à établir cette absence de linéarité. En guise d'introduction à chaque section du film, le cinéaste tente d'incarner visuellement les propos métaphysiques de Simone. Il parvient ainsi à mettre en images les procédés et les réflexions relatives au temps exprimés par sa protagoniste.

Mais la caméra et surtout le montage de Turpin n'offrent au final aucune certitude. Rarement le spectateur peut-il distinguer le passé du présent ou du futur et, encore moins, cerner la réalité à laquelle Simone est confrontée. Il est en quelque sorte perdu entre l'irrationalité du récit et la dimension affective qui s'en dégage. Le seul point de repère de cette rupture temporelle—et qui se révèle en être aussi la cause—demeure le traumatisme subi par l'héroïne. Étonnamment, le procédé fonctionne plutôt bien, surtout dans la première partie du film où la jeune Simone doit revivre le terrible drame de la perte maternelle lors d'une troublante séance d'hypnose. En revanche, quand le film, dans son second segment, tente de matérialiser les notions de conscience et de subconscience, les nombreuses images cauchemardesques mises en scène par Turpin causent plus de confusion qu'elles ne proposent de pistes. Le film s'embourbe alors dans un tourbillon kaléidoscopique qui teste l'endurance du spectateur et de l'exercice. Pourtant, **Endorphine** n'est pas obtus ni impénétrable. Il stimule l'intellect et les sens (le travail

de Sylvain Bellemare à la conception sonore est à cet égard particulièrement saisissant) bien plus qu'il ne prend aux tripes. L'examen de la psyché féminine auquel le long métrage se prête révèle un portrait relativement abstrait de Simone. Incarnant le personnage à 12 ans, 25 ans et 60 ans respectivement, Sophie Nélisse, Mylène Mackay et Lise Roy s'abandonnent complètement en insufflant naïveté, vulnérabilité et détresse à cet être. Mais son exploration des théories et des principes physiques, un moyen d'aller à la rencontre de ses propres démons, s'avère finalement sans issue pour Simone.

Malgré ces quelques faiblesses, il faut saluer le courage de Turpin pour son audacieuse proposition. Le récit de Simone est une démarche singulière, désireuse de faire vivre au spectateur une expérience déstabilisante et perturbante. L'œuvre du réalisateur est incommode, sombre et kaléidoscopique, à la limite du cinéma expérimental. Certes, elle amène le cinéphile vers une chute libre déroutante, mais le fait aussi s'interroger sur ses propres perceptions. Clairement influencé par le travail de cinéastes comme David Lynch ou Luis Buñuel, André Turpin livre un long métrage plus plastique qu'émotif, mais foncièrement cinématographique. La caméra exploite les codes du langage filmique plutôt qu'une trop lourde symbolique, et même si la mécanique peut sembler chaotique, le cinéaste nous rappelle que parfois, au cinéma, les questions et les réflexions sont plus passionnantes que les réponses. (Sortie prévue: 22 janvier 2016) 



Québec / 2015 / 84 min

RÉAL. ET SCÉN. André Turpin **IMAGE** Josée Deshaies **SON** François Grenon, Sylvain Bellemare et Bernard Gariépy Strobl **MUS.** François Lafontaine **MONT.** Sophie Leblond **PROD.** Luc Déry et Kim McCraw **INT.** Sophie Nélisse, Mylène Mackay, Lise Roy, Guy Thauvette, Monia Chokri **DIST.** Les Films Séville



Portrait Le cinéma de Paolo Sorrentino

Mélancolique passion

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Michael Caine et Harvey Keitel dans **Youth**
de Paolo Sorrentino — Photo: Fox Searchlight

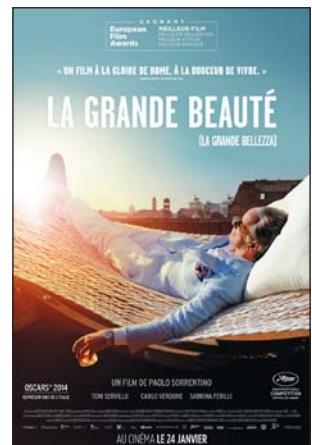
Nouvelle coqueluche du cinéma italien, Paolo Sorrentino est comparé aux plus grands. Fellini, Resnais et Welles sont les noms des influences qui reviennent souvent pour évoquer son cinéma encore relativement jeune. Cible favorite de la presse française, il possède néanmoins sa carte blanche pour le Festival de Cannes où plusieurs de ses films ont été sélectionnés en compétition au fil des ans. Sa reconnaissance internationale survient en 2008, grâce à un certain portrait d'un premier ministre d'Italie corrompu, durant les années 1990. **Il Divo** imprègne les esprits par sa capacité à relater les faits tout en restant distrayant dans son tableau noir du pouvoir. Cette percée lui permet un premier long métrage en langue anglaise, **This Must Be the Place** (2011), où Sean Penn incarne une vedette rock (Cheyenne) désirant rendre justice à son père. Mais c'est en 2013 que la consécration se confirme : **La Grande Bellezza** (**La Grande Beauté**), fresque baroque où la virtuosité du cinéaste s'amalgame à une nostalgie douce-amère. La conversion hollywoodienne ne pouvait tarder : **Youth**, plus récente œuvre, réunit Fred et Mick, deux vieux amis, dans un luxueux hôtel des Alpes. Le premier est un compositeur et chef d'orchestre à la retraite, sollicité pour se produire exceptionnellement devant la reine Élisabeth II lors d'un concert organisé pour l'anniversaire du prince Philip, ce qu'il refuse obstinément. Le deuxième, un cinéaste sur le point de pondre son ultime film. Entre balades en montagne et randonnées en forêt, les deux hommes conversent et se souviennent.

Si **Il Divo** fut un avènement dans la filmographie du cinéaste, trois longs métrages précèdent la venue au monde planétaire de Sorrentino. Ces films, que la cinéphilie tarde toujours à découvrir, esquissent les traces d'un œuvre en train de se forger. **L'Uomo in più** (**L'Homme en plus**, 2001), **Le Conseguenze dell'amore** (**Les Conséquences de l'amour**, 2004) et **L'Amico di famiglia** (**L'Ami de la famille**, 2006) portent en effet les signes d'un cinéaste aux préoccupations esthétiques déjà évidentes, en plus d'une fascination marquée pour la culture et d'une obsession pour la jeunesse au féminin.

Youth se présente à la fois comme la continuité et l'aboutissement de cet œuvre. Prenant des airs de Cène, le film perpétue les thématiques qui ont fait la marque du cinéaste napolitain. Les deux héros septuagénaires, les réflexions sur le temps et sur le

passé témoignent d'une étonnante et profonde nostalgie, tant chez le cinéaste quarantenaire que chez ses personnages. Si certains sont prêts à crier aux clichés lorsque Fred et Mick comparent le nombre de gouttes d'urine qui s'échappent de leur urètre chaque matin, il n'en reste pas moins que Sorrentino fait preuve d'une réelle sensibilité malgré ces quelques « gags de vieux ». Les deux hommes — incarnés par Michael Caine et Harvey Keitel — illustrent deux facettes d'une même tristesse, le cynisme et la mélancolie, thèmes récurrents chez Sorrentino. Mais un archétype demeure : l'artiste vivant sur sa gloire passée. Cheyenne, dans **This Must Be the Place**, partage cette indifférence face à son destin. Le regard inconsolable de Sean Penn, sa voix frêle et les vêtements de rocker qu'il porte trahissent non seulement une douleur enfouie, mais aussi un désir de refouler l'être qu'il est devenu aujourd'hui. Dans **La Grande Bellezza**, Jep Gambardella (Toni Servillo), un autre artiste, auteur d'un seul roman en 40 ans celui-là, demeure plus opaque devant les blessures du passé. Les mondanités de son existence réussissent à combler et à remplir un vide abyssal. Elles ne suffisent pas cependant à dissimuler sa cynique tristesse. Une séquence déchirante où Jep éructe de dures vérités à Stefania, une amie (Galatea Ranzi), montre la cruauté dont l'homme fait preuve et témoigne d'une lucide insolence acquise au fil de ces années. C'est ce même discernement qui caractérise Fred, dans **Youth**, lorsqu'il dévoile à sa fille Lena (Rachel Weisz) l'horrible raison qui a poussé son ex-mari à la quitter, tiraillé entre son devoir protecteur et son désir d'honnêteté.

À ce propos, le père, chez Sorrentino, n'est pas une figure très digne. Au-delà des monstruosité que révèle Lena dans une tirade assassine où elle expose l'égoïsme de son géniteur, Mick apparaît aussi comme intraitable et grossier lorsqu'il reproche à son fils — l'ex-mari de Lena — de quitter sa femme pour une autre. Dans **This Must Be the Place**, le conflit paternel au cœur même du récit renverse cette tendance avec un Cheyenne rongé par la culpabilité face à un père mourant qu'il n'a pas vu depuis 30 ans, et ce, malgré qu'il ait été rejeté de façon catégorique et superficielle par ce dernier (il condamnait l'allure glam rock de son fils). L'amour-propre caractérise également la complaisance de Jep de **La Grande Bellezza** et la mégalo-manie de Giulio Andreotti dans **Il Divo**, deux créatures qui ont laissé derrière elles une carrière



dérisoire et un règne basé sur la manipulation. Ces héros trouvent le réconfort dans l'amitié. Dans ses deux derniers longs métrages du moins, le cinéaste valorise l'esprit de fraternité et l'affection entre les personnages. **La Grande Bellezza** pousse cette idée jusqu'à créer une forme de communauté entre le protagoniste et son entourage tandis que **Youth** s'attarde à la relation liant deux hommes. Dans les deux cas, la vérité partagée y est complice et perverse, mais nécessaire.

À l'image des personnages centraux des trois films qui ont précédé **Youth**, Fred est un homme pour qui il est difficile d'éprouver de l'empathie. Détesté par ses proches, adulé par les autres, le héros, chez Sorrentino, parvient péniblement à conjuguer vie privée et réussite professionnelle. Le personnage joué par Michael Caine incarne le plus explicitement ce conflit, ayant abandonné sa femme et ses enfants au profit d'une carrière musicale des plus prolifiques. Contrairement à Andreotti et Jep, Fred se repent et obtient l'absolution. Son entêtement à ne pas jouer pour la Reine cache une déchirante motivation qui l'expie de ses fautes aux yeux de sa fille, Lena. Si cela démontre un adoucissement et une compassion plus soutenues chez Sorrentino, cette distinction humanise davantage son cinéma.

L'esthétisme de Sorrentino

Ce cinéma ne serait rien sans le génie visuel de Sorrentino devenu presque épique. Sa caméra, son

découpage et son montage insufflent à ses films un souffle large et vif, un peu comme si le réalisateur cherchait à appuyer la philosophie de ses personnages en compensant leur morosité par une soif immodérée du beau. C'est bien ce que capte le cinéaste et qui frappe de plein fouet le spectateur, cette « grande beauté », qui est partout. Dans **Il Divo**, c'est une course de chevaux juxtaposée à une chasse à l'homme, qui se termine en meurtre crapuleux, ou encore une soirée où les convives du premier ministre fêtent et dansent à l'intérieur d'un dynamique plan-séquence. C'est l'attention particulière aux détails ou encore un tendre duo sur une pièce des Talking Heads dans **This Must Be the Place**. C'est Rome au grand complet dans **La Grande Bellezza**. Dans **Youth**, ce sont les corps dénudés d'hommes et de femmes de tous âges, les paysages pittoresques des Alpes ou, plus simplement, les moments partagés entre les personnages. Chacun des plans, chez Sorrentino, est composé, harmonisé, sublimé. C'est par cette passion esthétique que le cinéaste italien révèle toute l'ampleur de sa fougue et de son talent de plasticien.

Par exemple, sa manière de filmer la nuit crée un fort effet. La disposition des corps, les jeux d'éclairage et la photographie isolent très souvent les personnages dans le cadre, un peu comme si la nuit les illuminait. Cette signature visuelle est dans chacun des quatre longs métrages commentés dans le présent article; elle offre au spectateur de véritables tableaux à contempler. Dans **La Grande**



Paul Dano, Harvey Keitel, Michael Caine et Rachel Weisz dans **Youth** — Photos : Fox Searchlight



Photo: Gianni Florito



Toni Servillo dans **La Grande Bellezza** et **Il Divo** ainsi que Sean Penn dans **This Must Be the Place**

Bellezza, c'est Jep qui déambule devant les monuments de Rome; dans **Il Divo**, c'est un souper dans les jardins de la résidence de Giulio Andreotti mis en scène tel un dernier repas entre un Judas et ses apôtres. Dans **Youth**, Sorrentino produit une nouvelle forme de vie pour ses personnages. Non seulement ils s'y retrouvent, observent et discutent, mais le monde dépeint par le cinéaste crée une impression de suspension temporelle.

Autrement, le metteur en scène démontre aussi un intérêt prononcé pour le spectacle. Bien évidemment, cela contribue à harmoniser son écriture cinématographique, mais l'omniprésence de telles séquences dans ses films ne peut que participer au plaisir du tableau. Dans **This Must Be the Place**, le numéro musical de David Byrne, chanteur des Talking Heads, opère une catharsis chez le personnage joué par Sean Penn. Dans **La Grande Bellezza**, le talent et la colère d'une jeune enfant sont transformés en attraction frivole alors qu'elle rugit sa haine en réalisant un tableau abstrait gestuel devant le regard impassible des convives. Même dans **Il Divo**, la tirade de Giulio a des airs de scène théâtrale lorsqu'il confesse ses crimes. La séquence où Toni Servillo, assis seul dans une grande pièce,

s'adresse à la caméra va au-delà du simple effet de style ou de la représentation d'un acteur en pleine possession de ses moyens. C'est le récit intérieur d'un homme politique qui passe aux aveux, prenant le spectateur comme témoin. **Youth** appuie cette idée en s'ouvrant et en se terminant avec un numéro musical. *You Got the Love* débute le film où une chanteuse et un batteur performant sur une plateforme qui tourne sur elle-même. Et c'est Michael Caine orchestrant l'une de ses compositions devant une salle comble qui clôt le récit. Le long métrage passe alors d'une pièce populaire, où la performance anonyme tourne littéralement à vide, à un véritable moment de grâce où la consécration du compositeur n'a d'égal que l'émouvante trame sonore classique de David Lang, qui exprime avec déchirement le drame de Fred. C'est ainsi que le spectacle migre du divertissement clinquant à une tragédie bouleversante, alors que le héros embrasse et transcende sa désolation.

Cela n'empêche pas Sorrentino de truffier ses longs métrages de séquences purement poétiques. Si elles foisonnent dans **La Grande Bellezza**, prenant une dimension symbolique, voire christique, elles sont plus dispersées dans **Youth**. Ces



Michael Caine et Paolo Sorrentino lors du tournage de **Youth** — Photo: Fox Searchlight

moments deviennent oniriques, servant davantage les personnages que le récit. En effet, un émouvant passage où Mick hallucine tous les personnages féminins qu'il a mis en scène durant sa carrière n'est pas uniquement un testament de son travail de cinéaste, mais aussi sa déclaration d'amour à la gent féminine ainsi qu'aux actrices.

Mais Sorrentino n'est pas à l'image de Jep. Son amour de la splendeur ne sert jamais à combler le vide de son cinéma, bien au contraire. Il lui permet d'étayer un propos complexe et nuancé sur l'art, qui se précise plus que jamais dans **Youth**. Comme on l'a déjà mentionné, les protagonistes imaginés par le réalisateur sont ou ont été des artistes. Si le premier ministre d'**Il Divo** ne fait pas partie de cette tribu, il éprouve néanmoins pour eux un profond respect. Il préfère que l'on se souvienne de lui comme un grand homme cultivé plutôt que « comme un grand homme d'État ». Pour les autres, leur statut d'icône oubliée leur confère une sorte de désenchantement et de désillusionnement intimes. Leur capacité — ou leur incapacité — à donner un sens à leur nouvelle

existence — Cheyenne y parvient dans **This Must Be the Place**, Jep dans **La Grande Bellezza** aussi, mais avec plus de cynisme — permet difficilement de cerner la position de Sorrentino. Même **Youth**, avec sa multitude de personnages d'acteurs et de scénaristes, trahit un point de vue réfléchi, mais jamais définitif. Il y a d'abord le meilleur ami scénariste, Mick, qui succombe à une vision romantique et idéaliste du septième art, mais aussi du métier. Il y a Jimmy Tree (Paul Dano), acteur connu et reconnu pour un rôle de robot qu'il désire enterrer, n'ayant pas durablement marqué, à ses yeux, le public. L'équipe de scénaristes qui accompagne Mick dans sa recherche créative illustre l'étonnante harmonie du groupe malgré l'écart générationnel séparant ces jeunes apprentis du monstre sacré. Puis, il y a Brenda Morel (Jane Fonda), une survivante, une légende. Actrice fétiche de Mick, elle commet la trahison ultime en se désistant de son nouveau projet, lui préférant un rôle à la télévision. « La télévision est le futur, en fait, c'est aussi le présent », affirme-t-elle au vieil homme démolé par ce qu'il considère comme une incompréhension totale du cinéma. Impossible de ne pas voir un commentaire sévère de la place prépondérante du médium télévisuel et de son influence sur l'art cinématographique. Mais le prochain projet de Sorrentino — une minisérie de huit épisodes mettant en vedette Jude Law dans le rôle du premier pape américain — est soit la plus grande preuve d'hypocrisie d'un cinéaste adulé précisément pour son esthétique cinématographique, soit le plus désarmant témoignage d'humilité d'un artiste au talent élastique, prêts à jouer le jeu jusqu'à contaminer de son génie un médium par un autre.

