ALMODÓVAR, LES FEMMES ET LES CHANSONS | *TODD HAYNES : CINÉASTE QUEER* | MICHAEL CIMINO [1939-20016]

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Nº 304 | **SEPTEMBRE - OCTOBRE 2016** | **61E ANNÉE** | **5,95$** **WWW.REVUESEQUENCES.ORG**

ANDRÉ FORCIER
EMBRASSE- MOI COMME TU M'AIMES

WOODY ALLEN
CAFÉ SOCIETY

THOMAS BIDEGAIN
LES COWBOYS

XAVIER DOLAN
JUSTE LA FIN DU MONDE

MIKA KAURISMÄKI
THE GIRL KING

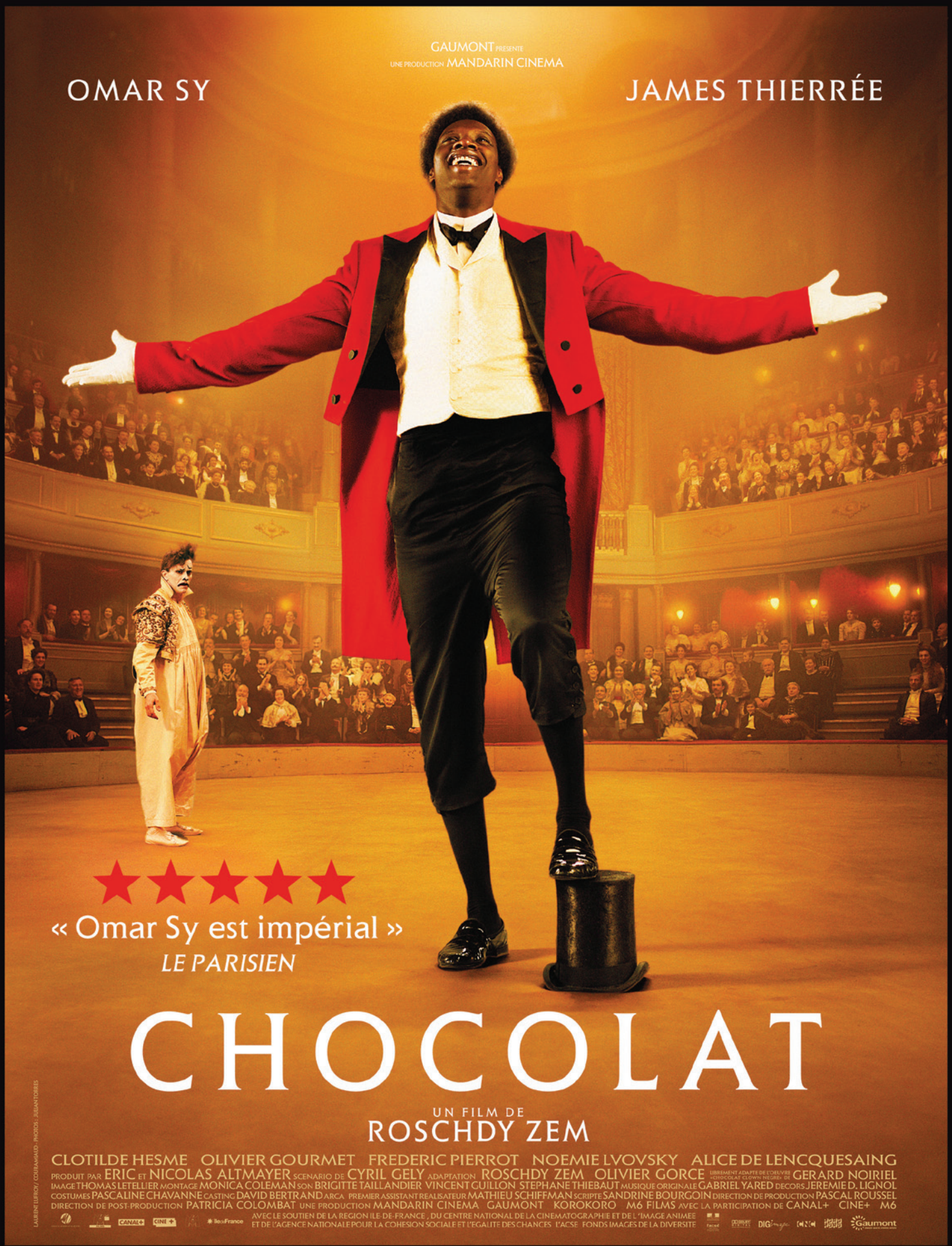


HUGO LATULIPPE
25 X LA RÉVOLTE

ENTREVUE
ALIOCHA SCHNEIDER

Envoi de publication, enregistrement no 7957, Nº de dossier Canada Post 40607102. *Séquences*, C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec (Québec) G1R 4M8

04
71766 25741 9



AZ FILMS

www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 11 NOVEMBRE

YouTube



SOMMAIRE

Les Cowboys

MOT DE LA RÉDACTION

2 Le précaire et le néant

EN COUVERTURE

3 ***Embrasse-moi comme tu m'aimes*** > L'Histoire réinventée
André Forcier > Entre l'objectivité du regard et la prise en compte de l'imaginaire

PREMIER PLAN

10 ***Closet Monster*** > Une sortie du placard au réalisme magique | Aliocha Schneider > « On voulait faire un film pour notre génération (…) Je sentais aussi cette envie de faire quelque chose de nouveau, de moderne. »

LES FILMS

16 GROS PLANS
Belladonna of sadness > Grivoiserie artistique | ***Juste la fin du monde*** > Criantes amours | ***Les Cowboys*** > La poursuite infernale | ***Notre petite sœur*** > Dix mille fleurs minuscules | ***The BFG*** > Un grand roman, mais un bien petit film | ***The Neon Demon*** > Belle, belle, belle

29 CRITIQUES
Au pays de la muraille enneigée > Interroger la mémoire | ***Café Society*** > Woody d'est en ouest | ***Mon ami Dino*** > Entre l'ombre et la lumière | ***Sur les traces d'Arthur*** > Hommage à un maestro éphémère | ***The Girl King*** > La femme qui voulut être roi | ***The Legend of Tarzan*** > Petit trait d'union entre la nature et la culture | ***Wiener-Dog*** > Pauvres humains

36 MISE AUX POINTS
[Une sélection des films sortis en salle à Montréal]

PANORAMIQUE

37 LECTURES
Almodóvar, les femmes et les chansons > Les airs du désir | *Les images qui se suivent : Réflexions sur la continuité visuelle* > Le cinéma… art séquentiel | *Todd Haynes : cinéaste queer. Liberté, identité, résistance* > Miroirs utopiques

40 SALUT L'ARTISTE
[Giorgio] Albertazzi… [Alan] Young
HOMMAGES
Alexandre Astruc – 1923-2016
Nicole Courcel – 1931-2016
Michael Cimino – 1939-2016 > Icare à la porte du paradis
FLASHBACK POSTHUME
Heaven's Gate > Les démons de l'Amérique

ARRÊT SUR IMAGE

46 DIRECTEMENT EN NUMÉRIQUE
Hush > Rompre le silence

48 VOIX-OFF
Fragments d'une poétique de l'image animée

53 LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL
Hugo Latulippe > 25 X la révolte !

EN COUVERTURE : ***Embrasse-moi comme tu m'aimes*** d'André Forcier





Le précaire et le néant

Où en est le film d'auteur aujourd'hui ? Perdu parmi les produits populaires de plus en plus présents et parfois superficiels ou victime d'un manque de salles consacrées à ce type de cinéma ? Il ne reste sur ce point que le Beaubien, le Cinéma du Parc et le Centre Phi (et depuis peu, la Cinémathèque) qui font un travail remarquable de déchiffrage se démarquant de la norme.

Malgré cela, les cinéphiles avertis suivent-ils ? Une raison à ce soudain désistement public qui frappe les salles d'art et d'essai est peut-être l'état où se trouve le cinéma. Sur la deuxième de couverture du collectif *Le cinéma du XXI^e^ siècle : Des hommes et des femmes à la recherche de leur âme perdue* (n° 303, p. 36), il est écrit que le cinéma actuel semble refléter le « vide mythologique de l'âme occidentale contemporaine ». En effet, les récits d'auteurs traduisent les états d'âme individuels au détriment des rêves d'ensemble souhaités et des préoccupations collectives. Ce cinéma égocentrique, présent depuis des années, et plus particulièrement le début du xxi^e^ siècle, neutralise ses trames narratives, ne propose aucune solution aux problèmes du monde, prend souvent des allures documentaires, ne faisant qu'illustrer une réalité de plus en plus décadente.

Il s'agit d'un cinéma du précaire, du fugace, du temporaire, qui ne laisse aucune trace sur l'individu mis à part les tours de magie esthétiques et les propositions narratives souvent originales. Mais il s'agit, au fond, d'un cinéma du néant. Par exemple, celui de Terrence Malick, dans toute sa splendeur, sa recherche formelle et ses brillantes aspérités visuelles, illustre bien ce vide existentiel où l'individu d'aujourd'hui semble s'engager.