La femme au-delà de son image

Fidèle à la très forte impression laissée par **La Grande Bellezza** chez les cinéphiles, la féminité sorrentinienne se résume souvent à de beaux corps de femmes, généralement jeunes et nus. S'il est difficile de contredire cette vision, fantasmée et masculine, du sexe opposé présentée dans le fameux long métrage — et reprise à des fins de comédie dans **Youth** alors que les deux hommes contemplent une jeune femme aux formes parfaites qui se baigne nue sous leurs yeux — il n'en demeure pas moins que les personnages féminins ont taillé leur place dans l'univers du cinéaste. Elles sont passées de personnages adjuvants silencieux (Livia Danese, l'épouse loyale d'Andreotti dans **Il Divo**) à figures complices et tendres. La

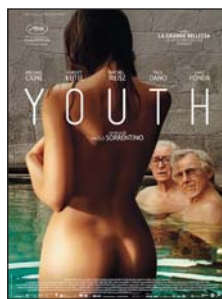
Jane de Frances McDormand, dans **This Must Be the Place**, est une femme active (elle est pompière et pratique le tennis, laissant gagner son mari à l'occasion) et a une influence positive dans la vie de Cheyenne. C'est pourtant **Youth** qui offre les deux personnages féminins les plus marquants et les plus forts de la filmographie du cinéaste. D'un côté, Lena, enfant fidèle à son patriarche, blessée par un mari adultère. Auprès de son père, elle trouve la force de lui pardonner, en plus de se voir donner une deuxième chance au jeu de l'amour. De l'autre, Brenda, cette actrice impériale, se définit comme une femme avec des couilles (« woman with balls ») — image aussi revendiquée par Stefania, l'amie humiliée de Jep. Toutes deux existent en dehors de l'univers des protagonistes masculins, et ce, même si elles ne sont pas constamment au cœur du récit. Elles bénéficient aussi de l'interprétation de deux grandes actrices, Rachel Weisz, qui apporte intensité et fragilité au rôle, et Jane Fonda, qui, par sa détermination féline et féroce, réussit à imprégner les esprits lors d'une impitoyable unique apparition de quelques minutes à peine.

Du côté des hommes, c'est une collaboration unique qui se dessine avec évidence : celle de Sorrentino et de Toni Servillo. L'acteur s'est imposé dans l'univers du réalisateur italien depuis **L'Uomo in più**, en 2001, en incarnant par la suite les fameux Giulio Andreotti et Jep Gambardella, deux créatures esseulées malgré leur trépidante existence. C'est précisément le visage de Servillo, tantôt abattu, tantôt impénétrable, qui transcende la sombre caricature et rend la douleur de la mélancolie plus tangible. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant que le cinéaste ait vu en Michael Caine le double parfait de l'acteur italien. Grâce à son humour pince-sans-rire et son air imperturbable, le comédien anglais traduit avec finesse et quiétude ce lourd *spleen*, laissant peu à peu poindre les signes d'une renaissance.

Pour compléter ce portrait, on ne peut passer sous silence l'humour corrosif de Sorrentino. Qu'il se retrouve dans les dialogues d'un personnage (« je possède le sens de l'humour » s'autoproclame impudemment Andreotti au tout début d'**Il Divo**), dans l'absurdité d'un plan (un homme déguisé en Hitler qui se tient sur une remorque alors qu'un drapeau américain se dresse en arrière-plan dans **This Must Be the Place**) ou tout simplement à travers le regard perspicace que le héros de **La Grande Bellezza** porte sur lui-même. Dans **Youth**, cette dérision se déploie beaucoup moins

implicitement — certains diront plus grassement. Néanmoins, le cinéaste ne perd jamais de vue la perversion de sa propre morale. Une critique acerbe de la culture populaire se manifeste dans une séquence musicale où une starlette (Paloma Faith, dans son rôle) s'exhibe et se déhanche sur des rythmes accrocheurs dans un excès d'effets numériques, la parfaite antithèse du cinéma de Sorrentino. Cette autoparodie, dans laquelle le cinéaste ridiculise sa propre figure de la femme sexuée, agit aussi comme un savoureux pied de nez à ses détracteurs qui lui reprochent trop souvent un machisme primaire.

C'est un Paolo Sorrentino aux aspirations moralistes qui se découvre alors. Certes, l'omniprésence des références religieuses dans son œuvre n'en est qu'un indice parmi d'autres, mais le réalisateur a toujours su mythifier ses protagonistes afin de mieux les célébrer. Dans **Il Divo**, c'était une droiture chrétienne; dans **La Grande Bellezza**, un détachement élitiste. **Youth** glorifie Mick et Fred par la tragédie de l'un et le triomphe de l'autre. Mais à quel prix? Ce sont dans ces subtilités, ce déséquilibre constant entre l'illusion et la désillusion, la jeunesse et la vieillesse, l'ironie et le drame que le metteur en scène parvient à trouver le ton juste pour illustrer sa vision du réel. Derrière cette tendance à la satire, cette obsession presque malade pour l'âge et cette brûlante passion pour l'esthétisme se cache en fait un profond désir d'explorer la condition humaine où le spectacle majestueux de toutes ces vies révèle Sorrentino comme un véritable prêcheur humaniste. 



Italie–France–Royaume-Uni–Suisse / 2015 / 118 min

RÉAL. ET SCÉN. Paolo Sorrentino **IMAGE** Luca Bigazzi **SON** Dana Farzanehpour **MUS.** David Lang **MONT.** Cristiano Travaglioli **PROD.** Carlotta Calori, Francesca Sima et Nicola Giuliano **INT.** Michael Caine, Harvey Keitel, Rachel Weisz, Paul Dano, Jane Fonda **DIST.** Fox Searchlight



Michel La Veaux et Juliette Greco — Photo: Antoine Masson-MacLean

Entretien Michel La Veaux, réalisateur d'**Hôtel La Louisiane**

« Faire du cinéma pour moi, c'est sacré. Et il y a trop de gens qui n'ont pas d'affaire là. »

ÉRIC PERRON

Nous en étions certains et nous n'avons pas été déçus. Michel La Veaux n'allait pas changer de discours ni de ton une fois l'enregistreuse (numérique!) en marche. Penser le contraire serait mal connaître cette grande gueule attachante, ce colosse sans langue de bois qui a fait sa marque depuis plus de trois décennies dans le milieu du cinéma québécois. Un directeur photo qui a signé aussi bien des images de fictions (**Le Démantèlement**, **Trois Temps après la mort d'Anna**, **Ce qu'il faut pour vivre**) que de documentaires (**Les Dames en bleu**, **Des nouvelles du Nord**, **Nestor et les oubliés**) et autant passionné du langage cinématographique que des personnages imaginaires ou réels qui sont devant sa caméra. Pour son premier long métrage à titre de réalisateur, **Hôtel La Louisiane**, c'est avec curiosité et générosité qu'il fait découvrir, à travers le portrait de quelques-uns des habitués, d'hier et d'aujourd'hui, un lieu singulier du quartier Saint-Germain-des-Prés de Paris. On y rencontre les écrivains Albert Cossery et Gérard Oberlé, les dramaturges Olivier Py et Robert Lepage, le jeune cinéaste Aurélien Peilloux et la légendaire Juliette Greco.

Ciné-Bulles: En 30 ans de carrière comme directeur photo, vous avez signé les images de nombreux longs métrages de fiction, mais aussi de plusieurs documentaires remarquables. Visiblement, le genre vous sied bien. Comment se fait-il que vous réalisiez un premier long seulement maintenant?

Michel La Veaux: Bonne question. Ce n'est pas l'envie qui m'a manqué. Quand je faisais des images pour des films comme **Roger Toupin, épicier variété**, ça me donnait l'envie de réaliser. Mais j'ai été happé par mon métier de directeur photo. La décision de faire un film sur La Louisiane s'est imposée. Quand j'ai découvert cet endroit, que j'ai su, après plusieurs séjours, l'histoire de cet hôtel, je me suis dit que c'était un sujet incontournable, inévitable. Je devais me commettre. Mais vous avez raison, ça a été long.

Qu'est-ce qui vous a mené à La Louisiane au tout début?

C'est tout simple. J'avais l'habitude de descendre à l'Hôtel de Seine, plus chic, relativement cher pour un trois étoiles, mais bon, c'est Paris. J'y suis arrivé un jour sans les avertir. Comme il n'y avait plus de place, ils m'ont conseillé d'aller à La Louisiane, un peu plus loin sur la même rue: «C'est un endroit qui ne paye pas de mine, mais pour ce soir, vous devriez y trouver une chambre.» Il a suffi que j'entre dans ce lieu, dont je ne savais rien, pour ressentir un immense bien-être. Je ne suis jamais retourné à l'Hôtel de Seine!

Vous dites dans le film être un inconditionnel de la chambre 10. Pourquoi?

La 10 est à l'angle des rues de Seine et de Buci, au premier étage, celle avec un balcon. Tu ouvres les fenêtres et tu es en plein centre de Saint-Germain-des-Prés! C'est une des plus chères, avec la 19 et la 36, les trois qui font l'angle... La 19, par exemple, c'est la chambre qu'habite le scénariste de Bertolucci, Mark Peploe, à chacun de ses séjours depuis 30 ans. La 36 a aussi deux ou trois clients connus, c'est leur chambre. Moi, c'est la 10.

Dans les photos proposées à la presse, il n'y a que des portraits des personnages du film. Aucune du personnage qu'est La Louisiane! Ce lieu se définit d'abord par ses habitués?

Vous avez raison. On aurait pu mettre une photo de l'hôtel, à l'extérieur, qui fait le coin, d'ailleurs c'est

l'affiche: c'est cela La Louisiane, un bateau qui avance dans un quartier riche, friqué, un des plus chers de Paris, cet hôtel qui résiste... Cela dit, faire un film pour montrer comment j'aime ce lieu, ça ferait le tour assez rapidement. Ce qui définit ce lieu, ce sont les gens qui le fréquentent ou qui l'ont fréquenté. Olivier Py est resté là pendant 15 ans, Juliette Greco y a vécu avec Miles Davis... Même le propriétaire, Xavier Blanchet, reconnaît que ce sont les fidèles qui font le lieu: Mark Peploe, Quentin Tarantino qui va encore là... Il s'inscrit au Georges V ou à d'autres hôtels chics, pour avoir la paix, puis se sauve et va à La Louisiane. Il aime le lieu, le mythe, il sait que Chet Baker et d'autres grands jazzmen étaient là, il adore aussi être entouré de cinémas d'art et d'essai qui sont légion dans le quartier.

On comprend assez rapidement, en regardant votre film, la popularité de La Louisiane dans les années d'après-guerre. Mais qu'est-ce qui a contribué à préserver sa réputation au fil des décennies?

Je dirais les vagues successives. Ça a commencé avec Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Ils se sont installés là parce que le charbon était réquisitionné par les Allemands, mais les hôtels avaient le droit de chauffer. Puis, Sartre a laissé sa chambre à Juliette Greco qui s'y est installée avec Miles Davis. Et ces gens ont amené leurs amis, ils y écrivaient leurs livres, y faisaient des lectures, il y avait Giacometti et Picasso qui y jouaient au poker avec Albert Cossery, un des grands personnages de mon film qui a vécu là pendant 60 ans. L'autre grand mouvement, c'est les jazzmen noirs américains. La Louisiane est devenu leur maison, ils y occupaient un étage complet. Tous les jazzmen américains venaient à Paris. Non seulement y étaient-ils de grandes stars, mais il n'y avait pas de racisme comparativement aux États-Unis, ils étaient acceptés dans des places où il y avait plein de Blancs, ils pouvaient même vivre dans un hôtel où il y avait des Blancs. Plus tard, les Doors sont venus vivre à l'hôtel pendant un certain temps, les Rolling Stone aussi, Pink Floyd est allé là... Donc cet hôtel était devenu mythique et la légende s'est poursuivie.



Il est indiqué dans le dossier de presse que le film est un prétexte pour aborder deux sujets hors du temps: la liberté et la dignité. En quoi les habitués de La Louisiane sont-ils plus libres et plus dignes que ceux d'autres hôtels?

Les artistes en général et ceux qui sont dans mon film, en particulier, ont fait des choix de vie parfois difficiles, mais ils se sont fait eux-mêmes, ils souhaitent être libres. L'écrivain Gérard Oberlé le dit, il serait incapable de travailler dans une structure hiérarchique, il veut décider de son sort. Olivier Py voulait la liberté de travail et de création, donc il a fait de La Louisiane sa maison. Il a habité là 15 ans, sans autre adresse, comme Albert Cossery, la même recherche de liberté... Même le personnage le plus jeune, Aurélien, dit que le lieu est pour lui un cocon protecteur, qu'il peut y écrire, il y sent une forme de liberté de travail qu'il n'a pas chez lui. Il vit à Paris lui, il est à côté, il pourrait rester chez lui...

En regardant votre film, on comprend assez rapidement que ce n'est pas le confort qui caractérise La Louisiane. Est-ce ce sentiment de dénuement qui permet une plus grande réflexion? L'absence de distraction en quelque sorte.

Oui. Très juste. Il n'y a pas de télévision, pas de radio, il n'y a aucune distraction possible. Même le Wi-Fi fait régulièrement défaut! L'Hôtel La Louisiane t'oblige à vivre un peu comme dans les années d'après-guerre. Ta chambre est un endroit pour dormir, une place pour écrire.

Si tu veux manger, tu dois impérativement sortir, si tu veux voir des images, tu dois aller au cinéma. C'est comme dans les années 1950, tu es forcé de vivre dans le quartier. Tu ne peux pas rester dans ta petite chambre, affalé sur ton lit, à regarder la télévision pendant des heures! Tu dois sortir et aller au contact des gens dans le quartier. Et c'est fabuleux de faire cela dans Saint-Germain-des-Prés en 2015.

Vous dites avoir « une relation à la fois charnelle et spirituelle avec ces murs, ces portes, ces couloirs sombres... »

L'expérience commence dès l'atterrissage à Charles-de-Gaulle, que j'arrive de n'importe où dans le monde ou de chez moi à Montréal. Je descends de l'avion, je récupère mes bagages et le processus est en marche. Je m'en vais à la maison, j'arrive à la maison. Je ressens charnellement le lieu, je sais que le bonheur m'attend! Le taxi se stationne, il y a Monika, la gérante, qui est là pour m'accueillir. Je roule ma valise dans les petits couloirs, déjà il y a l'odeur de La Louisiane, je sens tous les fantômes qui sont passés là, je rentre ma valise dans la chambre 10, j'ouvre les deux grandes fenêtres et là, le bruit du monde, de l'existence de la vie me monte en pleine gueule et s'installe partout dans la chambre. J'ai vraiment une relation physique avec cet hôtel.

*Bertrand Tavernier avait installé Dexter Gordon à La Louisiane dans **Round Midnight**. Le cinéaste aurait pu témoigner de l'importance du lieu pour les jazzmen dans votre film.*

J'avais approché Tavernier pour ce projet, je le connaissais depuis le tournage d'**À l'ombre d'Hollywood** que j'avais fait avec Sylvie Groulx, on a passé des journées fantastiques avec lui, j'ai beaucoup de respect pour le cinéaste et pour l'homme, et pour moi **Round Midnight** est un film magnifique sur le jazz. Tavernier devenait donc un incontournable. Je l'ai d'abord rencontré à Montréal, il m'avait dit oui. Et lorsqu'on était là-bas, pour le tournage, il avait changé d'idée. Il avait, semble-t-il, des urgences familiales qui l'empêchaient de participer au film. Un abandon de dernière minute que je n'ai pas apprécié. Il me disait que je devrais plutôt interviewer le directeur artistique de **Round Midnight**, qui a recréé La Louisiane en studio. Il y a seulement quelques extérieurs qui ont été tournés sur les lieux. D'une part, parce que les couloirs et les chambres sont trop petits, mais aussi parce que lors du tournage d'une scène avec de la drogue, la police est intervenue à la suite d'un appel d'une personne qui n'avait pas compris que c'était du cinéma! Le propriétaire de l'époque a alors dit: « Ça suffit, plus de cinéma ici, dehors. Les policiers se sont peut-être trompés, mais ça me cause des problèmes d'enfer... Le cinéma, ça va faire! »

Avez-vous envisagé de rencontrer d'autres personnes que des artistes?



Xavier Blanchet, Aurélien Peilloux
et Olivier Py

J'avais envie de rencontrer des gens qui me parlaient de liberté et de dignité, mais aussi des gens qui travaillent à l'hôtel. Certains y sont depuis plusieurs années. Je me suis aperçu que ça ne donnait pas de bons résultats, ils avaient peur de parler. Cela a vite réglé la question. Cette idée d'alterner des artistes et du personnel n'était pas bonne. Je n'arrivais pas à quelque chose de solide. Des petites gens, comme on les appelle, qui n'ont pas de réflexion à côté des grandes vedettes qui savent tout : non ! Au contraire, ce sont des gens que je respecte beaucoup. Alors, j'ai tiré la ligne, à l'exception de Régis, qui travaille à la réception.

Parmi les intervenants, il y a visiblement un équilibre entre les anciens et ceux des nouvelles générations. Comment les avez-vous choisis ?

Ça n'a pas été facile. Il y a eu des gens qui ne voulaient pas participer. Ils considéraient qu'ils n'étaient pas à la hauteur. Puis, il y en a eu avec qui ça ne fonctionnait pas. Comme Bill Katz, un designer d'intérieur américain qui vient tout le temps à La Louisiane. De grands artistes et des politiciens font appel à ses services. Il n'avait rien d'autre à dire que : « Je fais de la beauté partout autour de moi, c'est mon travail, mais c'est ici que je me sens le mieux au monde. » Ça s'arrêtait là, il n'était pas capable de dire autre chose. Si tu lui parles de liberté, de dignité, il n'en a rien à foutre. C'est un esthète, concentré sur son monde. Il aime être dans la chambre 19 parce que c'est dénué de beauté, il se sort ainsi de son univers. Il passe sa vie entre Los Angeles, New York et Paris où il a, paraît-il, un appartement hallucinant, mais il ne veut pas y aller, il va à La Louisiane. (rires) C'est un personnage qui aurait pu être payant.

Avez-vous dû abandonner des personnages lors du montage ?

Oui. Des décisions déchirantes. Par exemple, la mère de Xavier, le propriétaire. Elle a un regard différent sur le lieu. Elle a vécu là ! Elle a élevé ses enfants dans cet hôtel ! Lors de nos rencontres, elle me racontait sa vision des choses : « Pour vous, les jazzmen, c'est fantastique, c'est mythique, c'est héroïque... Et bien nous, on se les tapait ! Moi, j'ai vu Dexter Gordon affalé dans les escaliers avec une aiguille dans le bras, c'est moi qui lui enlevais sa seringue et qui appelais sa femme... » Tout le beau mythe, toute la belle affaire, elle venait me casser ça ! Elle ne le faisait pas méchamment, mais disons que le discours cadrerait mal avec l'ensemble. D'ailleurs,

j'ai fait un visionnement test d'une version qui l'incluait et la majorité des commentaires allait dans le même sens : « On comprend que tu l'aimes la dame, c'est la mère de Xavier, elle confirme la présence des jazzmen, mais elle fait un peu *Paris Match* ! » Elle sortait tous les noms, elle était fière d'avoir été là, mais elle faisait un peu « commère parisienne », ça nuisait au film. Quand tu as un Olivier Py qui te parle de fraternité, de spiritualité, c'est un niveau de discours qui n'a rien à voir avec le *Who's Who* de La Louisiane.

Robert Lepage est le seul personnage du documentaire à ne pas être filmé à La Louisiane. Sa relation avec l'hôtel n'est pourtant pas banale.

L'impulsion initiale de faire un film sur La Louisiane est survenue lorsque j'ai découvert que la chambre 10, que j'occupe depuis un certain nombre de séjours, était en fait la 9 auparavant. Une chambre que Lepage a jadis occupée. Quand ses comédiens et lui venaient jouer à Paris, il y a longtemps, ils vivaient à l'hôtel parce que ce n'était pas cher, mais aussi à cause du mythe entourant le lieu. Lepage savait que la chambre n° 9 avait abrité Juliette Greco et Miles Davis, il rêvait d'avoir cette chambre, mais il a dû attendre d'avoir plus d'argent puisqu'elle est plus chère. Puis, un jour, il l'a habitée... C'est Monika qui m'a mis sur cette piste la fois où je lui ai confié être bien dans cette chambre. « Peut-être es-tu réceptif à ses ondes ? », m'a-t-elle dit. Elle s'est alors mise à me nommer quelques occupants célèbres et elle a terminé en me signalant que même « un de vos compatriotes, Robert Lepage, y a écrit *Les Aiguilles et l'Opium* ». Une information que j'ai vérifiée auprès de Lepage dès mon retour à Montréal. Il m'a alors parlé des sensations qu'il avait ressenties dans cette chambre, cette impression d'être dans le Paris d'après-guerre... Quand j'ai su toute



Albert Cossery et Gérard Oberlé — Photos : Michel La Veaux

cette histoire, c'est venu confirmer mon désir de faire un film sur l'hôtel.

Il a été impossible de le filmer dans l'hôtel?

Impossible. Philippe Couillard a un agenda moins serré que Robert Lepage! Malgré le fait qu'il y ait eu trois blocs de tournage, à des périodes différen-



tes, je n'ai jamais pu le filmer à La Louisiane. Puis, arrive ce beau hasard : au moment de partir à Paris pour tourner, j'apprends qu'un mois plus tard, *Les Aiguilles et l'Opium* sera reprise au TNM. On a donc pu faire l'entrevue devant le décor de la pièce inspirée de la chambre 9-10 de La Louisiane. C'est mieux que de ne pas avoir Lepage du tout.

J'imagine que toute votre équipe a séjourné à La Louisiane durant le tournage. Quelles ont été les impressions de ceux qui y mettaient les pieds pour la première fois?

Il y en a qui ont été surpris. (rires) Surpris du dénuement du lieu, du décor, de la vétusté. Je pense qu'ils ont trouvé cela pire que ce qu'ils avaient imaginé! Ils avaient le mythe en tête... Ils entrent pour la première fois dans l'hôtel et ils constatent les couloirs étroits, les petites chambres sans aucune décoration, les draps bien ordinaires, les couvertures en flanalette : il y en a qui se sont exclamés « ayoye! » Par contre, il y en a d'autres, comme mon assistant-caméra, qui ont été emballés et qui sont en train de devenir des habitués de l'hôtel. Pour certains, c'est peut-être juste

trop. Il y a juste une coche de trop! (rires) Ça leur prend au minimum un téléviseur, sinon, ils vont mourir!

Parlons maintenant de votre travail de directeur photo. Un réalisateur, que vous ne connaissez pas, fait appel à vous pour une collaboration. Qu'établissez-vous en tout premier lieu?

Avant même de le rencontrer, je vais lire le scénario. Ça se peut que l'histoire ne convienne pas à mon désir d'implication comme directeur de la photographie dans un film. Si l'on m'approchait pour une comédie légère — qui a lieu d'exister, ce n'est pas un jugement —, je refuserais. Si je rencontre le réalisateur, je vais discuter avec lui pour savoir si nous partageons le même langage du cinéma pour raconter cette histoire. Il y a des réalisateurs qui maîtrisent la technique, mais qui ne possèdent pas le langage du cinéma, c'est normal, ils tournent un film aux quatre ans. Une fois que l'on a le scénario, il faut l'écrire avec une caméra, des objectifs, des mouvements, de la profondeur de champ, des éclairages, des clairs-obscur, des ombres... Je pense qu'il y a trop de films qui ne font que livrer des dialogues et qu'il n'y a pas assez de films de cinéma.

Plusieurs personnes qui travaillent en cinéma au Québec alternent productions locales et américaines. D'après votre filmographie, vous êtes surtout films québécois. Pourquoi?

Parce que c'est dans le cinéma québécois que je me sens le plus utile. J'en ai fait des productions américaines. Jamais on ne me demandait mon avis. Le *production designer* t'explique le décor et te dit : « On veut ça en *backlight*, that's it. » Le seul plaisir que j'ai eu à faire ces projets a été de jouer avec de gros outils qui m'ont servi par la suite lors de tournages de films québécois. Les Américains, parfois, se foutent du contenu et des dialogues, c'est : « It's a movie show! » C'est l'image, la priorité est à l'image. Il est certain que pour un directeur photo, c'est quelque chose de fascinant, mais les films qui m'ont davantage touché, ce sont des films québécois. Travailler avec Sébastien Pilote, c'est un privilège. Il fait appel à toute l'échelle de mon talent. Il va me demander la vision que j'ai par rapport au scénario, au cadrage, à la lumière, c'est un échange. Il me donne un scénario fabuleux et je lui donne ce que je connais, le langage du cinéma.

Impossible de ne pas parler du numérique quand on aborde la direction de la photographie. D'expérience, vous avez connu le virage numérique sur les tournages. Commençons par en identifier les avantages.



Michel La Veaux en compagnie de Robert Lepage et de Régis Doumergue — Photos: Nathalie Bissonette et Antoine Masson-MacLean

En tout cas, ce n'est pas pour moi les avantages! D'un point de vue technique, je peux vous en nommer, des avantages: ça prend moins de lumière, les caméras sont plus sensibles, on peut travailler la nuit... Je peux vous radoter tout ça. Je pense que c'est le réalisateur qui a surtout l'avantage de pouvoir tourner 72 prises au lieu de faire attention, c'est ça le numérique! Quant à moi, je tournerais tout en pellicule. Tout! Sachant que la pellicule coûte plus cher, c'est évident que tu fais davantage attention à ce que tu tournes. En pellicule, tu calcules tes prises. Il y a un respect du travail qui est en train de se perdre. Faire du cinéma pour moi, c'est sacré. Et il y a trop de gens qui n'ont pas d'affaire là. Le cinéma, ce n'est pas de la télé. Quand on décide de faire un film, il faut que ce soit sérieux. La pellicule, la caméra, le rituel de changer les objectifs, d'enlever le magasin, de le remettre, de faire les claquettes, de surveiller la fenêtre, ça prend du temps, tout ce rituel du cinéma est disparu.

Le clap est encore utilisé en numérique tout de même!

Il y a des réalisateurs qui n'en font pas! Ils ne prennent même plus le temps de faire la claquette, ils s'en crissent! Ils ne coupent même pas. À la fin d'un dialogue, ils disent deux ou trois mots aux comédiens et débute une autre prise sans avoir coupé. On est loin du sacré, on est à la *shop*, c'est de la saucisse!

En 2004, lors d'une table ronde sur le métier dans Ciné-Bulles, les directeurs photo rencontrés affirmaient qu'on leur demandait de plus en plus, déjà à l'époque, de faire une image neutre afin de donner un maximum de possibilité à la postproduction. En raison des immenses possibilités du numérique, en quoi une bonne direction photo lors du tournage est-elle encore nécessaire?

Vous l'avez dit! Notre métier est en voie de disparition. Si vous saviez tout ce que j'entends par rapport à ça! Mais les meilleurs coloristes vont dire: «Au contraire, on veut de vrais directeurs photos qui savent ce qu'ils font lors de la prise de vue parce que c'est seulement dans ces cas-là que l'on va pouvoir aller au maximum de la résolution des images.» Puis, il y en a d'autres qui rêvent, comme plein de producteurs, qu'il n'y ait plus cet ostie de fatigant de directeur de la photographie pour vouloir décider du *look*, vouloir éclairer, prendre de nombreux équipements. Le gars qui devient de plus en plus

important, c'est le D.I.T., le *digital intermediate technician*. Il a la responsabilité de transférer sur des ordinateurs les images captées par la caméra. Il fait des copies et s'assure que la salle de montage, le producteur, le réalisateur, le directeur photo reçoivent une copie des images tournées. S'il a les compétences techniques, il va aussi, lors des prises de vue, commenter notre travail: «R'garde Michel, t'as pas de problème, viens voir dans le scope, c'pas grave, pas besoin de mettre une lumière, on l'a le signal!» Un point de vue aucunement artistique, un techno de Teccart! Il y a effectivement une tendance qui veut que les directeurs photos se fassent tasser: donnez-moi une image la plus neutre possible pour qu'ensuite, on envoie ça au coloriste, qui lui va pouvoir créer les *mood* après.

En espérant que la profession subsiste, quel chemin devrait emprunter, en 2015, quelqu'un qui souhaite devenir directeur photo?

Première chose, il faut avoir suivi, au minimum, des cours d'histoire de l'art. Ça prend une base au niveau de la peinture. Ce que sont les ombres et la lumière à travers la peinture. Il faut connaître les grands maîtres, qui ont été les premiers directeurs photo. Ensuite, il faut avoir de la culture avant d'être un technicien. Sinon ne devient pas directeur photo, fait autre chose, soit cadreur, soit assistant, soit machino. Il y a plein de postes en cinéma qui ne nécessitent pas ça. Et après, tu regardes des photographies, tu vas voir de la danse, tu vas au théâtre. Tu te remplis de culture, de beauté, d'images. Pour après ça interpréter et être capable, techniquement, d'installer des lumières. Avant de mettre 40 lumières, commence donc par savoir où en mettre une! Si tu n'en avais qu'une à mettre, où ira-t-elle? Où sera la lumière juste? Apprendre à être juste dans le travail. Développer un regard, une

Je pense que c'est le réalisateur qui a surtout l'avantage de pouvoir tourner 72 prises au lieu de faire attention, c'est ça le numérique! Quant à moi, je tournerais tout en pellicule. Tout! Sachant que la pellicule coûte plus cher, c'est évident que tu fais davantage attention à ce que tu tournes. En pellicule, tu calcules tes prises. Il y a un respect du travail qui est en train de se perdre [...] La pellicule, la caméra, le rituel de changer les objectifs, d'enlever le magasin, de le remettre, de faire les claquettes, de surveiller la fenêtre, ça prend du temps, tout ce rituel du cinéma est disparu.



Photo: Bertrand Calmeau

sensibilité artistique, puis tourner, tourner et tourner. Notre problème, c'est que les caméras d'aujourd'hui sont accessibles à des coûts moindres avec de bonnes qualités. Donc, tout le monde devient directeur photo. N'importe qui devient directeur photo parce que c'est facile de mettre la machine à « on ». Et quand cette machine est à « on » si, en plus, elle te permet de tourner la nuit sans éclairage... C'est évident que si tu veux être un bon directeur photo, tu dois maîtriser la technique, mais ce n'est qu'un outil. Ce n'est que de la quincaillerie! As-tu un regard? Es-tu capable de faire quelque chose avec? Ça, ce n'est pas donné à tout le monde. Et si l'on veut nous enlever ça pour qu'il ne reste que des techniciens qui captent des images neutres, le cinéma va y perdre. Pensez-vous que Roger Deakins va dire à son D.I.T. « on va faire des images neutres »? Non, il a une signature, une vraie parole, un langage du cinéma. C'est le regard d'un directeur photo, de connivence avec son réalisateur, qui fait que le cinéma existe. Et si c'est juste de capter des images et des signaux neutres, ça ne s'appelle pas faire du cinéma. C'est terminé. Et il y a d'autres départements... Si vous saviez ce que l'on entend par rapport au son. Les preneurs de son pourraient

ne pas être là, sur le plateau! « On s'en câlisse du son, on va tout refaire en postproduction. » C'est comme si l'on n'avait plus le droit d'être créatif parce qu'avec le numérique, ils peuvent tout faire! (rires) Non, ce n'est pas vrai. C'est un combat. Roger Deakins est un grand directeur photo et lui aussi défend le cinéma, il travaille en numérique, le défend, mais il défend aussi la création. Et moi, je suis aussi là pour défendre le côté créatif et imaginaire du cinéma. 

Hôtel La Louisiane de Michel La Veaux

L'âme de Saint-Germain-des-Prés

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

L'Hôtel La Louisiane, à Saint-Germain-des-Prés, est un de ces lieux qui ont marqué l'histoire du Paris de l'après-guerre. C'est à lui que le directeur photo Michel La Veaux a consacré son premier long métrage documentaire. À travers une incroyable galerie de personnages, le cinéaste fait parler les murs et l'âme de l'hôtel. Au cœur de ce récit tissé au fil de rencontres, l'inénarrable Albert Cossery, le « Voltaire égyptien », qui habite l'hôtel depuis 1952. Son filet de voix et sa démarche princière évoquent sans détour, à l'image de sa plume qui écrivait : « Dès qu'un homme te parle de progrès, sache qu'il veut t'asservir. » Cossery affecte cette élégance un tantinet surannée

du mendiant fier en parfaite osmose avec ce lieu aux 1 000 récits, tous plus fabuleux les uns que les autres et que La Veaux recueille tel un anthropologue urbain, boulimique et jubilatoire. Il y a Juliette Gréco, qui évoque sa relation avec Miles Davis et le Paris existentialiste. Il y a Olivier Py, poète et directeur du festival d'Avignon, qui a beaucoup écrit, jadis, dans sa « cellule monacale » de La Louisiane. Il y a Gérard Oberlé, écrivain, et Aurélien Peilloux, jeune cinéaste, qui racontent ce cocon de liberté qu'est ce lieu d'hier et d'aujourd'hui. Et puis, Robert Lepage, seul Québécois de cette fratrie, qui évoque l'âme de la chambre où il a écrit, à l'époque, *Les Aiguilles* et *l'Opium*.

Entre images d'autrefois (photos anciennes de Sartre, de Beauvoir, Gréco, etc., de même que quelques cartes postales fanées) et d'aujourd'hui, La Veaux marque le temps qui passe malgré l'apparente immuabilité de l'hôtel. La caméra dépeint bellement ce lieu sans décor, néanmoins « habité », fleurant la simplicité et la sobriété. Ici, un bout de linoléum décoloré incarne son âge vénérable; là, une vue d'un couloir et de son exigüité propice aux rencontres, tout exemplifie la modestie de l'hôtel. Pour accompagner cette balade spatiotemporelle, quelques airs de jazz très *fifties* ici et là, mais surtout les bruits du lieu, le calme de l'hôtel, la rumeur de la rue lorsque les fenêtres s'ouvrent sur Saint-Germain-des-Prés, le silence bruyant de ce coin de Paris où la vie intellectuelle et artistique impose son rythme, de nuit comme de jour. Cela confère au film un je-ne-

sais-quoi de méditatif et de précieux, comme si la caméra—donc l'œil du directeur photo—s'était enflammée de son sujet jusqu'à toucher à la mystique.



Ronald Baker dans *Hôtel La Louisiane*

La Veaux a su saisir le souffle de ce lieu exaltant les valeurs universelles d'humanisme et d'authenticité d'une époque qui rêvait encore de cette Terre des hommes, et l'a mythifié par ses cadrages en plongée ou en contreplongée qui « emphatisent » sa façade, sans jamais la poser comme autoritaire ou inatteignable. Ou encore par ses longs plans fixes, format paysage, offrant un horizon où déambuler et se perdre au hasard des pérégrinations.

Il passe ainsi, en quelque sorte, le relais au « voyeur de film » et ravit son horizon d'attente, lui donnant le temps et l'espace (grands luxes, s'il en est, à une époque malade de vitesse, d'individualisme et de performance) nécessaires pour « embarquer » dans l'image et y tracer sa voie, grâce à une série de lents panoramiques de découverte on ne peut plus invitants.

La fin déçoit un chouïa avec sa mise en scène un peu trop marquée. La caméra, posée dans une chambre, montre une fenêtre ouverte sur la rue d'où monte la rumeur, noyée par les bruits des vagues de ce vaisseau fantôme d'un autre temps; sur le lit défait, un livre consacré à Miles Davis... C'est trop carte postale, trop appuyé. Tout ce que l'hôtel veut, en fait, éviter de devenir : le souvenir de Saint-Germain-des-Prés au lieu de son âme. 



Québec / 2015 / 89 min

RÉAL., SCÉN. ET IMAGE Michel La Veaux **Son** Marcel Chouinard et Francis Bonfanti **Mus.** Chantal De Villiers **MONT.** Annie Jean **PROD.** Ginette Petit et Nathalie Bissonnette **DIST.** K-Films Amérique



De la force des jeunes filles en fleur

ZOÉ PROTAT

C'est le début de l'été. Une professeure quitte son village pour la grande ville et fait ses adieux à ses protégées. Autour d'elle, une nuée de jeunes filles, jupes plissées et longs cheveux noirs. Après, elles se rendront sur une plage paradisiaque s'asperger sans égard pour leurs uniformes. Filles et garçons se chamaillent, indifféremment, dans les bagarres amicales et les éclats de rire. Ce sont les vacances au bord de la mer Noire, mais cet été-là ne sera pas celui de l'évasion.