Le héros mythologique n'existe que dans le cinéma grand public, parvenu depuis des décennies à réconforter une cible enthousiaste, lui prouvant elle n'est pas seule et que des héros, même antiques, sont là pour l'aider.

Il existe, bien entendu, un cinéma entre ces deux pôles contradictoires, mais à une époque d'extrêmes, il n'est guère bien accueilli. Il y a, dans le cinéma d'auteur actuel, un refus catégorique de l'image mythologique, de cet imaginaire qui rend l'existence plus accueillante. Si l'état de la société n'a jamais été aussi flou qu'aujourd'hui, point de repères, point de salut, aucune lumière à l'horizon.

Ce numéro de *Séquences* propose, entre autres, trois textes qui illustrent des points de vue opposés sur l'actuel : Hugo Latulippe et son exposition multiculturelle, l'essai sur le poétique dans trois films d'horizons divers; et finalement le film « En couverture », ***Embrasse-moi comme tu m'aimes***, le nouveau André Forcier qui, par un retour vers le passé, dissèque, à travers un récit *incestueux*, les délices du comportement humain dans ses soubresauts les plus intimes et interdits.

Élie Castiel
Rédacteur en chef

Photo : ***Ben-Hur*** – 1959 (à gauche), 2016 (à droite)

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Conseil d'administration : Yves Beauregard, Élie Castiel, Mario Cloutier, Martine St-Victor, Odile Tremblay

Directeur de la publication : Yves Beauregard

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

Comité de rédaction : Luc Chaput, Charles-Henri Ramond

Réviseur : Maximilien Nolet

Ont collaboré à ce numéro : Jean Beaulieu, Julie Demers, Jean-Philippe Desrochers, Pierre-Alexandre Fradet, Maxime Labrecque, Jean-Marie Lanlo, Anne-Christine Loranger, Pierre Pageau, Patricia Robin, Julie Vaillancourt

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

Design graphique : Simon Fortin – Samouraï
Tél. : 514 526-5155 | **www.be.net/samourai**

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

Placement publicitaire : Élie Castiel
Tél. : 514 598-9573 | **cast49@sympatico.ca**

Comptabilité : Josée Alain

Conseiller juridique : Dave Tremblay

Impression : TC.Transcontinental Interglobe

Distribution : Disticor
Tél. : 1-800-668-7724

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

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

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

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

Tous droits réservés

ISSN-0037-2412 • Dépôt légal : 3^e^ trimestre 2016
978-2-924354-20-9
Dépôt légal : Bibliothèque et Archives Canada
Dépôt légal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Séquences publie six numéros par année.

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

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

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

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

Conseil des arts et des lettres Québec
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL
Montréal
Conseil des arts du Canada
Canada Council for the Arts

ANDRÉ FORCIER

Un laps de temps considérable depuis son dernier film. Mais à une époque où ceux qui ont marqué le cinéma d'hier du sceau de l'originalité ne tournent plus souvent, victimes du phénomène mondial de la *relève à tout prix*, André Forcier a fini par *accoucher* d'un film au titre aussi provocateur qu'accommodant.

Se laissant emporter par sa fougue légendaire, l'auteur du classique ***L'eau chaude, l'eau frette***, (1976), sans doute une de ses meilleures œuvres, se permet une pause pour raconter un récit inattendu, une histoire intime d'un Québec particulier des années 40, tournant autour de personnages aussi insolites que vrais; une histoire d'inceste qui légitimise sa particularité; une relation entre un frère et une sœur qui courtisent la vie, plongent jusqu'à ses plus intimes profondeurs et mine de rien, subissent les sautes d'humour particulier d'un cinéaste en plein délire cinématographique.

André Forcier est resté jeune, muni d'un arsenal cinématographique qu'il a toujours conservé. L'âge ne le préoccupe pas. La société actuelle, il la prend comme elle est. Et cette belle histoire d'amour qu'il raconte ne se prend pas au sérieux.

Car avant tout, ***Embrasse-moi comme tu m'aimes*** est une fable humaine, un moment d'existence aux allures de tendresse ordinaire et du temps qui passe inexorablement… un beau film.

ÉLIE CASTIEL
Rédacteur en chef





EMBRASSE-MOI COMME TU M'AIMES

L'Histoire réinventée

Dans le salon de la maison familiale, rue Adam à Montréal, qui sert de boutique au magasin de chapeaux d'Yvonne sa mère, Berthe Sauvageau montre sa dernière création à celle-ci, à Pierre, son frère, et à Élio, un ami de la famille. Par cette séquence où se trament déjà plusieurs histoires, André Forcier, en revenant sur l'époque de ses parents, échafaude une chronique où se mêlent beauté et horreur, pauvreté et richesse dans cette ville qui était alors encore la métropole du Canada.

LUC CHAPUT

Le Canada, depuis septembre 1939, fait partie des nations alliées dans la Seconde Guerre mondiale lorsque débute cette chronique familiale en 1940. Pierre, déjà membre des cadets et participant à des entraînements hebdomadaires, veut s'enrôler comme plusieurs autres de ses amis. La guerre est représentée surtout par l'entraînement des cadets poussés par des ordres gueulés par des sergents matamores. Les jeunes connaissent ainsi d'une directe manière le sang, la sueur et les larmes, pour reprendre une célèbre phrase contemporaine de Winston Churchill. Pierre se sent en partie responsable de la paraplégie de sa sœur jumelle dont il doit s'occuper de plus en plus. Berthe lui voue un amour considérable et trop démonstratif. C'est dans ce contexte familial en apparence heureux que vivent les trois membres de cette famille. La mère est veuve d'un *cow-boy* québécois, spécialiste des tours de lasso, et ce souvenir relie ce personnage à la fascination de Forcier pour nos voisins américains, évidente dans les titres de plusieurs de ses longs métrages (***Kalamazoo***, ***Le Vent du Wyoming***, ***La Comtesse de Bâton Rouge***, ***Les États-Unis d'Albert***) et analysée dans d'autres œuvres du cinéma québécois dont le documentaire ***Alias Will James*** de Jacques Godbout.

À côté de cette famille petite-bourgeoise des Sauvageau, les coscénaristes Forcier et Linda Pinet montrent la famille ouvrière des St-Germain, où la pauvreté et la saleté déparent les murs de ce

Photo : Une famille petite-bourgeoise



logement où règne un père alcoolique et taciturne. La mise en scène de Forcier souligne, par des mouvements plus brusques de caméra, le caractère fruste de ces êtres. Un effet spécial original illustre même directement une expression québécoise très imagée. Marguerite, la jeune fille de cette famille, tente de sortir de son statut social par un emploi dans un grand magasin et par des cours à l'université. Elle y croise ainsi Pierre et cette idylle devient un des moteurs de cette intrigue où Forcier recompose de nouvelles variations sur l'amour, ses plaisirs et ses tourments. À divers moments, la chronique rejoint la grande histoire puisque l'administration municipale de Montréal est sous tutelle depuis août 1940. Le maire Camilien Houde est alors arrêté pour son opposition à la conscription.

Pour Élio[1], qui a été conquis par la beauté de Berthe et son talent de chapelière, l'invitation au restaurant qu'il propose à Yvonne a donc un caractère double. Tony Nardi, digne et habituel représentant de l'italianité chez Forcier, commande alors un spaghetti à la *putanesca* dont le nom rejoint les activités de certains personnages secondaires où la sexualité, sous plusieurs formes quelquefois plus bizarres, a droit de cité comme d'autres œuvres de ce cinéaste nous y ont habitués. Vices privés et vices publics se promènent en parallèle et se répondent, créant un portrait très bigarré de scènes en miroir illustrant le foisonnement de la métropole durant ce conflit qui a été un accélérateur de l'histoire. Ainsi, le club de Rose Lebleu rappelle les autres estaminets des œuvres de Forcier, mais aussi le *Rockhead Paradise* et autres lieux qui faisaient de notre ville une destination de choix pour les touristes s'épivardant.