Fille de diplomate, Deniz Gamze Ergüven est née en Turquie, mais a été formée dans une école française de cinéma. Toujours trop ceci ou pas assez cela, elle est tiraillée entre deux cultures : une position créatrice parfois inconfortable, mais également inspirante. Dans son premier long métrage, **Mustang**, très remarqué à la dernière Quinzaine des réalisateurs du

Festival de Cannes, elle a mis en scène une parabole poétique de la situation de la femme turque d'aujourd'hui. Ses héroïnes ? Cinq filles de 10 à 15 ans environ, ce qui a valu à la réalisatrice une comparaison persistante avec Sofia Coppola et ses **Virgin Suicides**. Ces filles seront saisies dans ce moment fragile où elles deviennent des femmes : une évolution naturelle qui se retrouve ici corsetée et démonisée par l'absurde.

Orphelines, Sonay, Selma, Ece, Nur et Lale vivent avec leur grand-mère et leur oncle Erol. Un milieu que l'on devine aisé : belle maison, école privée... et mode de vie conservateur, à 1 000 kilomètres au nord d'Istanbul. Leur existence va radicalement changer à la suite de leur escapade sur la plage à la fin des classes. Dénoncées par une voisine qui les accuse d'avoir un comportement indécent, elles

seront littéralement mises sous clef. Elles devront d'abord subir des examens de virginité, puis la maison deviendra une « usine à épouses ». Les sœurs devront apprendre tout ce qui pourra leur être utile, du bourrage de couverture à la cuisine des feuilles de vigne farcies. Une à une, elles seront mariées. Sonay réussira à imposer celui qu'elle aime vraiment, transformant une idylle scandaleuse en union légitime. Sa sœur Selma sera littéralement donnée à un voisin qui s'inquiétera de ne pas la voir saigner lors de leur nuit de noces. Les deux aînées parties, le comportement d'Ece, la troisième, deviendra frénétique et alarmant, jusqu'au drame. Réduites au désespoir, Nur et Lale, les deux dernières, décideront de fuir définitivement.

Mustang donne à voir une société bipolaire, écartelée entre tradition orientale et



Occident moderne. Officiellement, la Turquie, aux portes de l'Europe, est (encore) un pays laïc. Son histoire fut traversée de grands élans d'avant-gardisme : les femmes ont le droit de vote depuis 1930 et l'avortement y est légal. Mais pour combien de temps encore ? Depuis l'arrivée au pouvoir de Recep Tayyip Erdoğan et de son parti Justice et Développement en 2003, le discours ultraconservateur gagne du terrain. Sous couvert de cohérence nationale, les écoles se transforment en établissements religieux. Le gouvernement exhorte les femmes à enfanter généreusement, et leurs droits et libertés sont régulièrement remis en cause. Ces contradictions sont au cœur du film qui exploite une dualité assez unique entre pensées progressistes et rétrogrades. Quelle est la place de la femme dans la société turque d'aujourd'hui ? Se résume-t-elle à la maternité, selon les mots mêmes de son président de la République ? Encore plus que la religion, les traditions ou l'obscurantisme, c'est un patriarcat accablant, érigé en système total, qui les étouffe sous sa chape de plomb.

À l'intérieur, les cinq sœurs se prélassent en petite tenue, s'ébattent au soleil dans un farniente espiègle digne de leur âge et non des intentions terribles qu'on leur prête. Entre elles, on retrouve les

jeux de rôle, les taquineries et la tendresse propre à toutes les fratries. Au début, quitter la maison en cachette leur semble relativement aisé : Sonay s'échappera ainsi pour vivre un moment avec celui qui n'est pas encore son fiancé. Paradoxalement, ces jeunes filles cloîtrées possèdent une vision très libre de la sexualité et préconisent certaines pratiques créatives afin de demeurer vierges jusqu'au mariage. Par contre, elles sont interdites de téléphone, de maquillage, de plage et de match de football. Il leur reste un rêve lointain, celui de partir pour Istanbul...

C'est au regard acéré de Lale, la plus jeune, que le spectateur s'identifiera. La petite rebelle voit ses sœurs lui échapper les unes après les autres. Face à elles, les adultes. De manière attendue, les femmes se montrent plus souples devant les ruades des sauvageonnes. Elles les contemplent surtout d'un regard navré, n'ignorant pas ce qui les guette. L'oncle Erol, n'est, quant à lui, pas qu'un vieux barbon, mais bien un véritable monstre. Heureusement, la réalisatrice a eu aussi le tact d'inclure dans son film un personnage masculin extrêmement touchant, Yasin. Le livreur qui apprend à Lale à conduire en cachette est une bouffée d'air frais pleine de gentillesse.

Mustang est cette année la proposition de la France pour l'Oscar du meilleur film étranger, un choix singulier à saluer. C'est évidemment une œuvre à message, mais qui aussi installe lentement ses ambiances presque langoureuses et oniriques, et qui profite bien de la fougue de ses cinq jeunes interprètes. Le *mustang*, un cheval sauvage, c'est cette fratrie féminine révoltée qui transpire l'énergie de survie. Et après une entrée en matière contemplative, le film prendra réellement son envol dans son dernier chapitre résolument optimiste, où le soleil éclatant sera cette fois-ci synonyme de liberté. (Sortie prévue : 29 janvier 2016) 



Turquie-France-Allemagne / 2015 / 97 min

RÉAL. Deniz Gamze Ergüven **SCÉN.** Deniz Gamze Ergüven et Alice Winocour **IMAGE** David Chizallet et Ersin Gök **SON** Ibrahim Gök **MUS.** Warren Ellis **MONT.** Mathilde Van De Moortel **PROD.** Charles Gilibert **INT.** Güneş Nezihe Şensoy, Doğa Zeynep Doğuşlu, Tuğba Sunguroğlu, Elit İçcan, İlayda Akdoğan **DIST.** Métropole Films

Puisqu'il faut que jeunesse se passe

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

L'école secondaire, passage obligé qui se solde pour chacun par une expérience ô combien différente. Au cours des dernières années, l'enseignement dans ces établissements a été l'objet d'une certaine visibilité médiatique, notamment à cause des fréquents problèmes d'intimidation que l'on y a recensés et dénoncés. Nombreux sont les spécialistes qui se sont alors penchés sur cette situation afin de tenter de mieux la comprendre, mais rarement la parole a été accordée aux principaux intéressés : les élèves. Ce sont vers ces actants oubliés que s'est tournée Geneviève Dulude-De Celles (**La Coupe**) dans son premier long métrage documentaire, **Bienvenue à F.L.**, où défilent devant sa caméra des élèves de 3^e, 4^e et 5^e années du secondaire de l'École secondaire Fernand-Lefebvre de Sorel-Tracy.

Présents à chaque scène, ils constituent le cœur du film, les adultes y devenant figurants de leur quotidien. La réalisatrice a expliqué, au cours d'un entretien avec *Ciné-Bulles*, ce qui a motivé sa décision : « Habituellement, ces jeunes écoutent pour apprendre et intégrer les savoirs d'adulte, mais ils ont très peu d'espace pour, eux, léguer leur enseignement ou leur façon de voir les choses. Je trouvais intéressant de renverser cette dynamique, de placer les adultes en position d'écoute, alors que les jeunes ont toute la place pour parler de ce qu'ils vivent. » Tour à tour, les élèves tenteront ainsi de verbaliser leur perception du secondaire et de décrire leur réalité dans leur langage. Dulude-De Celles a su

établir avec eux une relation de confiance qui transparaît à l'image par l'implication personnelle et la franchise des intervenants. Certains témoignent d'ailleurs de sujets intimes et délicats, mettant fréquemment de l'avant la question du passage à l'âge adulte.



Geneviève Dulude-De Celles — Photo: Dominic Berthiaume

Documentaire nuancé, **Bienvenue à F.L.** déconstruit l'image clichée et préconçue de l'adolescent immature et inconscient pour montrer une pluralité d'individus faisant preuve de perspicacité à un moment crucial de leur vie. Alors que la réalisatrice demande à tous et toutes d'imaginer leur avenir, le spectateur devient un témoin privilégié de la diversité de leurs voix, chacun ayant un cheminement singulier. Il est possible de déceler, chez les adolescents, un mélange de candeur naïve et de rêve où pointe parfois une dose de réalisme, voire de désillusion. Ceux-ci remarquent également l'influence du construit social et de son impact sur la création de différents groupes au sein même de l'école, de sorte

que les élèves oscillent entre être performant et être soi-même.

Bienvenue à F.L. dévoile un sous-texte engagé qui découle principalement des interventions des adolescents. Avec lucidité, ces derniers mettent de l'avant des questions sociales complexes, telles que l'acceptation de la diversité sexuelle, les problèmes d'intimidation et de confiance en soi, la difficulté d'assumer sa marginalité dans un contexte de socialisation scolaire où le cadre fermé de l'école ne convient pas à tous. « Les questions d'appartenance et d'identité sont intimement liées à l'adolescence, explique la réalisatrice à propos du ton du film. De nombreux questionnements portent sur la place de l'école dans la vie des jeunes : Quel rôle pour l'école? Quel genre d'école y a-t-il pour eux? Que faire avec les personnes qui n'arrivent pas à s'inscrire dans ses marges? Quel outil leur donne-t-on? Comment cela peut influencer leur futur? » Le documentaire soulève des interrogations essentielles sur le système scolaire actuel, des remises en question qui, inscrites en filigrane, reviennent inlassablement.

Pour bien saisir les réalités étudiantes, la caméra de la réalisatrice se tient au plus près des sujets, et ce, dès les premières images du film. Isolés sur un fond gris uniforme, les jeunes prennent position devant la caméra, se préparent, replacent cheveux ou lunettes et attendent le moment de débiter l'entretien officiel. Ces plans d'une grande simplicité soulignent



l'importance du moindre geste qui révèle la richesse des mimiques et des regards. « J'enregistre toujours ces moments, car je trouve intéressant de laisser transparaître le dispositif de l'entrevue, de voir l'avant et l'après, de voir [les étudiants] dans leur fragilité. Ce sont des moments aussi significatifs que la parole », mentionne Geneviève Dulude-De Celles. La cinéaste ne répugne pas à conserver des moments d'hésitation et de réflexion lors des entrevues, interceptant en quelque sorte le fil de la pensée qui s'esquisse au fur et à mesure, et ajoutant de l'authenticité à son propos. Cadré en plans rapprochés, chaque intervenant est face à la caméra et regarde directement la lentille, de sorte qu'il semble regarder le spectateur. L'adresse à la caméra permet audit spectateur d'être plus facilement interpellé par le dévoilement des élèves.

Afin de tracer un portrait adéquat du quotidien de ces jeunes, Geneviève Dulude-De Celles a choisi de les suivre à l'école et en dehors du cadre scolaire. Ces images accompagnent les propos recueillis lors des entrevues et en deviennent

une extension autonome. C'est par ces images qu'elle réussit à saisir la puissance du regard des autres et à montrer le contraste qui existe entre les élèves. Par ces séquences, la cinéaste se fait observatrice contemplative et capte une part intime des sujets, sans jamais les juger. Ces scènes se teignent d'une esthétique plus stylisée, parfois même poétique. En effet, c'est alors que la caméra suit Jordan sur les toits de bâtiments, dans la lumière sombre et colorée du crépuscule, que le spectateur perçoit parfaitement son sentiment d'appartenir à un autre monde que celui, strict, de l'école.

Bienvenue à F.L. s'est détourné de Montréal et des grands centres, plus fréquemment sous les feux de la rampe, pour s'intéresser, à l'instar d'un Jean-François Caissy, à la réalité des adolescents scolarisés en région. Malgré tout, le documentaire conserve une universalité par le regard qu'il pose sur l'adolescence, difficile passage de la vie qui tanguent entre le ludisme de l'enfance et les responsabilités de l'âge adulte. Grâce à ce portrait de société, Geneviève Dulude-De Celles

espère qu'elle pourra « sensibiliser les gens à l'importance du temps accordé aux jeunes et à l'attention qui leur est portée, car se savoir écoutés peut faire une grande différence afin de sentir qu'ils ne sont pas qu'une petite parcelle dans la masse ». (Présentations initiales du film au TIFF et aux RIDM à l'automne avant une sortie en salle en février 2016) 



Québec / 2015 / 75 min

RÉAL. ET SCÉN. Geneviève Dulude-De Celles **IMAGE** Léna Mill-Reuillard et Étienne Roussy **SON** Jean-Sébastien Beaudoin-Gagnon, Marie-Pierre Grenier et Bruno Bélanger **MUS.** Peter Venne **MONT.** Emmanuelle Lane **PROD.** Fanny Drew et Sarah Mannering **DIST.** 3.14 *Collectif



Histoires de cinéma **The Godfather** de Francis Ford Coppola

La création d'un mythe

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Dans l'histoire du cinéma américain, peu de films ont eu une influence aussi grande que **The Godfather**, l'œuvre colossale du réalisateur italo-américain Francis Ford Coppola. Même si, dans les faits, elle se présentera ultimement comme une trilogie (dont la réalisation s'étend des années 1970 au tournant des années 1990), il nous semble plus pertinent de la considérer comme un diptyque, ce qu'elle a été pendant 15 ans; tout le mouvement de cette œuvre — la lente désintégration d'un personnage consumé par le pouvoir — s'articulant autour de ses deux premières parties (sorties en 1972 et 1974). Le chef-d'œuvre de Coppola appartient à ce point à la culture populaire, qui en a repris systématiquement les citations et les scènes les plus célèbres, que son statut mythique, en tant que classique du cinéma américain, empêche parfois de déceler sa profonde originalité et la manière novatrice dont il raconte un récit à la fois individuel, familial et social. Surtout, Coppola brise toutes les frontières entre production commerciale et film d'auteur, de même qu'il manipule un grand nombre de genres cinématographiques, laissant au final une œuvre unique et dans laquelle plusieurs cinéastes contemporains continuent de puiser une partie de leur inspiration.

Dans la carrière de Coppola, **The Godfather** marque un moment charnière. Après avoir rencontré George Lucas sur le tournage de son *musical* **Finian's Rainbow** (1968), il fonde son studio de production avec le futur réalisateur de **Star Wars** (1977), American Zoetrope, révolté par les dictats économiques et artistiques imposés par les grands studios hollywoodiens. Mais sa situation financière, rendue précaire par l'absence de succès publics à la fin des années 1960, l'oblige à considérer l'offre de réaliser **The Godfather**, auquel il ne croit pas trop initialement, conscient qu'il est d'avoir pieds et poings liés. Mais l'énorme triomphe de ce long métrage de près de trois heures (trois Oscars, dont celui du meilleur film, et des recettes de plus de 250 millions de dollars) transforme du tout au tout sa carrière et représente un moment crucial de sa filmographie, à partir duquel il pourra se consacrer à des projets plus personnels. Sa très grande liberté artistique, due aux gigantesques retombées engendrées par le film, lui donne la possibilité de réaliser successivement, par le biais de sa société de production remise sur les rails, **The Conversation** (1973), **The Godfather Part II** (1974) et surtout **Apocalypse Now** (1979), autant de pierres angulaires de l'histoire du cinéma américain, que Coppola a pu mettre en scène à travers sa propre vision, à la fois singulière et obsessionnelle, grâce à cette percée historique de 1972.

L'origine du film **The Godfather** remonte à 1969, au moment où paraît le roman du même titre de Mario Puzo, dont le studio Paramount a acquis les droits dès 1967 (alors que le manuscrit ne contenait qu'une soixantaine de pages), avec l'intention d'en faire une adaptation dans les deux années subséquentes. L'écriture du scénario et le tournage du film appartiennent désormais à la légende, au même titre que le long métrage lui-même; Coppola, engagé pour sa façon de travailler à partir de budgets restreints, entame la scénarisation du film avec Puzo dès 1970, chacun écrivant de son côté une première version, avant d'en arriver à un scénario commun l'année suivante. Mais le cinéaste se met rapidement à

Marlon Brando, auquel Coppola tient absolument pour le rôle du patriarche de la famille Corleone, n'est pas du goût de la Paramount, qui ne le considère plus comme un acteur de premier plan. Pour le rôle du fils, Michael, autre problème: les producteurs souhaitent un comédien de la trempe de Robert Redford, mais encore une fois, Coppola tient son bout et choisit Al Pacino, relativement inconnu à l'époque, mais plus proche des origines italiennes du personnage. Il s'avère qu'avec le recul, cette rencontre Brando-Pacino, inscrite dans la mémoire collective, incarne une filiation inoubliable entre deux monstres sacrés, dont la relation père-fils est aussi le croisement des représentants phares de deux générations d'acteurs.

dos les producteurs, auxquels il tient tête, en accaparant des sommes colossales d'argent pour les *screen tests* des acteurs. Marlon Brando, auquel Coppola tient absolument pour le rôle du patriarche de la famille Corleone, n'est pas du goût de la Paramount, qui ne le considère plus comme un acteur de premier plan. Pour le rôle du fils, Michael, autre problème: les producteurs souhaitent un comédien de la trempe de Robert Redford, mais encore une fois, Coppola tient son bout et choisit Al Pacino, relativement inconnu à l'époque, mais plus proche des origines italiennes du personnage. Il s'avère qu'avec le recul, cette rencontre Brando-Pacino, inscrite dans la mémoire collective, incarne une filiation inoubliable entre deux monstres sacrés, dont la relation père-fils est aussi le croisement des représentants phares de deux générations d'acteurs.

Si **The Godfather** tient une place aussi prépondérante dans l'histoire, c'est en partie grâce au flair de Coppola pour cette

création d'une incroyable généalogie d'acteurs, inégalée depuis. Elle se prolonge dans **The Godfather Part II**, pour lequel le cinéaste choisit Robert De Niro pour interpréter le jeune Vito Corleone. De Niro, qui s'établira pendant plusieurs mois en Sicile avant le début du tournage afin d'apprendre le dialecte local, avait préalablement auditionné pour le rôle du frère impétueux de Michael, Sonny Corleone, dans le film original (rendu mémorable par James Caan). Fait unique dans l'histoire du cinéma : Brando et De Niro gagneront chacun un Oscar pour le même rôle, et tous deux, avec

rehaussée par la direction photo de Gordon Willis, une des plus abouties du cinéma américain. Cette atmosphère à la fois sombre et menaçante, que le cinéaste prolongera dans **The Conversation**, renvoie une image évocatrice du cinéma des années 1970, dont il représente le point d'ancrage. Dans la lignée de **Bonnie and Clyde** (1967), réalisé par Arthur Penn, l'œuvre de Coppola, même si elle est produite par un *major*, s'inscrit dans l'avènement d'un Nouvel Hollywood, cherchant à briser les règles narratives, morales et esthétiques qui dominent le cinéma hollywoodien depuis les

années 1930. **The Godfather**, même s'il possède une forme relativement plus conventionnelle que plusieurs de ses contemporains (par l'utilisation d'une caméra lourde plutôt qu'à l'épaule, entre autres), introduit malgré tout une violence viscérale, comme le démontre la fusillade de Sonny Corleone à un poste de péage. Hommage direct à la tuerie finale de **Bonnie and Clyde**, cette séquence traduit une nouvelle façon de filmer des scènes violentes, dans un registre plus réaliste, à laquelle le cinéma américain de cette période est grandement redevable — pensons, par exemple, au carnage à la fin de **Taxi Driver** (1976) de Martin Scorsese, où le sang, plutôt que d'être évoqué, est à nouveau extrêmement montré, ce qui cause des problèmes de censure au réalisateur.

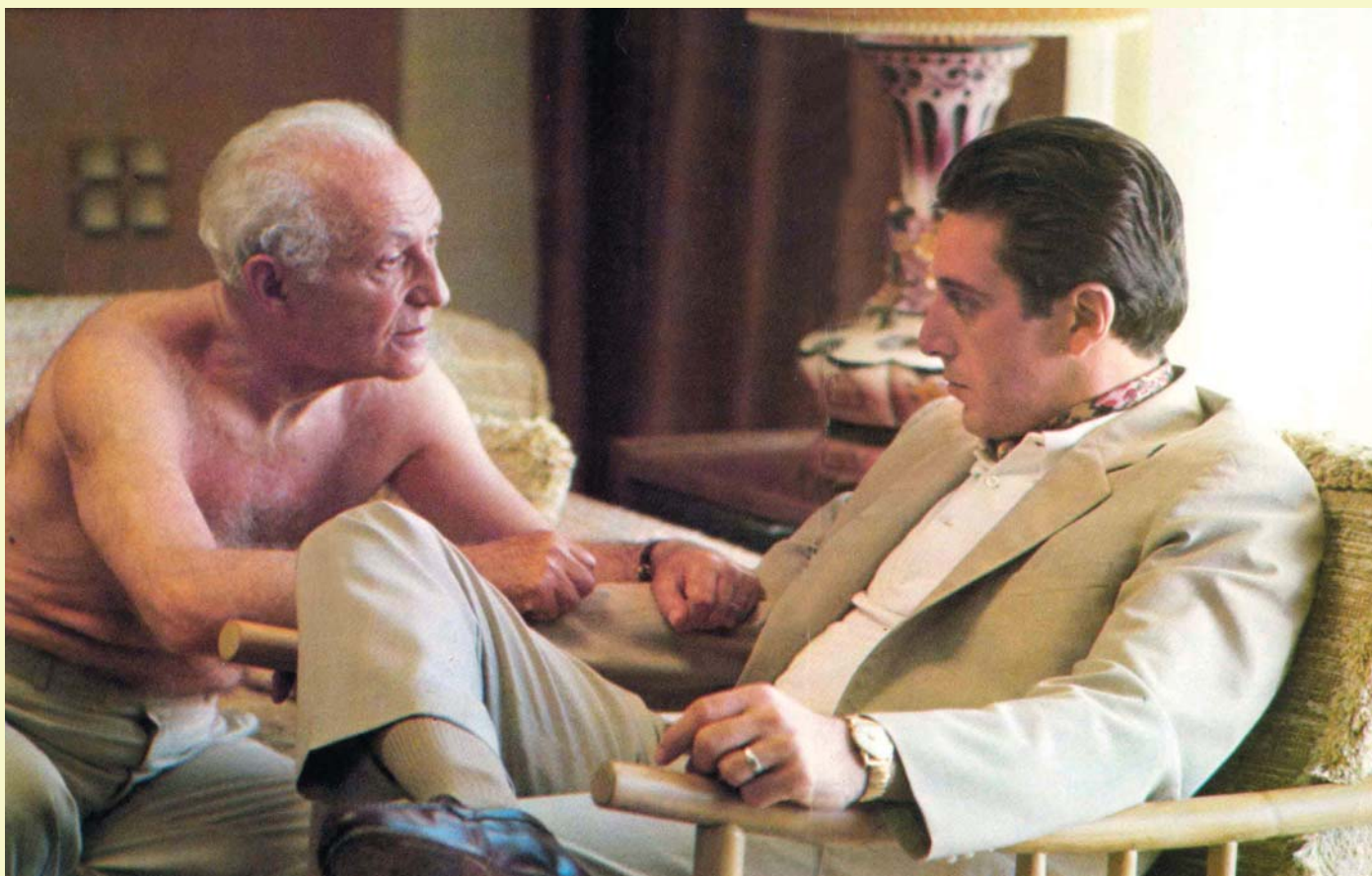
L'esprit général du Nouvel Hollywood, où règne une certaine volonté antiestablishment, rompt avec la ligne de pensée des grands studios. **The Godfather** donne un élan assez radical à cet esprit à travers une déconstruction du héros américain, signe d'une transformation des paradigmes moraux dans tout le cinéma américain, héritier de ces figures ambivalentes instaurées par les nouvelles vagues européennes.

Devant des symboles d'une Amérique sans faille incarnée par des acteurs comme John Wayne, Cary Grant et James Stewart, Coppola répond avec des personnages antipathiques, voire monstrueux, qui exercent une fascination d'autant plus vive que sa caméra nous fait pénétrer leur intimité de l'intérieur. L'œuvre fait découvrir une galerie d'antihéros, sans porter de jugement sur leurs comportements, exposant avec justesse la profonde ambiguïté qui traverse les films des années 1970, et dont **The Godfather** est l'exemple phare, dans lesquels les fondements moraux sont au moins ébranlés, parfois inexistants. De la corruption policière de la première partie (par le personnage du capitaine McCluskey) à la corruption politique de la seconde

L'esprit général du Nouvel Hollywood, où règne une certaine volonté antiestablishment, rompt avec la ligne de pensée des grands studios. **The Godfather** donne un élan assez radical à cet esprit à travers une déconstruction du héros américain, signe d'une transformation des paradigmes moraux dans tout le cinéma américain, héritier de ces figures ambivalentes instaurées par les nouvelles vagues européennes. Devant des symboles d'une Amérique sans faille incarnée par des acteurs comme John Wayne, Cary Grant et James Stewart, Coppola répond avec des personnages antipathiques, voire monstrueux, qui exercent une fascination d'autant plus vive que sa caméra nous fait pénétrer leur intimité de l'intérieur. L'œuvre fait découvrir une galerie d'antihéros, sans porter de jugement sur leurs comportements, exposant avec justesse la profonde ambiguïté qui traverse les films des années 1970, et dont **The Godfather** est l'exemple phare, dans lesquels les fondements moraux sont au moins ébranlés, parfois inexistants.

Pacino, créeront une admirable œuvre tripartite qui marque encore aujourd'hui l'esprit des cinéphiles. De ce point de vue, l'œuvre de Coppola est un tournant majeur qui fait se chevaucher deux âges d'or successifs, à travers Brando et Lee Strasberg (qui a un rôle clé dans **The Godfather Part II**), figures de proue du célèbre Actor's Studio de New York qui s'opposent à leurs jeunes successeurs, Pacino et De Niro, annonçant ainsi un changement de garde, de même qu'une nouvelle méthode de travail, que De Niro poursuivra avec Martin Scorsese dans **Taxi Driver** (1976) et **Raging Bull** (1980).

En marge de son statut classique, le film de Coppola propose une création atmosphérique originale pour son époque,



Lee Strasberg et Al Pacino dans **The Godfather Part II** — Photo: Moviestore collection Ltd / Alamy

(visible à tous les niveaux, du Nevada à Cuba), Coppola introduit dans le cinéma hollywoodien un nouveau type d'imaginaire social, où se dévoile le pendant négatif du rêve américain. Si l'œuvre de Coppola reste à ce point importante, c'est parce qu'elle a immortalisé un pessimisme ambiant sans héros ni morale.

Sur le plan narratif, **The Godfather** procède à une ambivalence similaire, alternant plusieurs genres parfois assez éloignés. Historiquement, le cinéma hollywoodien reposait sur un respect des codes et des genres, surtout à partir de l'application du Code de censure Hays (en vigueur entre 1934 et 1966), servant à régler les pratiques narratives et esthétiques des réalisateurs. D'une certaine manière, Coppola fait souffler un vent de changement par le traitement de thèmes non consensuels (les infidélités de Sonny, le meurtre de Fredo commandé par son propre frère, etc.), mais aussi par la mise en relation du film de gangsters avec d'autres genres cinématographiques (drame familial, film d'époque, fresque historique). S'affranchissant ainsi des conventions, Coppola exprime une vision personnelle du film de gangsters, dont il ne garde que les traits habituels des personnages, préférant s'attarder à l'inscription de cette famille mafieuse dans l'histoire américaine du XX^e siècle, ouvrant ainsi des pistes

de lecture plus larges et plus complexes, comme l'a fait, par exemple, **Easy Rider** (1969) de Dennis Hopper avec le *road movie*, ou comme le fera **Chinatown** (1973) de Roman Polanski avec le film d'enquête. **The Godfather** marque une rupture décisive par l'absence de transparence dans ses intentions, le genre auquel il se rattache n'étant plus une clé interprétative aussi évidente que dans le cinéma hollywoodien classique.

Ce qui est particulièrement fascinant avec le film de Coppola, c'est la manière d'opérer cette série de transgressions (morales, thématiques, génériques). Contrairement à des cinéastes indépendants des années 1970 (John Cassavetes, Terrence Malick, etc.), Coppola introduit des innovations narratives dans un contexte plutôt hostile, puisqu'il est intégré au système hollywoodien de production malgré sa volonté d'autonomie. L'importance historique de **The Godfather** se situe justement dans son incarnation de cette dualité entre film commercial et œuvre personnelle, dualité qui provoque une tension particulière, où la forme du film, apparemment limpide, est néanmoins traversée par des écarts de narration plutôt déroutants. À ce titre, la structure en récits parallèles dans **The Godfather Part II**, où sont exposés simultanément l'origine et le déclin d'une famille, mais aussi la petite et



Francis Ford Coppola dirigeant Marlon Brando

la grande histoire de l'Amérique, ouvre la voie aux expérimentations scénaristiques des années 1990, avec Quentin Tarantino, David Fincher et Christopher Nolan, qui vont à leur tour manipuler les genres et la narration, toujours avec cette même tension entre film d'auteur et film grand public, tension que **The Godfather** a en partie instituée et, en fin de compte, déjouée — l'autre principal instigateur de cela demeure Alfred Hitchcock, dans la filmographie de qui se profilent également de tels éclats de génie pourtant produits à l'intérieur même du système hollywoodien.

Si **The Godfather** déconstruit les codes du film de gangsters, c'est avant tout pour opposer les visions d'un père et d'un fils à travers les changements de mœurs de la société américaine. Grâce à eux, Coppola crée deux puissants mythes antagonistes plutôt que de simples personnages « humains », élevant l'œuvre au rang de référence cinématographique, mais aussi sociologique. Vito, d'une part, mise sur le respect et les traditions, même si celles-ci sont issues d'un héritage criminel. La première scène, où il offre ses services à un homme en échange de son amitié, qu'un baiser sur la main du Parrain vient officialiser, évoque justement un procédé cérémonial axé sur le respect, amplifié par le caractère solennel de l'image lorsque Don Corleone fait son apparition (déjà montré dans sa dimension mythique). C'est sur cette base précise que se crée l'ambivalence que le spectateur entretient vis-à-vis de ce personnage, et qui génère l'envoûtement

permanent de ce film : bien qu'il soit évident que le protagoniste soit un criminel et un tueur, qu'il faudrait juger, le condamner même, la force de ses convictions et le respect des valeurs traditionnelles qu'il incarne complexifient la perception qu'en a le spectateur. L'œuvre de Coppola évite en somme de le considérer selon les catégories de bien et de mal, et c'est ce qui rend le personnage à ce point mémorable.

À l'opposé, Michael n'entrevoit aucune de ses actions sur la base du respect, mais davantage comme des transactions d'affaires, lui-même cherchant à légitimer l'entreprise familiale pour en faire un véritable *business* — il n'est évidemment pas anodin qu'après sa nomination, Michael déplace les activités de la famille du côté de Las Vegas, que Coppola dévoile de manière symbolique à travers des couleurs froides et vives. La phrase qu'il dit à son frère Sonny, en préparation du meurtre de Sollozzo et de McCluskey, devient un leitmotiv pour la suite des événements : « C'est pas personnel Sonny, c'est uniquement les affaires. » La complexité du personnage de Michael repose sur une compréhension sensible de son passé — vétéran de guerre, jeune idéaliste ambitieux — qui télescope dans le présent la profonde nostalgie d'un temps révolu ; son arrivée tardive avec Kay Adams au mariage de sa sœur, pleine d'un romantisme naïf, reste à l'esprit comme une trace qui lentement s'évapore, à laquelle il ne peut plus retourner, une fois que son père aura été mis en danger par ses adversaires. Forcé par le destin (l'attentat contre son père, l'assassinat de son frère Sonny), Michael n'a d'autre choix que de devenir cette figure tragique — à laquelle il a pourtant tenté de se soustraire — à travers laquelle passe, ultimement, la grandeur mythique de **The Godfather**, qui l'inscrit aussi dans une catégorie à part de l'histoire du cinéma.

En somme, l'importance du cycle de Coppola opère à plusieurs niveaux et c'est ce qui en fait, encore aujourd'hui, une des œuvres les plus commentées et les plus citées. **The Godfather** cristallise d'abord une ère nouvelle du cinéma américain, fondée sur une volonté de rupture avec les grands studios hollywoodiens, à la fois par la venue d'une autre génération d'acteurs et par le bouleversement des principes d'identification aux personnages (qui sont plus opaques) et à la narration (moins linéaire). Mais **The Godfather** est plus que le simple point de bascule du Nouvel Hollywood au début des années 1970 : il invente sa propre mythologie de l'Amérique, créant ainsi une tragédie moderne constituant depuis lors un puissant référent culturel commun, un « grand récit », dont les personnages sont devenus des archétypes intemporels de la culture populaire — au même titre que le sont ceux du théâtre shakespearien (Hamlet, le Roi Lear, Othello, etc.) pour la culture savante occidentale. Véritable chef-d'œuvre du cinéma américain, **The Godfather** est ce film qu'il faut avoir vu pour comprendre le monde dans lequel on vit ou, à tout le moins, ses références. 

L'héritage de Michael Corleone

Une manière de penser l'importance historique de **The Godfather** serait de considérer l'influence de son personnage principal, Michael Corleone, autant sur le film de gangsters que sur la production contemporaine en général. D'abord distant de sa famille, il se place finalement du côté du père après l'attentat manqué contre celui-ci. Il est devenu l'incarnation même du gangster au cinéma (calculateur et impitoyable) pour toute une génération de réalisateurs. C'est sur la base de sa puissance que l'on peut mesurer l'ampleur de son impact sur les autres figures de gangsters au cinéma : il semble posséder, en fait, une dimension presque divine, tant son aura de légitimité se répercute sur chacune des séquences dans lesquelles il apparaît. Avant **The Godfather**, le gangster était un criminel parmi d'autres (dans le film noir américain des années 1940 et 1950, par exemple), certes en imposant une forme de respect, mais jamais au même titre que « le Parrain » de Coppola, mis en scène comme un surhomme aux influences inimaginables.

L'interprète de Michael Corleone, Al Pacino, offre dans le **Scarface** (1983) de Brian De Palma une version beaucoup plus intempestive et agressive du gangster en Tony Montana, dans un registre parfois clownesque, mais avec cette même recherche de pouvoir absolu, qui confère à ce personnage un statut plus grand que nature, faisant du gangster non pas un simple bandit, mais une imposante figure du Mal. Brian De Palma reprendra le même archétype dans **The Untouchables** (1987). Robert De Niro y incarne Al Capone comme un véritable « gangster de cinéma », non pas dans une recherche de réalisme, mais en s'inscrivant dans la lignée fictive initiée par le personnage de Don Corleone (la légende veut même que de vrais mafiosi, après la sortie de **The Godfather**, aient commencé à prendre certaines des inflexions propres au film de Coppola). C'est justement ce à quoi réagit Martin Scorsese dans **Goodfellas** (1990), procédant à une démythification du personnage de gangster. Ramenés au niveau de la rue, les affranchis de Scorsese sont des criminels « ordinaires », plongés dans le vol, la drogue, le sexe, en réaction à l'univers contrôlé et presque théâtral de **The Godfather**, influence fondamentale pour Scorsese dans la mesure où elle est un terrain de jeu à recréer à partir d'une vision moins élégiaque du crime organisé américain.

Depuis le tournant des années 2000, cet héritage se ressent tout particulièrement dans la série télé américaine, que plusieurs commentateurs perçoivent comme un âge d'or télévisuel,

et qui semble, à plusieurs égards, avoir **The Godfather** comme principale référence. C'est une évidence de dire que la série *The Sopranos* (1999-2007) fait explicitement écho à l'œuvre de Coppola (que le personnage de Tony Soprano connaît par cœur) par une abondance de citations et de plans-hommage. Pour ce personnage de « Parrain » de banlieue—l'action se situe dans le New Jersey—, souffrant de crises de panique, **The Godfather** est une sorte de guide spirituel, que lui et ses comparses citent pour accroître leur propre valeur en tant que gangsters, renforçant au sein de la culture populaire le statut mythique des personnages de Coppola. Dans les faits, ils sont plus proches des mafiosi de Scorsese, et pourtant, les Corleone continuent d'exercer une étonnante fascination sur eux. Ce réseau intertextuel qui défile tout au long des *Sopranos* rend l'œuvre de Coppola encore plus significative, puisqu'elle devient non seulement une référence, mais aussi un point de repère pour la fiction contemporaine—explicite dans le cas des *Sopranos*, mais implicite, par exemple, dans *Mad Men* (2007-2015), où le personnage de Don Draper, en tant qu'antihéros obscur et solitaire, renvoie à l'archétype d'isolement et d'autodestruction incarné par Michael Corleone.