Le film regorge de personnages dont la gémellité se répond. Ainsi Simone, femme d'affaires incarnée avec art dans toute sa complexité par Céline Bonnier, trouve son pendant sombre chez Irma, la mère de Marguerite, à laquelle Pascale Montpetit confère, en quelques scènes, une humanité résignée. Narcisse, le père alcoolique et avach, que Roy Dupuis anime d'une pesanteur étonnante, est à l'opposé du père d'un ami et rival de Pierre, Elphège Allard, dont Réal Bossé rend tout le poids de la fatigue des années de labeur de ce chauffeur de taxi surmené

De nombreuses scènes se déroulent à la brunante, le soir ou même la nuit alors que les rêves éveillés ou non sont permis. Berthe apparaît comme une sœur aînée de la Francine délurée de ***L'eau chaude, l'eau frette*** qui, elle aussi,. trouvait dans sa maladie une autre raison de croquer plus goulûment à la vie. La luminosité de l'interprétation de Juliette Gosselin irrigue le film tout au long, même si elle trouve ses plus belles représentations dans le pique-nique avec Pierre sous un saule pleureur et dans la dernière scène que je ne dévoilerai pas bien entendu. Pierre, tout aussi présent, a pourtant un rôle plus en demi-teintes très bien défendu par Émile Schneider. Sa relation amoureuse naissante avec Marguerite se conjugue en opposition avec les désirs avoués de sa jumelle, et l'élégante et filiforme blondeur de la douée Mylène MacKay constitue une évidente divergence avec la paraplégie assumée de Berthe, la belle brune.

Édouard Montpetit[2] et un chanteur d'opéra prénommé Raoul participent d'autres manières à cette incrustation de la petite et la grande Histoire dans ce film. Dans cette dernière œuvre à laquelle la cinématographie de Daniel Jobin et le travail aux décors de Patrice Bengle contribuent de manière importante, Forcier nous redit ***Je me souviens*** et nous invite, de manière quelque peu désordonnée mais si attachante, à participer à cette redécouverte d'une époque pas si lointaine malgré les apparences.

★★★½

[1] On peut se demander si Élio connaîtra les camps d'internement comme de nombreux membres de la communauté italo-canadienne dont certains de la famille Corbo (Voir *Séquences* no. 295, p.6-7)

[2] Le cinéaste Denys Arcand, interprète de l'universitaire, a publié en 2007 *Les Gens adorent les guerres et autres inédits —textes dramatiques.*

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 46 – **Réal. :** André Forcier – **Scén. :** André Forcier, Linda Pine – **Image :** Daniel Jobin - **Mont. :** François Gill– **Mus. :** Martin Léon – **Son :** Claude Beaugrand– **Dir. art. :** patrice Bengle – **Cost. :** Madeleine Tremblay – **Int. :** Émile Schneider (Pierre Sauvageau), Juliette Gosselin (Berthe Sauvageau), Mylène MacKay (Marguerite St-Germain), Céline Bonnier (Yvonne Sauvageau), Luca Asselin (Ollier Allard), Tony Nardi (Élio), Patrick Drolet (Phillipe Dupré), Antoine Bertrand (Réal St-Germain), Roy Dupuis (Narcisse St-Germain), Denys Arcand (Édouard Montpetit), Alexandre Castonguay (René le prêtre), France Castel (Rose Lebleu)—**Prod. :** Linda Pinet, Louis Laverdière —**Dist./Contact. :** Filmoption.

Photo : S'enrôler comme plusieurs de ses amis

ANDRÉ FORCIER

Entre l'objectivité du regard et la prise en compte de l'imaginaire

En 45 ans d'une carrière imbattable, seulement 15 films, dont un moyen métrage, ***Night Cap*** *(1974). Des histoires inventées, des univers décapants, des personnages hors du commun, mais surtout des fantaisies cinématographiques marquées du sceau d'un imaginaire fécond, issu d'un rapport autant au présent qu'au passé. André Forcier, autrefois Marc-André Forcier, appartient à une génération de cinéastes qui ont vécu un rêve, l'aspiration à faire du Québec un pays, d'où leur pouvoir sur les images en mouvements. Impossible de ne pas voir le rapport entre le politique et le créatif. Malgré un itinéraire classique,* ***Embrasse-moi comme tu m'aimes*** *demeure un pur film forcien. Rencontre.*

PROPOS RECUEILLIS ET RETRANSCRITS PAR ÉLIE CASTIEL



Photo : Joe Mabel

Cinq ans se sont écoulés depuis *Coteau rouge****. Pourquoi avoir attendu si longtemps avant de tourner*** *Embrasse-moi comme tu m'aimes****?***

C'est le temps qu'il faut pour écrire, pour bien réfléchir à son sujet. Comme vous vous êtes sans doute rendu compte, c'est le temps que ça prend entre chacun de mes projets. C'est le cycle habituel car il n'y a pas seulement l'écriture, mais aussi le financement, la préparation, les soucis, les imprévus et la vie aussi, qui donne parfois des surprises.

Et si j'en crois le résultat, tout s'est très bien passé avec les organismes subventionnaires.

Effectivement, les institutions ont très bien reçu le projet. Mais je dois admettre que c'était un scénario difficile à ficeler, autant par les thèmes abordés que par la *construction* des personnages. Avec le recul, je me demande pourquoi j'ai eu cette idée-là. En fait, je pensais à mon père lorsqu'il était *police à cheval* sur le Mont-Royal. Il avait rejoint le corps policier pour justement ne pas aller à la guerre.

Dans un sens, il n'était pas le seul à ne pas vouloir rejoindre les rangs de l'armée, notamment parmi les Canadiens-Français de l'époque.

Effectivement. Donc, l'idée du film a commencé avec ce personnage, dans un sens, réel par rapport à ma vie. Mais pour compliquer les choses, j'ai inventé une histoire d'amour impossible en trouvant le moyen de faire en sorte qu'elle puisse passer, malgré tout persuader le spectateur. Je trouvais aussi qu'à mon âge, il était sage de faire un retour vers le passé.

Justement, aujourd'hui, avec le recul, on se rend compte qu'on a peut-être fait des erreurs, mais qu'il ne faut pas trop s'en faire avec cela.

Oui, c'est bien ça, ce qui n'empêche pas que certains événements et comportements de notre passé ont fait ce que nous sommes aujourd'hui.

En quelque sorte, c'est le temps de faire un bilan, et dans le même temps, c'est bien de nostalgie, de mélancolie qu'il s'agit lorsqu'on s'aperçoit que le temps passe.

C'est bien cela.



Mais chez vous, il y a toujours un sentiment de provocation, alors pourquoi ne pas inventer une histoire *interdite****, sans doute peu probable pour l'époque, question de remuer les spectateurs dans leur confort douillet ?***
Oui, et pourtant il s'agit d'une comédie. Un genre qui aide les spectateurs à mieux saisir le propos et, avant tout, de l'assimiler. Un drame n'aurait pas eu le même effet fait autrement.

Par contre, ce n'est pas vraiment pour provoquer que j'ai construit le film ainsi, c'est juste parce que j'aime bien les histoires d'amours impossibles, qui ont de la difficulté à se faire accepter et, qui malgré les obstacles, s'assument.

Dans un sens, vous faites allusion à vos premiers films. On ne peut s'empêcher de penser à *L'eau chaude, l'eau frette****, ne serait-ce que pour ce rapport à la collectivité plutôt qu'à l'individuel.***
C'est ce qui a marqué en quelque sorte mon cinéma, même si j'ai eu souvent recours à l'individu.

Et pourtant, tout le long d'*Embrasse-moi comme tu m'aimes****, on sent qu'il s'agit d'un film-résumé de votre œuvre, nous donnant une sensation de finitude, nous mettant mal à l'aise.***
Non, je n'ai pas senti cela. J'ai tourné le film, comme d'habitude, sans penser aux lendemains. Libre de toute pensée négative.

Contrairement au reste des vos films, poétiques, hilarants, hors-normes, avec un regard particulier sur la vie et le cinéma, ici, par contre, vous optez pour un cinéma plus conventionnel.
Oui, en effet, on ne retrouve pas les mêmes excès que dans mes films précédents, mais il y quand même quelques trouvailles fantaisistes qui résistent au temps qui passe.

Choisir des jeunes comédiens et les persuader de vivre temporairement à une autre époque, est-ce un risque à prendre ?
L'histoire avait besoin de jeunes acteurs, mais surtout qu'ils s'imbibent d'une époque qu'ils n'ont, bien évidemment, pas connue. Ça fait partie du métier.

Comment les convaincre alors de partager avec vous des comportements d'une autre époque ?
C'est l'art de l'interprétation; d'habiter les personnages; de faire des recherches individuelles sur l'époque donnée, et parfois même de voir des films du temps dont il est question. De toute façon, ce n'est pas la première fois qu'un jeune comédien joue un personnage d'une autre époque.

En effet, c'est leur métier. Un acteur doit être ouvert à plusieurs propositions.
C'est bien cela.

La mise en scène est plus linéaire, plus directe; était-ce là une façon de vous démarquer de ce que vous aviez fait auparavant ?
Non, je ne voulais absolument ne pas me démarquer. J'ai justement voulu raconter une histoire à ma manière, rien d'autre. Dès le moment où nous avons commencé à tourner, l'approche était déjà décidée. C'est ce que je ressentais en rapport avec le sujet.

Et pourtant, pour une grande partie de la critique, ne pouvoir reconnaître chez le réalisateur un style auquel elle est habituée la laisse perplexe.