En cette matière, l'exemple contemporain le plus frappant, où se saisit dans sa plénitude l'héritage de l'œuvre de Coppola, est assurément *Breaking Bad* (2008-2013), une série où le protagoniste, Walter White, acquiert de plus en plus de pouvoir en tant que criminel au moment même où s'effritent tous ses liens familiaux. La structure narrative de cette série s'articule autour d'une perte, qui était déjà celle de Michael Corleone : les deux personnages font l'épreuve d'une même volonté de « sauver » leur famille, tout en subissant ultimement une mort en solitaire, par une chute. Chacun est, d'une certaine façon, forcé par le destin (le cancer de Walter, la mort du père pour Michael), qui trace des voies parallèles où l'instant originel (cet « avant ») reste là, derrière eux, sans qu'ils ne puissent jamais y retourner, trop enfoncés dans leur propre noirceur. **The Godfather** imprime ainsi sur *Breaking Bad* (de même que sur *Mad Men*) son grand arc dramatique à partir du personnage ô combien complexe de Michael Corleone, qui se fonde sur un mouvement de déchirement et où le personnage, plutôt que de suivre une quête évolutive, se rétracte tranquillement en lui-même, jusqu'à s'autoeffacer en cessant d'exister pour autrui. (Jean-François Hamel) 



Comme un avion

de Bruno Podalydès

Mon palindrome d'amour

NICOLAS GENDRON

Infographiste 3D à l'envergure mitigée, mais surtout fana d'aéropostale, Michel (Bruno Podalydès, pour la première fois au cœur d'un de ses propres films) bande littéralement sur ses maquettes d'avion — du moins leur doit-il ses plus belles érections d'adolescence! Mais sa passion, aussi dévorante soit-elle, demeure théorique, puisqu'il rechigne à l'idée même d'un vol plané. Et voilà qu'un beau jour, après un remue-ménage avec son patron (Denis Podalydès, le fidèle frère de l'autre), il trouve un palindrome des plus stimulant : kayak, cette embarcation qui s'apparente au fuselage d'un avion... Révélation! Non seulement se procure-t-il un kayak à assembler, mais encouragé par sa femme (Sandrine Kiberlain), Michel part en expédition sur une rivière et découvre les charmes d'une jolie buvette au bord de l'eau et ceux de ses tenancières (Agnès Jaoui et Vimala Pons).

Le cinéaste et comédien Bruno Podalydès a développé, depuis une bonne quinzaine d'années et **Dieu seul me voit (Versailles-Chantiers)** — César de la première œuvre de fiction —, un univers aussi personnel que décalé, teinté d'une douceur amusée, d'un humour lunaire et d'un regard tendre

et jamais complaisant sur ses personnages. Qu'il adapte Gaston Leroux et son héros Rouletabille (**Le Mystère de la chambre jaune, Le Parfum de la dame en noir**) ou qu'il scrute à nouveau la vie à Versailles avec **Bancs publics (Versailles rive droite)**, Podalydès ne s'enferme pas pour autant dans son monde, créant un esprit de troupe contagieux, qui se répercute au-delà de l'écran; en témoigne sa plus récente comédie à succès, **Adieu Berthe, l'enterrement de Mémé**. Sans oublier **Liberté-Oléron**, où son protagoniste central combattait l'ennui en rêvant de prendre le large sur un voilier... Tiens donc!

Son nouvel opus, **Comme un avion**, a le rythme indolent d'un vieil adolescent, que certains trouveront agaçant. Mais pour peu que l'on s'abandonne aux ruptures de ton et aux fantaisies aussi absurdes que bucoliques du protagoniste, la table est mise pour un joyeux décrochage et un atterrissage en couleurs. Il faut dire que l'étrangeté de Michel et son sentiment d'inadéquation au monde sont établis d'entrée de jeu, alors qu'il reste de glace devant une fête-surprise où tout cadeau qui lui est remis est relié à l'aviation, censée être sa plus grande passion. Au boulot, il rêve d'être « un avion sans aile », dans un ballet de chaises ergonomiques, comme plus tard il s'imaginera à bord d'un canot volant, sans doute marqué par sa lecture de chevet, le *Vol de nuit*

de Saint-Exupéry. Et puis, le voilà qu'il se parle tout seul, à voix haute, entre deux sessions nocturnes de ukulélé.

Heureusement, Michel finira par sortir de sa bulle et c'est là le récit d'un nouveau souffle de vie, initié par cette vocation tardive de kayakiste, surtout pratiquée en dilettante, sur une rivière fréquentée par un pêcheur récalcitrant (Pierre Arditi, dans le rôle de Pierre Arditi, mais « en moins sympa ») et bordée non loin de là d'un supermarché! En bon conteur, Podalydès oscille continuellement entre drôlerie et poésie, réservant à son *alter ego* de beaux éclairs de lucidité dans la rencontre de l'autre, pour ne pas dire de la femme (« Pourquoi tu pleures quand il pleut? »), et laissant cet autre le surprendre au détour, qui sous la corde à linge, qui tel un Petit Poucet de l'amour. Comme le chante Moustaki, le héros prend soudain *Le Temps de vivre*, oubliant momentanément le mécanisme du GPS de son cœur. Ça peut sonner gnangnan, certes, mais c'est plutôt délicat et sucré comme du miel des champs. D'autant plus que toute la troupe — son capitaine en tête —, éprise d'une irrésistible camaraderie, parvient gaiement à enraciner et à alimenter tout à la fois cette belle barque, que dis-je, cet humble kayak. **BE**



France / 2015 / 105 min

RÉAL. ET SCÉN. Bruno Podalydès **IMAGE** Claire Mathon **SON** Laurent Poirier **MONT.** Christel Dewynter **PROD.** Pascal Caucheteux **INT.** Bruno Podalydès, Agnès Jaoui, Sandrine Kiberlain, Vimala Pons, Denis Podalydès, Michel Vuillermoz **DIST.** FunFilm



Dheepan

de Jacques Audiard

La finesse du mastodonte

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Habituellement, l'arrivée d'une nouvelle œuvre de Jacques Audiard est l'occasion de renouer avec l'assertion philosophique de Thomas Hobbes, à savoir que l'état de nature est un état de guerre. Qu'il s'agisse du pianiste-combinard dans **De battre mon cœur s'est arrêté** (2005) ou du jeune taulard dans **Un prophète** (2009), chaque protagoniste mis en scène par le cinéaste est un guerrier luttant contre un monde impitoyable — lorsque ledit guerrier n'est pas occupé à calmer ses démons intérieurs. Cet affrontement cruel se répète de film en film, sorte d'ouroboros symbolisant la violence continue d'une humanité délétère. Et Audiard de persévérer dans cette voie avec **Dheepan**, dernier long métrage d'un parcours artistique qui, jusque-là, était sans fautes majeures. Était, dit-on, car la présente œuvre du réalisateur est probablement la plus décevante qu'il ait dirigée. Et cela est d'autant plus aberrant qu'elle s'est vue décerner la Palme d'or au plus récent Festival de Cannes. Dessiller les yeux des jurés n'aurait pas été un luxe dans ce cas-ci.

Le scénario peine à satisfaire les exigences spectatoriennes, sa structure étant minée

par divers choix discutables. Dans un premier temps, le récit, d'emblée réaliste, cherche l'engagement social par l'entremise du personnage du titre. En effet, Dheepan est un soldat des Tigres tamouls, mouvement factieux en lutte contre le gouvernement du Sri Lanka. Lorsque la défaite de ses compatriotes est imminente, le rebelle se résout à quitter le pays avec une femme et une fillette qui lui sont étrangères, afin, croit-il, d'obtenir plus facilement l'asile politique européen — ce qui vaut un regard pertinent sur le sort réservé aux sans-papiers. Puis, ce même scénario abandonne soudainement son sujet initial pour s'adonner à un flirt sans intérêt avec le cinéma de genre. Car une fois arrivé en France, Dheepan devient le gardien d'un HLM en banlieue de Paris, là où lui et ses compagnes de voyage subissent les contre-coups d'une guerre de gangs. Prémunissant ses proches des hostilités, l'ancien soldat s'invite dans la bataille, imposant une ligne de démarcation territoriale (l'homme crée une ligne frontalière, que les truands ne doivent pas franchir, à l'aide d'un sac rempli de chaux).

Dès lors, le long métrage forlonge la réalité, cherchant refuge auprès d'un fantasme qui a tout du western urbain. À l'instar de «l'homme sans nom» dans **Pour une poignée de dollars** (Sergio Leone, 1964), Dheepan fait un grand ménage en solitaire,

dans l'optique de rendre idyllique un monde en perdition. La justice n'a jamais meilleur goût que lorsqu'on se fout des autorités, pourrait-on dire... Un tel choix de la part d'Audiard aurait pu être défendable, si seulement il avait su doser les effets de sa mise en scène. Malheureusement, c'est avec la finesse d'un mastodonte que le cinéaste passe de la critique sociale au western ludique, où la violence ne répond guère aux exigences morales. Tout devient alors prétexte à une approche esthétisante purement spectaculaire.

Et c'est sans compter les invraisemblances que cumule la trame narrative; c'est comme si les scénaristes s'étaient lancé le défi de faire avaler un maximum de couleuvres au spectateur le moins attentif. Sérieusement, est-il possible qu'une guerre entre deux bandes rivales ne soit jamais interrompue par l'arrivée de la police sur les lieux? On veut bien croire aux ellipses temporelles, au fait qu'Audiard ait envie de créer une microsociété à l'écart du monde, il y a tout de même des limites!

Voilà donc un immense gâchis dont l'ampleur laisse pantois. Comment un artiste aussi talentueux a-t-il pu à ce point se faire aspirer par les sables mouvants de la médiocrité? Preuve que les réalisateurs importants ne sont jamais à l'abri de l'ineptie. (Sortie prévue: 12 février 2016) 



France / 2015 / 109 min

RÉAL. Jacques Audiard **SCÉN.** Jacques Audiard, Thomas Bidegain et Noé Debré **IMAGE** Éponine Momeceau **SON** Daniel Sobrino **MUS.** Nicolas Jaar **MONT.** Juliette Welfing **PROD.** Pascal Caucheteux **INT.** Antonyhasan Jesuthasan, Kalieaswari Srinivasan, Claudine Vinasithamby, Vincent Rottiers **DIST.** Métropole Films



Là où Atilla passe...

d'Onur Karaman

Résurgence

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Deuxième long métrage du réalisateur Onur Karaman (**La Ferme des humains**), **Là où Atilla passe...** aborde la thématique de la recherche identitaire en créant la rencontre des cultures turque et québécoise. Jeune homme résidant toujours chez ses parents adoptifs, Atilla traverse une forte crise personnelle alors qu'il cherche à trouver et à construire sa véritable identité. Hanté par ses origines et étouffé au sein d'une famille où chacun doit se remettre en question, il est tiraillé entre le travail et les diverses échappatoires qui lui permettent d'oublier. Malgré son désir de fuite, Atilla ne peut faire l'économie du passage à l'âge adulte et tout ce qu'il sous-tend de prises de décisions.

Les questions identitaires et familiales ne sont certes pas nouvelles au cinéma; toutefois, Karaman parvient à éviter les clichés de la famille dysfonctionnelle en faisant place à des personnages d'une belle profondeur et en leur conférant des nuances émotionnelles complexes. Alors que le spectateur croit reconnaître les habituelles figures de la mère protectrice et caractérielle, du fils troublé qui se drogue et du père distant, ces prototypes humains se déconstruisent et gagnent en finesse. Le réalisateur s'assure également de

mettre sur le chemin de son protagoniste des personnages secondaires pluridimensionnels qui agiront à titre de guides, voire de mentors. Plus encore que le psychologue rencontré par Atilla, ce seront Asya (étudiante turque de qui il tombera amoureux) et Ahmet (collègue de travail turc, le très juste Cansel Elçin) qui marqueront le pivot du récit en déclenchant le désir de réconciliation du jeune homme avec ses racines douloureuses.

Présenté par des séquences oniriques dont la signification reste volontairement nébuleuse, le rapport aux origines s'esquisse peu à peu, devenant de plus en plus clair pour le spectateur. Aux rêves d'Atilla s'ajoute alors la présence imaginée de ses parents biologiques. Les scènes d'affabulation s'inscrivent d'abord en marge de la vie familiale et routinière, puis elles alternent au réel avec davantage de persistance, tandis que le jeune homme plonge au cœur de ses angoisses. Le récit se teinte dès lors d'une dimension surréelle. Les ambiances chaudes et les rythmes langoureux de la musique turque, qui accompagnent la plupart des séquences, créent des moments de pause dans le développement de l'histoire afin de faciliter la compréhension du cheminement psychoémotionnel d'Atilla.

Le rythme lent du récit pourrait cependant décourager certains spectateurs. Karaman n'hésite pas à filmer les moments d'attente,

les malaises; il multiplie les moments où le silence s'installe, moments qui laissent transparaître les subtilités de la métamorphose des personnages, peut-être plus encore que ne le font les dialogues. Néanmoins, cette lenteur assumée est conséquente de la volonté du réalisateur de saisir le temps qui passe — une recherche identitaire aussi importante ne pouvant s'effectuer sur une courte période. Aussi, le cinéaste tire profit de l'apparente transformation des changements de saison et des paysages québécois, captant, par exemple, la vivacité des couleurs automnales ou la blancheur lumineuse de l'hiver. Ces différentes nuances de lumière sont également exploitées par le directeur de la photographie, qui va parfois jusqu'à jouer aux frontières de la surexposition pour mieux isoler un personnage, le découper du monde extérieur ou encore le rapprocher d'un être cher.

Là où Atilla passe... s'inscrit comme un film de personnages. Bien que le récit garde une part de mystère quant aux motivations d'Atilla, l'histoire repose principalement sur la performance des acteurs et sur la précision de leur jeu. Grâce à l'habile mise en scène de ces êtres sensibles, le film dépeint un moment de réflexion sur l'importance d'être un individu au sein d'une collectivité, hybride et métissée. Pour Karaman, la question identitaire est complexe et dépasse largement le cadre restreint des origines et de l'appartenance à une communauté, au point même de devoir chercher hors de soi. (Sortie prévue: 29 janvier 2016) 



Québec / 2015 / 89 min

RÉAL. ET SCÉN. Onur Karaman **IMAGE** Alexandre Bussière **MUS.** Vincent Chourot **MONT.** Amélie Labrèche **PROD.** Onur Karaman et Marcel Giroux **INT.** Émile Schneider, Roy Dupuis, Julie Deslauriers, Dilan Gwyn, Cansel Elçin **DIST.** K-Films Amérique



Pipelines, pouvoir et démocratie

d'Olivier D. Asselin

Autrement

LUC LAPORTE-RAINVILLE

S'il fallait donner un seul qualificatif au long métrage **Pipelines, pouvoir et démocratie**, ce serait sans doute « nécessaire ». Le film ne se démarque pas sur le plan formel (esthétique d'un reportage télévisuel), mais bien par son sujet : le transport, à travers le Canada, du pétrole issu des sables bitumineux de l'Alberta. En cette heure critique où l'écoumène de notre planète devient un malheureux pourrissoir, est-il besoin de rappeler combien ce projet relève du suicide collectif? Il semblerait que oui — du moins, si l'on se fie à l'aveuglement des satrapes de l'industrie pétrolière et de leurs acolytes de tout acabit. La pollution atmosphérique, la toxicité croissante des rivières, la contamination des îlots verdoyants, rien ne paraît faire le poids devant la voracité des capitalistes obtus. C'est donc dans une optique environnementale qu'Olivier D. Asselin a choisi de mettre en scène son film. Mais cet engagement, aussi limpide soit-il, n'empêche pas le cinéaste de décocher quelques flèches à l'endroit des personnes censées partager ses positions.

Sa principale victime : Daniel Breton, député du Parti québécois, de 2012 à 2014.

Brièvement ministre de l'Environnement au sein du gouvernement de Pauline Marois, l'homme est l'un de ceux qui semblent réceptifs aux enjeux écologiques. Pourtant, cet ancien directeur de l'Association québécoise de la lutte contre la pollution atmosphérique collectionne les contradictions. En 2010, il réclamait un moratoire sur l'exploitation des gaz de schiste dans la vallée du Saint-Laurent, par l'entremise d'une lettre parue dans *Le Devoir*; en 2014, ses convictions (quoi qu'en dise le principal intéressé) s'étiolaient dangereusement, alors qu'il exprimait publiquement son accord à l'exploration pétrolière sur l'île d'Anticosti. Que s'est-il passé pour que cet adepte de la cause environnementale manifeste autant de sympathie envers ce projet du Parti québécois? Sans doute s'est-il laissé corrompre par le système de la politique officielle, privilégiant le point de vue de son parti plutôt que de s'en tenir à ses convictions. En clair, l'écologue aurait renoncé à ses combats d'hier et, du coup, a perdu toute crédibilité pour aborder les sujets environnementaux (dont celui des sables bitumineux).