Photo : « J'ai voulu raconter une histoire à ma manière »





Il y a quand même certaines séquences (qu'on préfère ne pas dévoiler) un peu surréelles, qui évoquent mon cinéma précédent.

Entre le frère et la sœur, l'une exprime, l'autre refuse ou fait semblant de refuser. Il s'agit d'un jeu de séduction rendu presque politique.

Il y a là une façon d'exprimer la réalité, l'inconscient. Car le film parle beaucoup de l'imaginaire qu'on n'arrive pas tout à fait à définir. D'où l'obsession qui s'installe. En fait, j'ai voulu montrer que Pierre était obsédé par sa sœur, mais au fond, par principe, par morale, par peur même, il refusait de l'aimer de cette façon; il refusait de consommer un acte dont il n'imagine pas totalement les conséquences. Et justement, je voulais donner une présence à sa sœur qui inciterait au fantasme, par ses mots, ses gestes, son comportement, son attitude.

Et pourtant, Berthe est intéressée aux autres hommes.

Oui, c'est peut-être un peu paradoxal, mais pas nécessairement contradictoire. Pierre aime aussi Marguerite, sa fiancée, son amie.

Le film parle, de par son sujet, des interdits. Est-ce qu'ils sont importants dans votre cinéma ?

Oui, par exemple, en abordant ne serait-ce que de façon peut-être un peu fugace, le thème de l'homosexualité.

Cela m'a vraiment surpris parce que mis à part Xavier Dolan qui traite souvent de ce sujet, le cinéma québécois n'en parle pas souvent, pour ne pas dire presque jamais, alors que le Québec a la réputation d'être un territoire particulièrement tolérant en ce qui a trait aux choses du sexe.

La séquence des couples illégaux sur le Mont-Royal est un bel exemple d'intolérance en matière de sexe à l'époque. Mais en même temps, on ferme un peu les yeux sur le couple hétéro, tandis que chez les deux gais, ça ne se passe pas de la même façon. Je me demande si aujourd'hui, ça a vraiment évolué.

Comme il s'agit d'un film sur le rapport au corps, vous montrez, par exemple, l'inceste sans conséquences, mais aussi sans lendemains. Vous ne vous posez pas trop de questions ?

Je n'avais aucune intention de moraliser autour de cela. J'ai voulu imposer une certaine liberté de pensée et de comportement face au sujet. Par contre, ce qui est important de noter, c'est qu'il s'agit de deux individus qui n'ont pas la même psychologie face à ce qui leur arrive. D'où la source de leurs fréquents désaccords, et chez Pierre, de ses doutes et ses hésitations.

Par rapport au cinéma d'aujourd'hui, on favorise de plus en plus les jeunes générations, parfois au détriment de cinéastes qui ont prouvé qu'ils avaient un talent certain, mais qui n'ont pas la chance de continuer à faire du cinéma.

En fait, je ne sens pas qu'on essaie de « me tasser », de m'empêcher de continuer à vivre de mon métier. Cette pensée ne m'a pas traversé l'esprit. Dans mon cas, si j'ai pris du temps à concocter ce projet, c'est parce qu'au début, je n'étais pas tout à fait satisfait du résultat. Il m'a paru important de laisser couver le scénario avant de continuer à l'élaborer. Finalement, quand j'ai

Photo : Berthe (Juliette Gosselin), Olivier (Luca Asselin)

déposé le projet, je sentais que j'avais accompli ce que j'avais en tête, que j'étais prêt à commencer à tourner.

En filigrane, le film aborde discrètement le thème de la conscription, et pourtant, vous n'élaborez pas tellement sur ce point.
Oui, c'est vrai. Parce que tout simplement, je ne voulais pas faire un film historique, mais, au contraire, raconter l'histoire d'un amour impossible. D'ailleurs, je voulais absolument empêcher que le film soit didactique, tout en respectant l'époque et son actualité, son atmosphère, le sens de la débrouille chez les individus. Sur ce point, je crois avoir réussi.

Il paraîtrait que le public québécois ne soit pas intéressé par le cinéma politique ?
Moi je dirais plutôt que le public québécois n'est pas intéressé par le cinéma québécois. Point final. En fait, c'est un public qui n'a pas de mémoire du Québec parce qu'on a évacué l'enseignement de l'Histoire. Ce qui a eu pour conséquence de créer une génération sans repères, inconsciente du fait que nous sommes encore colonisés. On n'est pas un grand pays. Quand vous vivez dans un grand pays, votre Histoire est connue, votre passé peut être raconté. C'est le cas de la majorité des pays du monde.

Vous vivez donc avec l'espoir que ça arrivera un jour ici ?
Oui, bien sûr, mais je ne me fais pas trop d'illusions.

Nous sommes dans les années 40, au Québec, et pourtant, contrairement à d'autres films qui se passent à la même époque, vous évitez les signes religieux.
C'est intentionnel. Je voulais éviter les crucifix, une façon comme une autre de me positionner contre l'oppression religieuse de cette époque, quitte à ne pas obéir à une certaine objectivité.
Il y a quand même la présence du jeune curé.

Oui, en effet, mais ce qui se passe à un moment donné, ce n'est pas très *catholique***.**
Oui, c'est vrai. Il fallait que je montre le côté paradoxal de cette ambiance de fausse religiosité, de l'hypocrisie qui régnait à cette époque.

Sur le plan de la mise en scène, il y a des scènes réalistes et d'autres, moins nombreuses, certes, empreintes d'un certain onirisme, comme c'est le cas dans tous vos films. Comment gérez-vous ces univers parallèles ?
En fait, il arrive parfois que je ne m'en rende pas compte. Et soudain, lorsque je réalise qu'il s'agit d'un fantasme, je retourne à la réalité. Mon cinéma est souvent un va-et-vient entre l'objectivité du regard et la prise en compte de l'imaginaire.

D'où cet aspect de votre cinéma qui arrive toujours à nous surprendre, à nous laisser le goût de la découverte.
C'est aussi pour moi une source de plaisir et d'inspiration. Plaisir de faire un métier que j'aime, de diriger les acteurs et, en fin de compte, de témoigner de mon rapport à la vie.



Photo : Se positionner contre l'opression religieuse





Closet Monster

Une sortie du placard au réalisme magique

Avec son premier long métrage en carrière, le jeune réalisateur canadien Stephen Dunn se positionne déjà comme l'un des cinéastes émergents les plus talentueux de sa génération. Avec un propos personnel, ayant une portée universelle et une signature cinématographique unique teintée de réalisme magique et évoquant de grands cinéastes contemporains, ***Closet Monster*** *propose une sortie du placard réussie.*

JULIE VAILLANCOURT

Sur la côte Est canadienne, à St-Jean de Terre-Neuve, Oscar (Connor Jessup), un adolescent créatif qui aspire à une carrière de maquilleur en effets spéciaux, apprend à vivre avec la découverte de son orientation sexuelle, lui qui fut élevé par un père (Aaron Abrams) possessif, quelque peu macho et homophobe. Sous cette trame, a priori banale, ***Closet Monster*** cache une histoire personnelle, bien ficelée. Les premières séquences du film présentent une brève exposition de l'enfance (jeux en famille, divorce des parents et départ de la mère, puis Oscar sera témoin d'un crime homophobe). Ce passage sur son enfance est particulièrement bien traité et expose, en filigrane, les mythes et clichés associés à l'homosexualité, par le biais d'événements divers. Cliché n° 1, l'esthétique : « Si tu portes attention à tes ongles, tu vas probablement être gai quand tu seras grand », dira une fillette à Oscar. Cliché n° 2 (amené par le père) : « les gais ont des coupes de cheveux de filles ». Et cliché n° 3 : « les garçons doivent être forts physiquement s'ils veulent pas être des tapettes ». Avec ces fausses croyances liées à l'homosexualité, la table est mise pour la difficile acceptation d'Oscar (son homophobie intériorisée) et la peur du rejet paternel. Sans oublier ce traumatisme — une vérité cette fois — un gai peut se faire tabasser à mort par d'autres individus en raison de son homosexualité : « Pourquoi ce garçon se fait-il tabasser ? », demandera Oscar. « Parce qu'il est gai », de répondre froidement le père. Puis, la trame narrative de ce *coming-of-age* effectue un passage à l'adolescence (bien amené dans l'espace-temps par le montage). Si Buffy (voix d'Isabella Rossellini), le hamster parlant d'Oscar, demeure son confident de toujours, il en est de même pour son amie (Sofia Banzhaf), modèle pour ses photographies. Cela dit, c'est l'arrivée de son collègue de travail, Wilder (Aliocha Schnieder), un jeune homme rebelle à l'esprit libre et à la sexualité ambiguë, qui amènera Oscar à concrètement prendre conscience de son attirance pour les garçons.

Si Stephen Dunn propose sa propre écriture cinématographique, de nombreuses corrélations narratives et influences stylistiques sont présentes. Au niveau narratif, on y retrouve la personnalité d'un ***J'ai tué ma mère*** (Xavier Dolan, 2009), où un adolescent créatif négocie avec son parent « monoparental » qu'il déteste (la mère dans le film de Dolan, le père dans le film de Dunn). Si,

Photo : Une prise de conscience douloureuse



au niveau stylistique, les premières images de ***Closet Monster*** (scènes filmées au ralenti avec père/fils jouant à l'extérieur, enfance, naissance) évoquent sporadiquement ***Tree of Life*** (Terrence Malick, 2011), c'est la référence stylistique à David Cronenberg qui est la plus surprenante. Là où on s'y attend le moins, pour évoquer l'esprit torturé lié à la découverte de son homosexualité, soit la perception de ce corps « étranger », ce « monstre », ce « désir monstrueux » qui émane de l'être d'Oscar, Dunn utilise brillamment la métaphore de l'esthétique *croneberg-esque*, pour évoquer le corps étranger, l'autre, l'homophobie intériorisée et la métamorphose. Les références à ***The Fly*** (1986), — la mutation — ou encore ***eXistenZ*** (1999) — le ventre/cordon ombilical comme centre de connexion à l'autre (monde) — sont éloquentes, quoique transposées et adaptées à l'univers de ***Closet Monster*** (la scène où Oscar vomit dans les toilettes est surprenante en ce sens). Cet imaginaire propose une admirable utilisation du réalisme magique, soit le surnaturel dans l'univers réaliste, aussi associé au fait qu'Oscar aspire à une carrière d'artiste maquilleur en effets spéciaux. Annexé à cet univers, l'intégration de Buffy (le hamster qui parle), représente l'enfant intérieur d'Oscar — son imaginaire d'enfant — cet idéal duquel tout adulte en devenir doit se départir pour avancer. C'est d'ailleurs Buffy qui « dira » à Oscar, après sa rencontre avec Wilder : « tu as quelque chose de différent aujourd'hui… tu es en amour ! » Il refuse d'entendre cet aveu de Buffy, qui est en fait sa vérité intérieure qu'il ne veut admettre. Un choix astucieux qui permet d'exposer métaphoriquement les prémices de la découverte (et de l'acceptation) de sa propre homosexualité, par la création d'un imaginaire. Il en est de même lorsque Oscar se voit refuser l'admission à la Joe Blasco Makeup Schools de New York : la lecture du mot « malheureusement » (unfortunately) sur papier, se transpose sur tous les objets qui l'entourent : un refus, une déception, un rejet, traduisant symboliquement ce sentiment de honte et cette peur du rejet liée au *coming-out*. D'ailleurs, la représentation de l'homosexualité est davantage intériorisée et associée à l'imaginaire qu'aux scènes plus explicites ou intimes (un baiser entre Oscar et Wilder). Ceci met l'accent de la trame narrative sur la lutte intérieure du personnage, au contraire d'autres *coming-of-age* LGBT; par exemple, ***North Sea Texas*** (2011, Bavo Defurne) présente un adolescent créatif et la découverte de son homosexualité, mais avec des scènes plus explicites.

Récipiendaire de nombreux prix dans des festivals de cinéma LGBT (FilmOut San Diego, Melbourne Queer Film Festival, Miami Gay & Lesbian Film Festival, Toronto Inside Out), ***Closet Monster*** a aussi été acclamé à l'extérieur du circuit des festivals LGBT, notamment au International Cinephile Society Awards, Atlantic Film Festival, sans oublier le Toronto International Film Festival qui lui décerne, en 2015, le prix du meilleur long métrage canadien. Un tour de force pour un premier film, réalisé par Dunn à l'âge de 25 ans. Jeune prodigue, certes qui arrive dans l'industrie, à l'heure où le cinéma *queer* sort enfin de l'ombre (et du circuit des festivals LGBT) pour intégrer les salles de cinéma. Depuis une dizaine d'années, par les avancées juridiques et sociales liées à la communauté LGBT au Canada (et plus tard, aux États-Unis), on assiste nécessairement à une sortie du placard des réalités LGBT sur pellicule, alors que l'industrie cinématographique comme le public s'intéressent aussi à l'exposition desdites réalités sur pellicule. En ce sens, on ne peut passer sous silence ***C.R.A.Z.Y*** de Jean-Marc Vallée, qui, en 2005, rencontre un succès critique et populaire, tant au Québec et au Canada qu'à l'étranger… Au premier plan de ce *coming-of-age*, l'histoire d'une relation père-fils dans le Québec des années 60-70, alors que Zachary tente de négocier avec la découverte de son orientation (homo)sexuelle. Plusieurs similitudes sont ici tangibles avec ***Closet Monster***, notamment la difficile relation père-fils (attribuable à de nombreux *coming-out*), sans oublier la création d'un imaginaire propre pour traduire l'essence de la perception de l'adolescent lié à son homosexualité (Dunn utilise le réalisme magique). Puis, les deux films sont porteurs de messages, sur l'acceptation de la différence. Avec ***Closet Monster***, Stephen Dunn, jeune scénariste-réalisateur terre-neuvien, jette un regard personnel sur certains faits vécus et autobiographiques liés à la découverte de l'orientation sexuelle à l'adolescence. C'est ce regard, puisé dans le vrai et la vulnérabilité, traduit par un brillant exercice de style, qui rend le personnel, universel. Et qui fait de ***Closet Monster*** une sortie du placard de Celluloïd réussie.
★★★★

■ CLOSET MONSTER | **Origine :** Canada – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 40 – **Réal. :** Stephen Dunn – **Scén. :** Stephen Dunn – **Images :** Bobby Shore – **Mont. :** Bryan Atkinson – **Mus :** Todor Kobakov, Maya Postepski – **Int. :** Connor Jessup (Oscar Madly), Aaron Abrams (Peter Madly), Isabella Rossellini (Buffy), Aliocha Schneider (Wilder), Joanne Kelly (Brin Madly), Sofia Banzhaf (Gemma) – **Prod. :** Fraser Ash, Kevin Krikst, Edward J.Martin – **Dist./Contact :** Remstar.



Aliocha Schneider

« On voulait faire un film pour notre génération (…) Je sentais aussi cette envie de faire quelque chose de nouveau, de moderne. »

À 16 ans, Aliocha Schneider cesse l'école pour se consacrer pleinement au métier d'acteur. Le jeu en valait la chandelle pour ce digne héritier d'une famille d'acteurs qui tournait dès l'âge de 11 ans. En plus d'avoir joué au théâtre et à la télévision (Yamaska, Les jeunes loups, Les Parent)*, Aliocha Schneider a été dirigé par de grands cinéastes d'ici dont Léa Pool (**Maman est chez le coiffeur**, 2008, **La dernière fugue**, 2010) et Robert Morin (**Les 4 soldats**, 2013), en plus de jouer aux côtés de Monica Bellucci (**Ville-Marie**, Guy Édoin, 2015). Un tour de force pour le jeune homme de 22 ans, nommé parmi les « TIFF Rising Stars 2015 » du Festival international du film de Toronto, remarqué pour ses performances dans **Ville-Marie** et son plus récent rôle dans **Closet Monster**. Artiste polyvalent, ayant réalisé son premier court métrage à 17 ans, Aliocha est aussi musicien et son premier album vient tout juste de voir le jour. Un acteur qui « joue » sur plusieurs cordes, qui incarne l'esprit libre et polyvalent de la jeune génération.*

PROPOS RECUEILLIS PAR **JULIE VAILLANCOURT**

Closet Monster ***est le premier long métrage du réalisateur Stephen Dunn. Comment c'était d'être dirigé par un jeune réalisateur de ta génération ?***
Stephen avait 25 ans au moment du tournage, le producteur avait à peine 30 ans et pareil pour le directeur photo. C'était vraiment une équipe de jeunes, c'était la première fois que ça m'arrivait. Pour moi, qui a commencé à jouer jeune, dans ma tête, être sur un plateau, c'était être avec des gens plus vieux que moi, et là je me retrouvais avec des gens de ma génération. Du coup, la communication se faisait très naturellement. On voulait faire un film pour notre génération et du coup, il y avait vraiment une cohérence, on savait tous exactement de quoi on parlait. Je sentais aussi cette envie de faire quelque chose de nouveau, de moderne. Comme nous sommes de la même génération, j'avais l'impression qu'on portait tous un même message. Et on se comprend mieux forcément.

Aussi, n'y a-t-il pas des éléments autobiographiques pour Stephen et est-ce que cela paraît dans son approche de la direction d'acteurs ?
Oui. Ce n'est pas une autobiographie, mais je pense qu'il y a beaucoup de choses qui viennent de son vécu et je pense qu'il s'identifie énormément au personnage d'Oscar. Aussi, on a tourné à St-John, Terre-Neuve, qui est sa ville natale.