Ceci explique l'approche choisie, dans le film, par certains jeunes dans leur opposition aux différents projets de pipelines avalisés par le Premier ministre du Canada de l'époque, Stephen Harper. Une démarche proprement anarchiste qui fait fi des insti-

tutions politiques, afin de conserver un minimum d'intégrité. Alyssa Symons-Bélanger, très active au sein du Comité d'action des citoyennes et citoyens de Verdun, fait partie de ces nouveaux libertaires. Loin de sombrer dans les calembredaines de Breton, la jeune femme cherche véritablement à transmuter le monde, encourageant la population à se réapproprier le discours des instances décisionnelles. Cela va de consultations populaires à la mise en place de réseaux liant les différentes communautés québécoises (prémices de la fameuse Marche des Peuples pour la Terre Mère). Ce panégyriste de l'autogestion est le miroir des concepts philosophiques de Pierre-Joseph Proudhon. Plus encore, il rappelle une donnée fondamentale de la pensée anarchiste voulant que l'organisation politique se fasse toujours du bas vers le haut, et non l'inverse. Le peuple est en position de force et ne doit jamais s'en laisser imposer par les rustauds infatués de l'État (sa disparition étant synonyme d'une précieuse liberté).

Bref, peu de choses rapprochent Breton et Symons-Bélanger. La comparaison ne fait qu'amplifier le cynisme à l'égard de l'élite politique, vis-à-vis d'une population engagée dans la mise en place d'une autre vision de la démocratie. Asselin en a bien saisi l'importance, optant sur cette dichotomie pour enrichir sa réflexion sur le pouvoir. Du bon boulot. **CB**



Québec / 2015 / 88 min

RÉAL. ET IMAGE Olivier D. Asselin **SCÉN.** Olivier D. Asselin et Santiago Bertolino **SON** Patrice LeBlanc **MUS.** Claude Fradette **MONT.** Boban Chaldovich **PROD.** Denis McCreedy et Colette Loumède **DIST.** Office national du film



Soleil de plomb

de Dalibor Matanić

Trois mouvements d'amour et d'histoire

ZOÉ PROTAT

Des conflits d'une cruauté abominable en plein sol européen, aux portes des grandes capitales occidentales, au nez et à la barbe des forces internationales de paix : dans les années 1990, la Yougoslavie a explosé dans une série de calamités que l'on espérait impossibles après la Seconde Guerre mondiale. Le général Tito, communiste convaincu qui régna sans partage de 1945 jusqu'à sa mort, en 1980, avait coutume de dire que son pays avait « six Républiques, cinq nations, quatre langues, trois religions, deux alphabets et un seul parti » : cette illusion d'unité n'allait pas survivre au déchirement du Rideau de fer. Tour à tour, le nationalisme serbe s'est heurté immanquablement à la mosaïque des peuples slovènes, bosniaques et croates dans des affrontements sanglants mâtinés d'épuration ethnique. Près de 25 ans plus tard, les Balkans pansent encore leurs plaies. Dalibor Matanić est croate et son film **Soleil de plomb** n'a qu'un sujet : les stigmates de la guerre que son pays a éprouvée, même si les images demeureront discrètes. À travers un récit fragmenté en trois parties, le film exprime, de manière plutôt fine et singulière, les contrecoups de l'histoire sur la vie :

l'architecture, le paysage et les rapports humains et amoureux.

À chaque fois, un petit village perdu en pleine campagne entre la Serbie et la Croatie, à chaque fois, un été étouffant. En 1991, Jelena et Ivan s'aiment et rêvent de partir s'établir à Zagreb. Mais ils ne sont pas du même clan et le climat n'est plus à la baignade et aux bières au bord de la plage. Dix ans plus tard, Nataša revient sur les lieux de son enfance avec sa mère. Le village est déserté et en ruines. Pour remettre en état leur maison, les deux femmes font appel à Ante, qui, autrefois, faisait partie des « autres », ceux qui ont tué leur frère ou leur fils. Envahie par la colère, Nataša laisse toutefois la tension sexuelle monter. Encore 10 ans après, Luka retourne lui aussi, presque par hasard, dans son village d'origine. Pétri de culpabilité, il tente de renouer avec son ancienne flamme, Marija, qu'il avait abandonnée enceinte sous la pression de ses parents, qui ne voulaient pas qu'il entre « dans une maison serbe ». 1991, 2001, 2011 : trois histoires d'amour impossible ou condamné, minées par la haine.

La proposition esthétique et narrative de Dalibor Matanić est étonnante. Son film est divisé en trois chapitres, chacun chapeauté d'une année et de deux prénoms, et les six protagonistes de ces récits successifs sont interprétés par les deux mêmes comédiens.

Trois fois, Goran Marković et Tihana Lazović, aussi excellents dans la passion que dans la fureur et les regrets, incarnent ainsi les amants malheureux. À l'écran, l'effet est surprenant et la petite confusion du début cède vite la place à la fascination. La violence de la guerre se figure sournoisement dans des amours idéalisées, charnelles ou déçues, le tout sous forme de boucle. Bien davantage qu'un simple *gimmick* formel, cette structure cyclique possède un sens profond : sur fond de plans de ruines d'une inquiétante beauté, Dalibor Matanić prend position pour le renouveau.

Soleil de plomb n'offre ni cours d'histoire, ni piste de solution pour des pays aujourd'hui indépendants, mais où les tensions ethniques demeurent encore bien réelles. Il transmet pourtant bien plus sur l'expérience humaine qu'une thèse politique. C'est un film d'atmosphères, grave, chargé de mystère, qui se déploie dans des décors toujours lumineux et bucoliques, où les personnages se contemplent de loin, se jugent et se jaugent, pour peut-être, un jour, renouer avec le bonheur. Après la violence, après les décombres, un nouvel avenir sera un jour possible pour tous les Roméo et Juliette des Balkans. (Sortie prévue : 22 janvier 2016) 



Croatie-Serbie-Slovenie / 2015 / 123 min

RÉAL. ET SCÉN. Dalibor Matanić **IMAGE** Marko Brdar **SON** Dora Filipović, Mladen Pervan et Samo Jurca **MUS.** Alen et Nenad Sinkauz **MONT.** Tomislav Pavlic **PROD.** Ankica Jurić Tilić, Petra Vidmar, Frenk Celarc, Nenad Dukić et Miroslav Mogorović **INT.** Tihana Lazović, Goran Marković, Nives Ivanković, Stipe Radoja **DIST.** K-Films Amérique



Steve Jobs

de Danny Boyle

Nouvelle version du mythe

MARIE-PAULE GRIMALDI

«No time to be polite or realistic.» Cette phrase prononcée par Steve Jobs, dans les premières minutes du film de Danny Boyle (**Trainspotting**, **Slumdog Millionaire**), semble avoir été la devise du réalisateur pour son approche renouvelée du biopic qu'il propose pour dépeindre celui que plusieurs considèrent comme un génie de l'entrepreneuriat. Cofondateur d'Apple et instigateur d'une nouvelle ère technologique, Jobs fascine. Depuis son décès, il y a quatre ans, c'est déjà la deuxième production qui lui est consacrée; mais pas question, cette fois, de miser sur l'aspect ascension d'un révolutionnaire dans une bête chronologie, comme l'avait fait le faible **Jobs** de Joshua Michael Stern en 2013. Boyle et le scénariste Aaron Sorkin (**The Social Network**) présentent un mégalomane visionnaire, capable de concevoir l'impossible et de le réaliser, un stratège sans inhibitions dans toute sa puissance, bien qu'aux limites de l'antihéros. Ce sont les mécanismes de cette puissance que **Steve Jobs** tente de décortiquer, comme un scalpel découpant l'enveloppe pour arriver au nerf de son sujet, quitte à remodeler les événements pour les besoins d'une rythmique et d'une esthétique cinématographiques.

Trois temps, trois actes où se rejouent les mêmes histoires, pour montrer l'évolution du personnage et l'approfondir à la fois, sont orchestrés par Boyle. On est plongé dans les coulisses des lancements de produits les plus emblématiques de la marque, environ 30 minutes avant leur dévoilement public. Il y a d'abord la présentation du Macintosh en 1984 (Jobs jeune, dévoré d'ambition, intransigeant et obsessif), puis celle du cube NeXT en 1988 (somme toute, un objet vide, sorte de cheval de Troie du monde des affaires) et, finalement, celle du iMac en 1998 (auréolé d'un indéniable succès et plus mature, Jobs propose un regard autocritique). Chaque fois, les mêmes personnages reviennent, porteurs d'une dimension du sujet et du film: sa directrice marketing, bras droit de toujours, permet d'illustrer la pression et la tension de l'ambition; John Scully, ex-directeur d'Apple, incarne la guerre de pouvoir teintée de psychanalyse; Steve Woznyak, cofondateur d'Apple en quête de reconnaissance, sert à souligner l'arrogance du personnage et l'importance de son *ego* dans ses dynamiques professionnelles. Il y a aussi l'ami-ingénieur, pour montrer le côté dictateur de Jobs; sa première fille et son ex, pour la dimension humaine ambiguë et la couche d'émotion. Quelques rares *flashbacks*, imbriqués dans les trois actes complètent cet assemblage, révélant la complexité de la personnalité de l'homme. **Steve Jobs** est un

portrait sans complaisance — peut-être attribuable à la présence du vrai Woznyak comme conseiller au scénario — d'un homme à l'ambition sans limites, prenant plus d'une fois Dieu en exemple, ayant comme modèles Bob Dylan et Gandhi. Malgré ce regard dur, aucune ombre n'est véritablement portée à son succès et le film donne à son sujet une finale tout en rédemption, évitant ainsi de pousser trop loin la critique.

L'image est soignée (comme pour les produits Mac) et illustre chaque époque par différents formats: 16 mm, 35 mm et numérique. Danny Boyle offre à nouveau une réalisation très nerveuse, style qui fait sa marque depuis ses débuts, et construit le film sur un souffle de *thriller* politique, appuyé par la plume rompue au genre de Sorkin. Cela dit, même si la caméra s'attache à montrer le point de vue de Jobs, et parfois même de son imaginaire, les dialogues sont en surabondance et constituent l'essentiel du film. Une certaine lourdeur est conséquente, sauvée par l'excellente distribution qui incarne avec justesse l'entourage d'un Michael Fassbender devenu Jobs, tant son charisme et son interprétation rejoignent parfaitement l'image populaire du personnage. Mais si, par son approche originale, le film permet de capter l'énergie d'un être de puissance, on en ressort avec l'impression d'être néanmoins resté en surface, d'avoir simplement revu le mythe, et non de l'avoir percé. **BE**



États-Unis / 2015 / 122 min

RÉAL. Danny Boyle **SCÉN.** Aaron Sorkin, d'après le livre éponyme de Walter Isaacson **IMAGE** Alwin H. Kuchler **MUS.** Daniel Pemberton **MONT.** Elliot Graham **PROD.** Guymon Casady, Christian Colson, Mark Gordon et Scott Rudin **INT.** Michael Fassbender, Kate Winslet, Seth Rogen, Jeff Daniels, Michael Stuhlbarg, Katherine Waterston **DIST.** Universal



RACINE, Rober. *L'Atlas des films de Giotto*, Montréal, Boréal, 2015, 221 p.

Des films imaginaires, de vrais cratères

MICHEL COULOMBE

Chaque spectateur assidu des salles de cinéma a ses listes et ses inventaires. En apparence, le livre de Rober Racine, qui aligne les résumés de 230 films, s'inspire de cette idée, si ce n'est que ces films sont de pures inventions. Le personnage de cette fiction, Giotto, un pilote d'avion de la NASA, classe les films qu'il aurait vus par ville, des villes bien réelles réparties dans 12 pays. C'est ce qui fait de son catalogue un atlas.

Dans son texte de présentation, Giotto recommande une lecture dans le désordre. On peut en effet ouvrir son atlas au hasard, sans souci de continuité. Comme la lecture devient vite fastidieuse, il paraît peu probable qu'un quelconque lecteur parvienne à lire ce livre tout d'un trait. La fiche d'un film russe intitulé « Le dernier couvre-feu » efface rapidement le souvenir du film américain qui l'a précédé, « T'embrasser », un drame de Russels Manners, dans lequel une « mère raconte à sa fille aînée la vie des chats qui ont fait partie de sa vie ».

L'appétit de l'employé de la NASA ne connaît pas de frontières. Toutes les

cinématographies et tous les genres l'intéressent. Giotto émet un bref commentaire sur chacun des films. Il s'agit généralement d'une observation ou d'une réflexion, et non d'une critique ou d'une analyse. Ainsi écrit-il, au sujet d'un drame belge, « Camille et Dauphina » : « En sortant du cinéma, je me suis dit : l'amitié est un amour déçu. »

Le voyageur donne la parole à des spectateurs imaginaires, qu'il présente à l'occasion par leur prénom, le plus souvent en indiquant leur métier : gardienne d'animaux, entraîneur sportif, pasteur ou employée du métro. On verra un chef cuisinier affirmer, à la sortie d'une satire dramatique norvégienne : « Je n'ai pas compris pourquoi on empilait des carcasses de veaux dans un élevateur à grains. L'image est fascinante. » Soit.

Racine maîtrise les conventions dramatiques. Il offre un panorama diversifié. L'ouvrage gagne en intérêt quand on croit reconnaître, peut-être à tort, une référence, même lointaine, à un film. Le lecteur québécois trouvera un plaisir particulier à lire la description d'un film irlandais, « Chet », réalisé en 1989, qui raconte le séjour montréalais du jazzman Chet Baker retrouvé inconscient sur un banc à Pointe-aux-Trembles en 1978. Giotto souligne la simplicité et la pauvreté d'un quartier en symbiose avec le son de la trompette.

Le cinéma canadien se glisse dans cet ensemble, notamment lorsque le globe-trotter, de passage à Copenhague, voit un drame politique intitulé « Les nombres sans lumière ». Dans ce film d'Émilie Blanchard, le jour où le Québec déclare son indépendance, le Canada rétablit la peine capitale pour les provinces qui en font la demande. Facétieux, l'auteur évoque la présence de drapeaux canadiens bleu et blanc et de drapeaux québécois rouge et blanc. Au sortir de la projection de ce film, une garde forestière danoise est perplexe : « Je n'ai jamais compris ce pays. » Giotto réplique : « Ce n'est pas sorcier : aspirations,

impositions, désillusions, affirmation. » Touché.

Les noms et prénoms des acteurs et des réalisateurs ne réfèrent pas à des personnalités du milieu du cinéma. Quelques-uns ont été empruntés à des proches de Racine. La plupart renvoient à des cratères situés sur la face visible de la Lune. Les références à la Lune ne s'arrêtent pas là. Les 52 villes, sur 4 continents, de cet atlas possèdent des échantillons du sol lunaire rapportés par des astronautes. Dans ses remerciements, Racine écrit à leur sujet : « Reliées les unes aux autres, elles forment le collier sélène de la Terre. »

Le travail de Racine rappelle celui de l'auteur-compositeur-interprète français Albin de la Simone qui présente depuis quelques années ses Films fantômes, des œuvres imaginaires dont il fait entendre en concert les musiques et certains dialogues, en plus d'offrir une exposition où l'on trouve des photos de tournage, des costumes, une affiche, un storyboard, des témoignages. Au final, les spectateurs peuvent assister à une émission de radio, jamais mise en ondes, où s'affrontent acteurs et critiques.

L'atlas de Racine s'apparente à une performance, une proposition étonnante poussée à bout de façon obsessionnelle. C'est à ce titre, plus que pour ses qualités littéraires ou sa valeur cinématographique, qu'il force l'admiration. 



CHEVRIER, H.-Paul. *Le Langage du cinéma narratif*, Montréal, Somme toute, 2015, 158 p.

Les manipulateurs invisibles

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

À en croire son seul titre, *Le Langage du cinéma narratif* passerait pour une simple « grammaire » de cinéma comme il s'en vend beaucoup auprès des étudiants en cinéma; un ouvrage essentiellement pratique pour assimiler le lexique et les règles de base de la narration, de la technique et du montage. Le b-a-ba de tout cinéophile le moins averti comme de tout débutant cinéaste qui, pour progresser, doit maîtriser ce code commun.

Que ce livre honore effectivement cette mission (schémas à l'appui) n'empêche pas H.-Paul Chevrier, secondé par l'enseignant Georges Dagneau, d'avoir d'autres idées en tête. Le cinéma narratif du titre n'est pas le cinéma dans son entier, mais sa forme dominante, quasi universelle où la mise en scène est totalement au service de l'histoire qu'il raconte. Appliquant les mêmes procédés et formules depuis plus d'un siècle, celui-ci en est venu à imposer une langue homogène qui passe pour la norme en matière de réalisme et d'intelligibilité. « Un langage si "naturel" [que les cinéastes] ont facilité la lecture filmique au point d'effacer les traces de [son] élaboration. »

Remettre à l'avant-plan et démonter les ficelles de cette élaboration, faire « apprendre le langage du cinéma [...] pour mieux comprendre comment il raconte des histoires », c'est rappeler que le personnage et l'interprète principal de tout film, c'est son public: la conscience quelque peu endormie, ses identifications et ses projections nettement dirigées par la main invisible de la narration classique, il reste cette matière infiniment modulable où tâchent de s'inscrire les idéologies portées par l'histoire qu'on lui raconte. Débusquer comment fonctionne la mise en scène du cinéma narratif, c'est aussi démasquer les mécanismes de l'impression de réalité qui travestit des contenus idéologiques en nature, au profit du « façonnement industriel des esprits ».

C'est dire comment ce précis de grammaire cinématographique déborde ses enjeux et les mène ailleurs. Peut-être même sur un terrain proche de celui des *Mythologies* de Roland Barthes (1957), qui se proposait de déconstruire le « ce qui va de soi » dans les discours et les produits de masse (publicités, nouvelles, matchs de lutte, jouets pour enfants, etc.) pour en exposer les contenus idéologiques. Le ton, savant et léger en surface, ne laissait pas moins pointer un courant d'inquiétude et d'insoumission à l'origine de cet essai célèbre.

Dans une déclaration retentissante, Barthes dirait plus tard que « la langue est fasciste ». Non sans ménager quelques formules coups de poing de son cru et autres trouvailles (« à force de voir des navets, on devient légume »: qui a dit ça encore?), Chevrier n'est pourtant pas homme à démoniser le langage du cinéma narratif en soi, mais l'usage que l'on peut en faire. Ainsi la leçon de **Forrest Gump**: « [...] ne jamais s'impliquer et croire que tout finit par s'arranger. » Et le milieu de **Midnight Express** « [...] nous cache les vraies raisons de l'emprisonnement de Billy Hayes en montrant [le] procès, où l'on parle turc, sans doublage ni sous-titrage; cette ellipse cultive plutôt le

racisme qu'elle ne facilite la compréhension ». Que le plus gros de l'infamie retombe sur la tête (s'il en a une) du cinéma industriel hollywoodien n'est pas pour surprendre.