Photo : « J'aime qu'un réalisateur parle de ce qu'il connaît »



Effectivement, Stephen avait beaucoup d'émotions lorsqu'il nous parlait des situations. Et j'aime aussi qu'un réalisateur parle de ce qu'il connaît — même si c'est pas une autobiographie — que ça vienne de quelque chose de vécu. Ça aide dans la direction qu'on doit emprunter.

Qu'est-ce qui t'a séduit à la lecture de *Closet Monster* ***et dans le rôle de Wilder ?***
Ce qui m'a d'abord séduit dans le scénario, c'est l'imaginaire et sa fantaisie, car je trouve que c'est rare au cinéma, en ce moment, il manque de ce genre de poésie. Ce qui nous séduit en général dans un personnage, c'est souvent ce qui nous rejoint. Et la base du personnage de Wilder est qu'il n'a pas de doute et a totalement confiance en lui. C'est difficile de se retrouver dans un personnage comme celui-là, car tout le monde a ses doutes.

Donc est-ce que ce rôle est pour toi un contre-emploi ?
Je ne sais pas si c'est un contre-emploi dans le sens où il se trouve qu'on me propose souvent ce type de rôle ! Donc je me dis que je dois dégager une certaine confiance même si, personnellement, je sais que j'ai mes doutes. Ce que j'aime dans le personnage de Wilder, c'est que, justement, à la fin du film, il s'humanise.

Wilder semble être un esprit libre avec une sexualité ambiguë. On pourrait le qualifier de bisexuel, de par les événements présentés à l'écran. Comment as-tu approché/défini sa sexualité ?
En effet, sa sexualité est ambiguë dans le scénario. Moi après, pour le jouer, je devais décider de ce que je voulais en faire… Après, je ne sais pas à quel point je veux le définir, car j'aime bien l'idée que cela demeure ambigu et que chacun se fasse sa propre interprétation. Je pense surtout que c'est quelqu'un de libre (contrairement à Oscar qui a plein de questionnements), Wilder est loin de chez lui, conduit une vieille voiture, a des tatouages… Bref, il est libre, et aussi, par rapport à sa sexualité. Je pense qu'il est hétérosexuel, mais qu'il est touché par les questionnements d'Oscar et qu'il a envie de l'aider à s'épanouir. Et lorsqu'il l'embrasse, il le fait parce que ça ne le dérange absolument pas d'embrasser un garçon. Sans être homosexuel, c'est vraiment juste pour l'aider.

Si Wilder n'est pas homosexuel, ça demeure tout de même une scène homosexuelle. En tant qu'acteur, comment approches-tu ces scènes plus intimes ?
C'est une scène qui a été, au final, une de mes préférées à tourner. Le baiser dans la scène est minime, dans le sens où on avait plein d'émotions à jouer autour de ça. Du coup, quand on est arrivés sur le tournage, c'est pas tant à ça qu'on pensait. Stephen a vraiment amené une belle énergie sur le plateau; tout le monde chuchotait et il nous donnait ses indications en chuchotant pour qu'on demeure vraiment dans la fébrilité. C'est une scène dont je suis très fier.

Dans *Ville-Marie,* ***tu incarnes le fils gai de Monica Bellucci. Au contraire de*** *Closet Monster****, l'homosexualité est davantage éloquente et assumée. Comment as-tu approché ce personnage avec Guy Édoin ?***
Thomas est un personnage extrêmement torturé et qui a un grand manque, qui cherche ses racines. Pour ça, je trouve que c'est un personnage qui se rapproche de celui d'Oscar, dans ***Closet Monster***. Aussi au niveau familial, c'est similaire, les figures paternelles sont toutes deux déficientes : Oscar n'aime pas sa figure paternelle et dans ***Ville-Marie*** il n'y en a pas. Par rapport à la sexualité, c'est différent par contre : Thomas n'a pas de questionnements par rapport à son homosexualité. C'est un personnage qui sent un vide et tout le long du film, il cherche à le combler.

Tu disais être souvent embauché pour des personnages qui ne te ressemblent pas. Tu es hétérosexuel, mais ces deux rôles flirtent avec l'homosexualité. Est-ce que tu crois que dans le milieu du cinéma, il y a encore davantage d'opportunités pour les hétérosexuels qui jouent des personnages homosexuels, que pour les homosexuels qui jouent les hétérosexuels ?
Je pense que c'est vrai, effectivement. Je pense aussi que c'est pour ça qu'il y a énormément de comédiens homosexuels qui n'osent pas faire leur *coming-out*, en tout cas pas trop tôt dans leur carrière. Pourtant, il y a beaucoup de comédiens homosexuels… Ensuite, je crois qu'il y a plus de comédiens homosexuels qu'il y a de rôles d'homosexuels, et ils arrivent à travailler quand même. Mais j'espère qu'un jour ça n'existera plus (cette division), dans le sens où quand tu es comédien, la sexualité, ça fait partie d'un personnage, que tu sois hétéro ou pas, tu peux jouer les deux… Mais, je suis d'accord, par rapport à l'industrie — et au manque d'imagination de l'industrie — c'est plus facile d'avoir des rôles d'homosexuels pour les hétéros que l'inverse.

Photo : ***Les 4 soldats*** de Robert Morin

Closet Monster ***a reçu une belle réception critique. En tant qu'acteur tu deviens en quelque sorte le visage d'un film. Comment négocies-tu avec la critique, le succès ou l'échec des productions auxquelles tu participes ?***
En fait j'essaie à la base d'un projet de me faire aucune attente. Si je pense à ***Ville-Marie***, j'aurais pu me faire énormément d'attentes en tournant avec Monica Bellucci, surtout que c'était la première fois qu'elle venait tourner au Québec, mais je décide à l'avance de vraiment n'avoir aucune attente. J'essaie de ne pas me demander ce que ce projet va m'amener pour la suite et vivre l'instant présent. Après, je pense que c'est différent lorsqu'on porte un film, qu'on est le personnage principal, là lorsqu'il y a un échec, je crois qu'on le prend plus personnel que lorsque c'est un rôle de soutien.

Ayant débuté dans le métier très jeune, tu possèdes aujourd'hui, à 22 ans, une filmographie impressionnante. Est-ce qu'il y a un projet qui t'a plus marqué en particulier ?
C'est difficile d'en choisir un, car on apprend vraiment sur chaque tournage. Ensuite, je dirais qu'avec Léa Pool, ç'a été particulier. C'était au début de ma carrière, avec ***Maman est chez le coiffeur,*** et davantage encore sur le plateau de ***La dernière fugue***. Léa Pool est une directrice d'acteurs incroyable, elle a une sensibilité qui me rejoint. J'ai appris énormément avec elle, et aussi, elle m'a initié au cinéma, dans le sens où elle m'a fait découvrir des films (je pense à (Ingmar) Bergman). C'est vraiment à partir de ce moment que j'ai commencé à grandir en tant qu'acteur.

Elle t'a fait découvrir le cinéma de répertoire et inculqué sa vision du cinéma ?
Oui absolument. Ensuite, lorsque j'ai réalisé mon premier court métrage, à 17 ans, elle m'a aidé énormément.

Justement, pour le tournage de ce premier court métrage (*Nous irons ensemble,* 2013***, c'était comment de diriger ton frère aîné, Niels Schneider ?***
Ça s'est vraiment bien passé dans le sens où mon frère ne m'a pas du tout fait sentir qu'il était le grand frère ! Il n'a pas essayé de prendre ma place de réalisateur sur le plateau, car je savais ce que je voulais et mon frère est excellent ! Ça a vraiment été une belle collaboration.

Est-ce que tu envisages de passer de l'autre côté de la caméra ?
Ces temps-ci, je me concentre sur la musique, car c'est ce qui m'habite en ce moment. Comme réalisateur, éventuellement… Pour mon premier film, c'est quelque chose que j'avais besoin de dire à ce moment-là, mais comme j'avais pas beaucoup de financement, ça m'a pris du temps pour la *post-production*. Lorsque j'ai terminé le film, un an plus tard, j'avais l'impression d'avoir changé et je trouvais que le film ne me ressemblait plus… Du coup, je me suis dit que si je refais un film, je sens qu'il faut que je grandisse. Éventuellement, j'aurai le besoin et l'envie de le faire, mais encore aujourd'hui, je pense qu'il faut que je vive avant de passer à la réalisation…


Ville-Marie de Guy Édouin

Venant d'une famille d'acteurs et ayant débuté très jeune, comment approches-tu le jeu ? Est-ce intuitif, ou tu t'intéresses aux méthodes (Actors Studio, Stanislavski) ?
Sans qu'il y ait de méthode, je ne pourrais pas dire si c'est intuitif, mais je peux dire qu'il y a une évolution, car sur mon premier plateau j'étais nul ! En travaillant avec de grands acteurs, je pense notamment à Andrée Lachapelle avec qui j'ai travaillé sur mon premier projet au théâtre (*La Promesse de l'Aube*, m.e.s. André Melançon, 2007), ou encore à Yves Jacques et Léa Pool. J'ai énormément appris et j'avais envie d'apprendre; les gens avec qui j'ai travaillé l'ont vu et m'ont vraiment aidé.

Tu es né à Paris, mais a grandi au Québec. Est-ce que la question de l'accent a déjà été une barrière dans ta carrière, un inconvénient qui te limite, ou au contraire, un brin d'exotisme qui te permet de te distinguer ?
Je suis capable de prendre l'accent québécois, mais c'est vrai qu'on m'engage rarement pour jouer des *farmers*, ou même des films d'époque au Québec…On ne pense pas nécessairement à moi pour ces rôles-là, justement à cause de l'accent. Mais j'aimerais ça !

Dans *Closet Monster* ***tu joues en anglais. Est-ce que tu envisages une carrière aux États-Unis ?***
Évidemment, ça me plairait, mais c'est pas dans mes plans de prendre un billet d'avion pour Los Angeles. Présentement, je travaille sur ma musique et mon premier extrait, *Sorry Eyes*, est sorti en juin dernier et l'album en septembre. En anglais, parce qu'étrangement, ça m'est plus naturel qu'en français… Pourtant j'ai essayé, mais je n'ai pas trouvé ma voix en français !

Avec quel réalisateur aimerais-tu travailler ?
Le réalisateur français Leos Carax est un de mes réalisateurs préférés : ***Mauvais Sang*** (1986) est dans mon *Top Ten*. J'aimerais beaucoup travailler avec lui ! Je pense que c'est le genre de réalisateur qui me pousserait à aller plus loin que ce que je me crois capable de faire.

JULIETTE
GOSSELIN

ÉMILE
SCHNEIDER

MYLÈNE
MACKAY

LUCA
ASSELIN

CÉLINE
BONNIER

TONY
NARDI

ANTOINE
BERTRAND

RÉAL
BOSSÉ

ROY
DUPUIS

CATHERINE
DE LÉAN

PATRICK
DROLET

FRANCE
CASTEL

DANS UN FILM DE
ANDRÉ FORCIER
AVEC

MARC
HERVIEUX

ÉMI
CHICOINE

ALEXANDRE
CASTONGUAY

PIER-LUC
FUNK

PIERRE
VERVILLE

PASCALE
MONTPETIT

JULIEN
POULIN

MYLÈNE
ST-SAUVEUR

RAPHAEL
LACAILLE

BENOÎT
BRIÈRE

RÉMY
GIRARD
ET
DENYS
ARCAND



Embrasse-moi comme tu m'aimes

DÈS LE **16**
SEPTEMBRE
2016

FILMOPTION INTERNATIONAL PRÉSENTE UNE PRODUCTION LES FILMS DU PARIA « EMBRASSE-MOI COMME TU M'AIMES » SCÉNARIO ANDRÉ FORCIER ET LINDA PINET CONSEILLER AU SCÉNARIO JEAN-FRANÇOIS CHICOINE
IMAGE DANIEL JOBIN DIRECTION ARTISTIQUE PATRICE BENGLE MONTAGE FRANÇOIS GILL MUSIQUE MARTIN LÉON COSTUMES MADELEINE TREMBLAY COIFFURES MARCELLO PADOVANI MAQUILLAGE CLAIRE DE ERNST EFFETS SPÉCIAUX JOHN TATE
CONCEPTION ET MONTAGE SONORE CLAUDE BEAUGRAND MIXAGE LOUIS CIGNAC PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ JEAN-FRANÇOIS ROESLER PRODUCTION EXÉCUTIVE ANDRÉ FORCIER PRODUIT PAR LINDA PINET ET LOUIS LAVERDIÈRE RÉALISÉ PAR ANDRÉ FORCIER

TELEFILM CANADA · SODEC Québec · Québec · LE FONDS HAROLD GREENBERG · Canada · CALQ · CONSEIL DES ARTS DE LONGUEUIL · Fonds QUÉBECOR · RÉSEAU DE DIFFUSION RDI · ICI radio-canada

Les Films du Paria · Filmoption International

Belladonna of Sadness

Grivoiserie artistique

En 1973, Eiichi Yamamoto réalisait ***Belladonna of Sadness****, troisième et dernier « animerama » d'un cycle érotique mis en chantier par Mushi Production. Après* Les mille et une nuits *et* Cléopâtre*, les producteurs nous proposaient alors une adaptation très personnelle et très 70 de* La sorcière *de Jules Michelet.* ***Belladonna of Sadness*** *était depuis peu accessible, mais nous avons maintenant la possibilité de revoir ce film visuellement splendide dans une belle copie restaurée. Si tout n'y est pas parfait, ses qualités visuelles en font malgré tout une œuvre incontournable !*

JEAN-MARIE LANLO

Dès les années 60, et surtout dans les années 70, le sexe est très présent au cinéma, que ce soit aux États-Unis, en France ou au Japon (entre autres…). Cependant, le pays du soleil levant imposant des règles strictes, les cinéastes doivent se livrer à quelques stratagèmes pour ne pas montrer les poils interdits ! Le cinéma d'animation permet de contourner cette contrainte, et Eiichi Yamamoto en profite. Si Ralph Bakshi utilise aux États-Unis l'animation et l'érotisme à des fins politiques (***Fritz the Cat***, 1972) et si Picha se dirige en Belgique vers le comique graveleux (***Tarzoon, la honte de la jungle***, 1975), ce qui attire l'attention avec ***Belladonna of Sadness*** est avant tout l'approche graphique (ce qui n'est pas incompatible avec les deux autres… mais nous y reviendrons), probablement l'aspect le plus réussi du film. Nettement influencés par l'art nouveau (lui-même influencé par les estampes japonaises), certains plans évoquent tour à tour Alfons Mucha, Aubrey Beardsley, Gustav Klimt, voire Egon Schiele. Ce mélange d'art nouveau et d'érotisme, très typique des années 70, n'est donc pas non plus sans rappeler certains bédéistes français de l'époque comme Philippe Druillet ou Georges Pichard. Cependant, si la somme de ces influences prend le risque de former un tout manquant de cohérence (ajoutons à cela une musique très 70), Eiichi Yamamoto trouve son propre style en ajoutant encore une couche à la non-uniformisation de son œuvre. Il alterne animation et mouvements de caméra sur des images fixes, mais aussi différentes techniques d'illustration, allant de l'aquarelle au collage, en passant par la gouache… tout en proposant aussi bien des plans aux couleurs riches et variées que d'autres beaucoup plus dépouillés et monochromatiques.

Malgré nos craintes, le tout fonctionne ! Le réalisateur parvient en effet à nous faire oublier ses influences et l'aspect