Car il existe aussi des œuvres où les procédés de la narration classique sont utilisés de manière responsable et expriment des réalités complexes, qui en appellent à la réflexion et au jugement, non seulement à l'émotion. La lecture s'émaillait d'exemples positifs; ceux de **La Haine**, du **Fabuleux Destin d'Amélie Poulain** ou de **Jésus de Montréal**, parmi d'autres, prouvent qu'il n'y a pas lieu de jeter le bébé avec l'eau du bain. Mais il faut explorer les périphéries (dont Hollywood est le centre) et quitter l'enclave des sorties de la semaine pour connaître les cinémas nationaux et de repertoire qui proposent des narrations intelligentes. Signe du temps et d'un marché dont l'offre se rétrécit en même temps que ses plateformes de diffusion se multiplient, le cinéma narratif « éclairé » a plus que jamais besoin d'un public curieux et volontairement prêt à le chercher là où il se trouve pour conserver sa tête hors de l'eau.

Ce livre, initialement paru en 1995 et qui a connu plusieurs rééditions, s'est enrichi avec le temps. Dans cette plus récente version, sa banque de titres a été réactualisée et ses illustrations reconçues par le bédéiste Jimmy Beaulieu, une bonne idée. Ces dernières 20 années, les transformations ont été prioritairement techniques (tournages numériques et images de synthèse), au prix de la transparence narrative (bonne ou mauvaise). Ces mutations prennent un tour presque apocalyptique dans la conclusion de ce livre. C'est qu'entretiens sont advenus Michael Bay, ses **Transformers** et consorts, là où « [le] montage chaos et le bordel dans les images semble invalider la grammaire que vous lisez ». Après un siècle de règne, l'avenir du cinéma narratif n'est peut-être plus assuré. Prions qu'il ne faille pas en venir là pour que Chevrier livre un jour le brûlot que l'on sent couvrir en lui. 



LANCTÔT, Micheline. *Lettres à une jeune cinéaste*, Montréal, VLB éditeur, 2015, 144 p.

Profession : cinéaste

LUC LAPORTE-RAINVILLE

La collection *Lettres à un jeune...*, créée par VLB éditeur, a été initiée, il y a quelques années, par un désir vertueux d'éduquer la jeunesse. Chacun de ses titres épouse la forme d'une série de lettres écrites par une personnalité québécoise et dont l'objectif est la transmission d'un savoir circonscrit destiné à un correspondant imaginaire. Le potentiel lecteur, on s'en doute, sera attiré par les écrits épistolaires de ladite sommité, à condition que cette dernière exerce une profession susceptible d'aviver son intérêt. Micheline Lancôt (*Pour l'amour de Dieu, Autrui*), qui s'est prêtée au jeu, offre, dans *Lettres à une jeune cinéaste*, un spicilège de huit missives qui, malgré leur brièveté, touchent l'essentiel de la réalisation au cinéma. Rédigés dans une langue claire, les textes de Lancôt évitent adroitement les propos captieux, ne cherchant jamais à voiler les dures réalités du métier.

Elles sont d'ailleurs gigantesques, ces difficultés pour les femmes désireuses de tâter de la mise en scène. Car il ne faut pas être dupe : le machisme contamine l'entièreté des sphères sociales, telle une septicémie; même l'art ne peut y

échapper. Lancôt le démontre éloquentement par divers exemples pigés dans son expérience. Elle relate, entre autres, sa difficile tentative d'incursion dans le domaine du cinéma d'animation, alors qu'elle travaillait pour Potterton Productions. Aspirant à un poste d'animatrice (à la fin des années 1960, ce métier est uniquement réservé aux hommes), elle finira par toucher du doigt son rêve, mais sans éviter une forme d'exploitation crasse : « Mon salaire hebdomadaire était de 90 \$ alors que mes collègues animateurs gagnaient entre 400 \$ et 500 \$ par semaine » (p. 59). Et ici, on ne parle même pas encore d'un boulot de réalisateur!

Certains diront que c'était jadis, que les mentalités ne sont plus si cloisonnées. Vraiment? Les deniers investis dans l'œuvre d'une réalisatrice sont moindres que ceux attribués pour celle d'un réalisateur. Et Lancôt d'appuyer ses propos de l'exemple de Kathryn Bigelow : « Elle tourne avec des budgets qui, à l'échelle de Hollywood, sont pratiquement l'équivalent des miens : un misérable 16 millions pour *The Hurt Locker* alors que la majorité des films hollywoodiens coûtent entre 50 et 100 millions » (p. 66). De quoi vociférer une pléthore d'anathèmes...

Certes, l'auteure n'est pas une intraitable pessimiste vouant son métier aux gémonies — bien au contraire! C'est avec une passion débordante qu'elle décrit, de lettre en lettre, son amour pour le cinéma. La définition de son art est d'autant plus appréciable qu'elle diverge de la vision purement industrielle dans laquelle certains veulent la cantonner. Historiquement, le réalisateur a longtemps été un maillon d'une chaîne immuable dans la confection d'un film. Mais depuis l'avènement de la politique des auteurs, initiée par les critiques des *Cahiers du cinéma* dans les années 1950, le metteur en scène a monté en grade, devenant le créateur, voire le « Dieu » qui accouche d'un univers personnel et cohérent. Le contrôle de toutes les étapes

de production est ainsi passé sous la responsabilité du cinéaste, véritable auteur de toute œuvre digne de ce nom. La position de Lancôt correspond à cette philosophie du septième art : « Au cinéma, c'est le réalisateur qui est le conteur. L'histoire, qu'elle ait été écrite par lui ou par d'autres, qu'elle ait existé sous une autre forme ou non, [...] il la racontera avec les outils qui sont les siens » (p. 43 et 44).

Cette manière de concevoir le métier ne manquera pas de créer certains conflits avec les scénaristes les plus rêveurs, dans la mesure où leur scénario devient ici un simple instrument de communication (et non une œuvre littéraire). Jamais les mots ne pourront remplacer la prégnance de l'image, sa force intrinsèque. Car s'il est toujours possible de réaliser un film sans scénario, le faire sans support visuel est impensable. « Pourquoi, dans ce cas, accorder autant d'importance au scénario? Ne devrait-on pas en accorder [...] autant à celle ou à celui qui fera le film? Au final, ce sont eux, les conteurs, que le public écouterait », de soutenir Lancôt (p. 33). Une prise de position tranchée que la cinéaste assume de bout en bout.

Bien sûr, les huit lettres, malgré leurs qualités pédagogiques, ne sont pas à l'abri des imperfections; on pense d'emblée aux quelques coquilles ici et là, dont l'amusante (et peu justifiable) francisation du prénom d'Andreï Tarkovski (en p. 35, Lancôt l'appelle André). Mais cela ne gâche en rien la lecture de ces textes qui constituent une belle entrée en matière pour les aspirants cinéastes. Souhaitons seulement que les pistes lancées par Lancôt provoquent en chacun d'eux le désir irrépressible de poursuivre l'apprentissage. Après tout, la passation du flambeau est primordiale. **GE**



PERRAULT, Pierre, en collaboration avec Simone SUCHET. *Un homme debout*, Montréal, Varia, 2015, 206 p.

Le vrai monde

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Évitons les circonlocutions embarrassantes : Pierre Perrault est un géant. Il est de ceux qui ont su donner, au fil des décennies, une image forte du Québec, permettant à celui-ci de garder la tête hors des eaux croupissantes de l'aliénation. Écrivain appréciable et homme de radio essentiel, la notoriété de l'artiste provient avant tout de son travail de documentariste. Car au-delà du théâtre (*Au cœur de la rose*, 1964) et de la poésie (*En désespoir de cause*, 1971), Perrault s'impose d'emblée comme un représentant majeur du cinéma direct. Pas étonnant que les ouvrages à son sujet pullulent dans les bibliothèques, direz-vous. Pourtant, cela n'a pas empêché Simone Suchet de concevoir *Un homme debout*, petit livre regroupant les entretiens qu'elle a eus avec le cinéaste en 1980 et 1994. Une manière comme une autre de renouer avec la faconde de ce génie disparu depuis maintenant plusieurs années.

Certes, le connaisseur qui espère de la nouveauté en sera quitte pour une amère déception, à la lecture de cet ouvrage. Perrault, qui est reconnu pour son opiniâtreté, revient dans ses divers témoignages sur ses marottes artisticopoli-

tiques, tout en faisant un voyage à rebours au sein de l'enfance heureuse qui l'a façonné. Est-ce à dire que les propos divulgués ici n'ont aucun intérêt? Bien sûr que non! Comme le mentionne Suchet en avant-propos, la répétition fait partie intégrante de l'œuvre perraultienne. Quand l'artiste rédige, s'épanche sur ses convictions profondes, il le fait toujours sans atermoiement ni compromis. Et l'état d'urgence caractérisant une telle démarche ne s'accorde nullement au parachèvement d'une pensée prisonnière du joug de la perfection. Avec Perrault, que du brut, du naturel — ce qui implique une absence totale de gongorisme et autres astuces littéraires.

Cette rare authenticité est facilement repérable dans l'appropriation du territoire québécois : « On ne peut prendre racine et s'incarner que sur un sol singulier, ce qui implique aussi de s'incarner dans son réel », de dire le cinéaste. Et d'ajouter que « la culture ne peut provenir que de la connaissance de sa géographie et d'une façon d'occuper son territoire mentalement et intellectuellement ». (p. 79) En effet, accoucher de soi-même, c'est d'abord et avant tout connaître ses origines. Il faut parcourir le pays, en déchiffrer les signes, tel un topographe amoureux d'une géographie propice à la parturition d'une identité solide (qu'elle soit individuelle ou collective). Il va de soi que cette singularisation est un défi lancé aux pontes de l'idéologie moderne conçue au XVIII^e siècle, car cette dernière en appelle à une homogénéisation culturelle as-treignante; la paix universelle passe par l'adoption stricte d'une philosophie unique et totalitaire. Mais voilà! Perrault se rebiffe contre une telle vision. Pour lui, cette universalité crasse n'est que « la préoccupation des impérialistes qui ont occupé le territoire au détriment des autres ». (p. 79) La réalité, c'est la disparité, la différence entre les hommes.

Cette attitude subversive n'est pas sans rappeler les notions d'une autre idéologie, soit celle de la postmodernité. Jean-François Lyotard, dans *La Condition post-*

moderne (1979), annonçait la fin des grands récits d'émancipation humaine (dont celui promouvant la paix mondiale par l'entremise des idéaux européens). Cette posture philosophique, originale pour l'époque, conduisit inévitablement à une fragmentation culturelle, dont les secousses sismiques se font encore ressentir. Or, savoir que Perrault se préoccupe autant de la différence entre les peuples dans son œuvre, c'est saisir à quel point l'homme incarne (sans en être conscient?) les valeurs « postmodernistes » telles que Lyotard les concevait.

Il va de soi que cet attachement à l'être vrai — et singulier — est difficilement conciliable avec les procédés fictionnels. Comme le soutient le documentariste : « Je reproche à la fiction de fabriquer, par l'imaginaire, des hommes sans tenir compte ni d'eux, ni de leurs aspirations, ni de leur être profond. » (p. 141) L'imagination est un lymphome qui, grandissant, affecte la bonne santé d'un peuple condamné à ne plus se penser lui-même. C'est un artifice, un travestissement qui ignore tout d'un réel munificent dans son authenticité exquise. Un tel positionnement moral rappelle les propos de Platon, dans la mesure où toute fiction impose une vision faussement véridique dudit réel. Perrault et le philosophe grec : une même rigidité vis-à-vis la facticité et son cortège de méfaits. Une intransigeance qui appelle à un réinvestissement de la réalité, afin d'en humer les somptueux effluves.

En somme, le monde tel qu'en lui même, dans sa vérité, est la plus noble poésie qui soit. Elle est gratuite, sans fioritures et elle s'adresse à tout individu susceptible de se perdre dans son décor non raffiné, mais splendide par essence. Perrault, en se confiant à Suchet, l'exprime une dernière fois, dans l'espoir de nous faire (re)découvrir une véracité qui mérite toute notre affection. Comme il l'affirme sans ambages : « Ma démarche n'est pas scientifique, mais amoureuse. » (p. 138) Tâchons d'éveiller en nous cet amour bénéfique. ☞



RAYMOND, Sébastien. *Un temps d'acteur*, Montréal, Somme toute, 2015, 161 p.

Observateur en péril

MICHEL COULOMBE

La photographie de plateau tient à la fois de la création et de la promotion. Comme le gymnaste et le patineur artistique, le photographe doit exceller dans le style libre et dans les figures imposées. Dans son livre, Sébastien Raymond compare plutôt son travail à celui d'un mercenaire et qualifie sa fonction de fantôme et de contorsionniste.

L'auteur pousse le goût de l'allégorie jusqu'à présenter les membres d'une équipe de cinéma comme les composantes d'une grande armée. La scripte y serait l'aide de camp et la régie, «les casques bleus du tournage». En marge de cette armée, le scénariste apparaît comme... l'origine du conflit! Quant aux acteurs, au cœur du champ de bataille, ils deviennent «des armes à la fine pointe de la technologie humaine». Allégorie militaire un peu forcée.

L'auteur a la main plus heureuse lorsqu'il compare les plateaux de tournage en France et au Québec. Cette double description du travail des professionnels du cinéma avantage clairement l'Hexagone où l'on résiste beaucoup mieux au tout à l'anglais.

Photographies à l'appui, pour la plupart en couleurs, Sébastien Raymond parle de son métier, de la discrétion qu'il exige, de l'indispensable complicité avec les acteurs et des photos qui rendent exactement l'esprit d'un film, bien qu'elles ne correspondent à aucune scène. Son livre bilan retrace son parcours, un voyage photographique qui l'a conduit de la France au Québec où, à peine arrivé, il a rencontré Pierre Elliott Trudeau et Maurice Richard à quelques jours d'intervalle et les a croqués sans savoir qui ils étaient. Le livre ne présente malheureusement pas ces photos puisqu'il met l'accent de ce travail sur les plateaux, ceux des **Boys IV** et de **Cruising Bar 2**, ceux des films de Marc-André Forcier, Francis Leclerc et Jean-Marc Vallée.

Observateur privilégié de l'activité cinématographique, l'auteur raconte la vie des plateaux, l'attente, les conditions hivernales difficiles, la loto-plateau, le travail des metteurs en scène. «Seul le réalisateur possède le droit à l'énervement», rappelle-t-il. S'éloignant momentanément du ton positif qui guide généralement son écriture, il se risque à égratigner au passage certains «réalisateurs foncièrement méchants, intolérants et colériques qui abusaient de leur pouvoir pour se comporter parfois de manière abjecte». On ne connaîtra pas leurs noms.

Ce livre est, à sa façon, une déclaration d'amour au cinéma. Cela se traduit par de brefs portraits de réalisateurs et d'acteurs. Bien qu'il déplore «la folie d'un monde obsédé par le vedettariat», l'auteur exprime une affection particulière à l'endroit de ces acteurs, comme en témoigne le titre de l'ouvrage qui rappelle cet instant de solitude et de silence total que s'attribue parfois un interprète pour s'immerger dans son rôle.

Affectueux à l'égard des acteurs québécois, Sébastien Raymond prend ses distances face à la toute-puissance des acteurs américains, qu'il se contente d'identifier par des prénoms, probablement fictifs,

notamment un certain James dont les membres de l'équipe ne devaient, sous aucun prétexte, croiser le regard. Une trentaine de techniciens ont dû lui tourner le dos afin qu'il donne la pleine mesure de son jeu...

Passant du coq à l'âne, Sébastien Raymond évoque, en vrac, divers souvenirs de tournage: une grimace de Madeleine Robinson, Ryan O'Neal qui lui parle de Barry Lindon et de Stanley Kubrick, le malaise de Marc-André Grondin qui doit lui lancer un verre de vin sur les ordres de Jean-Marc Vallée («Pitche le vin, Marc-André»), le stoïcisme de Luc Guérin dévoré par les moustiques dans un marécage, une équipe française réclamant son vin à l'heure du déjeuner, Gérard Depardieu recevant un appel de Thierry Lhermitte au moment d'agoniser, Pierre Richard sur une route enneigée, Laurence Leboeuf, cigarette à la main, dans une pose à la Bardot.

Un temps d'acteur témoigne du travail d'un artisan convaincu d'assister à la «fin d'une époque». Balayé par le numérique et des choix de production à courte vue, son métier est en péril, aussi se portet-il à sa défense avec fougue, en plus de s'inquiéter pour la mémoire du cinéma, désormais privée de nombreuses images.

On déplore quelques fautes. De plus, les photographies sont trop sombres, ce qui ne leur rend pas justice. Dans cet ensemble, on retiendra notamment les nombreux clichés qui expriment des moments de solitude: Marianne Sägebrecht perdue dans ses pensées sur une plage déserte, Francis Ducharme isolé dans un paysage enneigé, Marc-André Grondin dos au mur au fond d'une pièce remplie de cadavres, Frédéric Pierre immobile près d'une voiture en proie aux flammes, Stephen McHattie scrutant l'horizon dans un paysage monochrome, Stéphane Ricard cigarette aux lèvres au milieu d'un bric-à-brac, Vanessa Paradis à peine reconnaissable au pied d'un immense écran vert. Autant d'images éminemment cinématographiques.

26^e FESTIVAL DU FILM DE SEPT-ÎLES

DU 21 AU 31 JANVIER 2016

www.cine7.ca



UNE
NOUVELLE
VAGUE
D'ÉMOTIONS



28



CINOCHÉ
FESTIVAL DU FILM INTERNATIONAL DE BAIE-COMEAU

28^E ÉDITION

DU 21 AU 31 JANVIER 2016 AU CINÉ-CENTRE BAIE-COMEAU

WWW.FESTIVALCINOCHÉ.CA