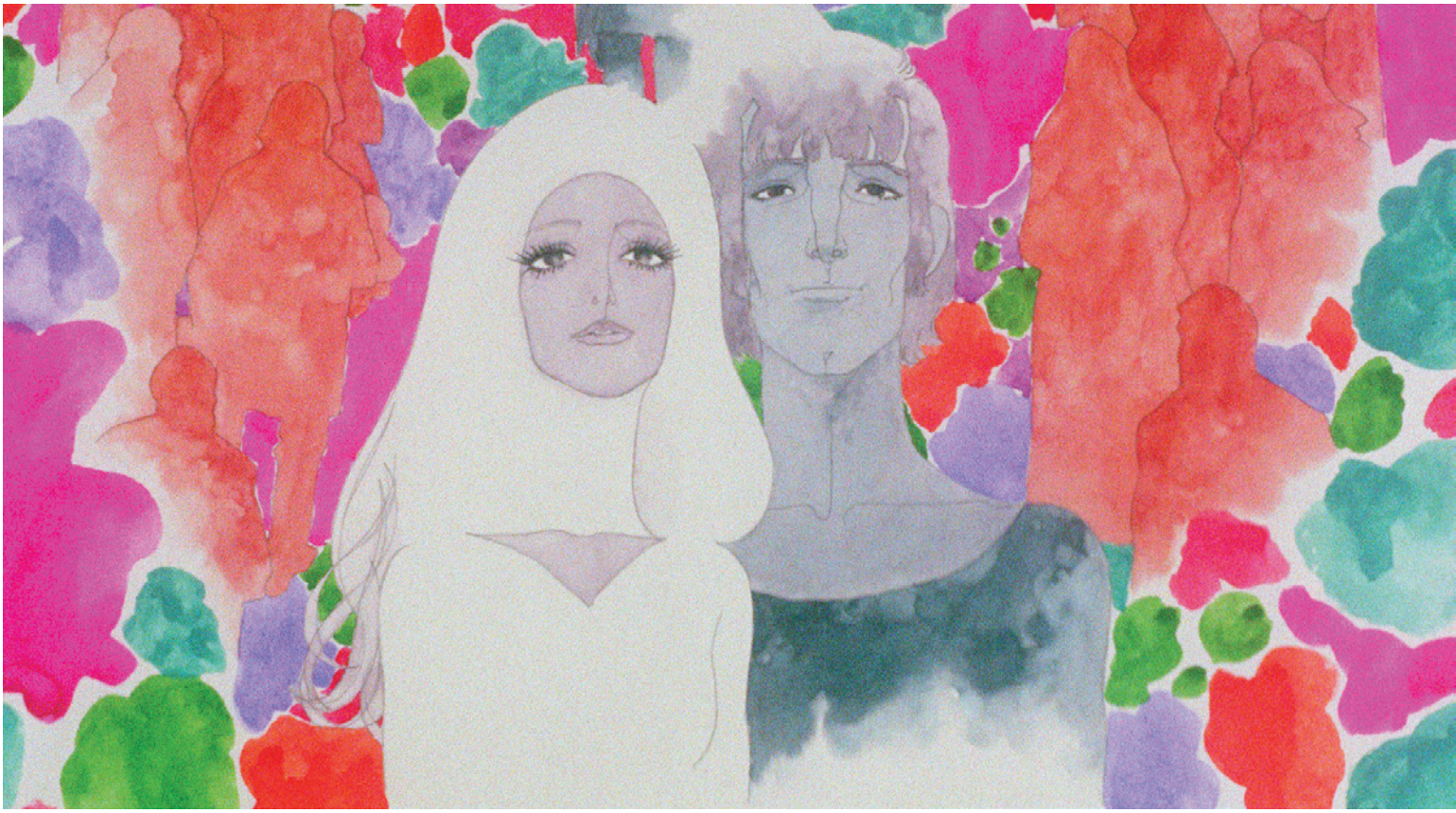
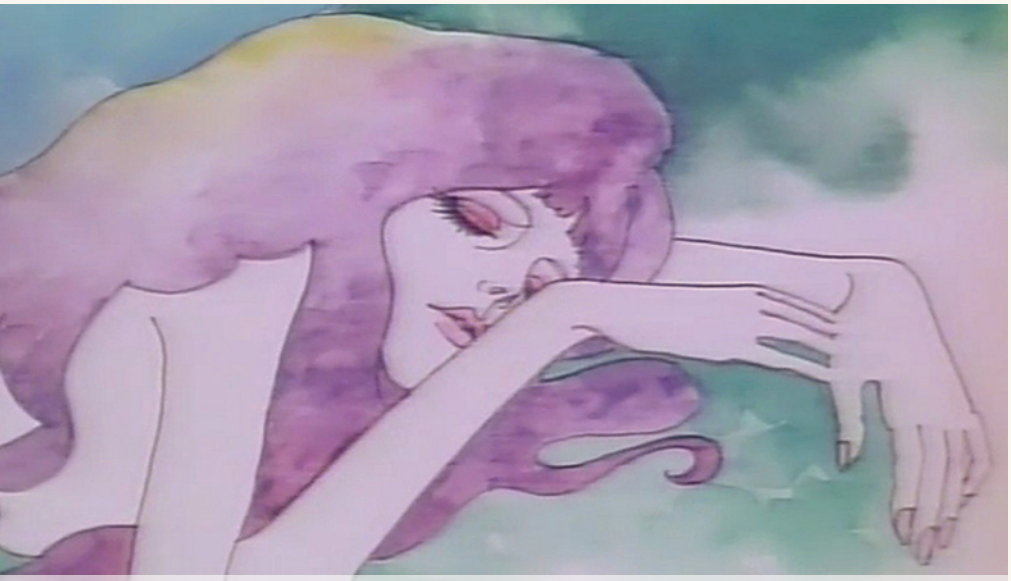


Photo : Mélange d'art nouveau et d'érotisme



Rôle ambigu de la sexualité

hétéroclite de l'ensemble en mettant toujours ses propositions graphiques au service des sentiments ressentis par son personnage. Cependant, ces bonnes intentions sont aussi une belle occasion pour proposer au public une avalanche de dessins érotiques, ce qui ne va pas sans une certaine ambiguïté. S'il prend des allures de manifeste féministe, le film est surtout l'occasion de montrer le plus de sexe possible à l'intention d'un public pas forcément porté à défendre la cause des femmes. De plus, le rôle de la sexualité est également ambigu. Le film commence par nous montrer une jeune femme qui n'a aucun contrôle sur sa sexualité (elle est déflorée le jour de son propre mariage par le seigneur des lieux). Le sexe est donc l'instrument de la tyrannie… avant d'être clairement vu comme l'instrument du diable, et enfin un outil de libération face à l'oppression.

Belladonna of Sadness est terrible : si l'homme fait du sexe un instrument de domination, la femme en fait un instrument de liberté absolue…

Mais cette libération peut paraître un peu troublante. Par le biais d'une autre référence plus ancienne (cette fois, Jérôme Bosch), ***Belladonna of Sadness*** nous propose en effet une vision un peu extrême : parmi le déluge d'image venant illustrer une scène d'orgie, nous voyons un enfant chevaucher un sexe en érection, des rapports zoophiles avec des chiens, ou d'autres visions, plus symboliques, de sexes de femmes se transformant en animaux en tous genres (un sexe de femme béant se transforme par exemple en lion rugissant). L'interprétation que l'on pourrait tirer de ***Belladonna of Sadness*** est terrible : si l'homme fait du sexe un instrument de domination, la femme en fait un instrument de liberté absolue, qui n'est finalement pas si éloignée de la destruction et du chaos. Eiichi Yamamoto semble soutenir l'importance de se libérer par tous moyens, comme s'il fallait faire table rase du passé et de toute moralité pour tout recommencer. C'est d'ailleurs ce qu'illustre de manière un peu maladroite la conclusion du film, rappelant l'apport des femmes dans la Révolution française. Leur participation à la révolution, étant implicitement vue comme le prolongement des actes de la Belladonne de la tristesse, on en viendrait presque à se demander si Eiichi Yamamoto n'essaie pas de nous expliquer que la partouze fut le point de départ de la prise de la Bastille ! Vraiment ?!?

Derrière ce discours un peu daté que l'on peut trouver marqué par l'idéologie d'une époque hyper-libertaire, le film témoigne surtout d'une certaine hypocrisie : trouver de bonnes raisons pour montrer le sexe à tout prix. La réserve ne tiendrait pas si son usage était justifié, mais ***Belladonna of Sadness*** cède un peu trop souvent à certaines facilités. Certaines scènes sont ainsi plus dignes de ***Tarzoon*** que d'Alfons Mucha (le diable phallique qui grossit quand il fait des allers et retours dans la main de la femme n'est pas l'idée la plus inspirée).

Cependant, nous avons envie d'excuser ces faiblesses. Si l'oppression conduit à des dérives chez la sorcière d'Eiichi Yamamoto, il en était peut-être un peu de même dans cette société du début des années 70, et donc dans son cinéma. Les excès, et la volonté d'en montrer toujours plus, quitte à en montrer trop (et surtout trop maladroitement) sont peut-être les moyens nécessaires pour se libérer d'une société trop rigide ou d'une censure trop forte. Cette petite volonté de transgression a peut-être conduit le film vers une certaine complaisance érotique ou à certaines facilités idéologiques, mais nous préférons en retenir les incroyables qualités visuelles.

Rappelons en effet que le dessin est magnifique, le mélange des techniques se fait à la perfection et certaines images sont prodigieuses (le viol qui déchire le corps en deux n'est pas une idée d'une grande originalité, mais le résultat est saisissant). Certes, la grivoiserie de certaines propositions graphiques donne au film des allures de provocation presque adolescente, avec une surexploitation de thèmes chers au cinéma de genre japonais (viol, soumission, etc.), mais ces réserves sont mineures. De plus, il convient d'admettre que d'autres provocations arrivent à leurs fins de manière impressionnante (la référence à Bosch, parfaitement intégrée à la logique narrative).

Avec ***Belladonna of Sadness***, l'art rencontre le cinéma d'exploitation… mais le premier aspect est si réussi qu'on en oublie les facilités du second. Il est même probable que quelques années après le visionnement du film, ses plans nous hantent encore !

★★★½

■ KANASHIMI NO BERADONNA | **Origine :** Japùon – **Année :** 1973 – **Durée :** 1 h 33 – **Réal. :** Eiichi Yamamoto – **Scén. :** Eiichi Yamamoto, Yoshiyuki Fukuda, d'après Jules Michelet – **Mus. :** Masahiko Satô – **Voix :** Tatsuya Nakadai (Le diable), Aiko Nagayama (Jeanne), Katsuyuki Itô (Jean), Masaya Takahashi (Le seigneur) – **Prod. :** Osamu Tezuka – **Dist. :** Cinémathèque québécoise



Juste la fin du monde
Criantes amours

Pour son sixième film, Xavier Dolan revient une nouvelle fois sur la famille, ses douleurs, ses peurs et bien entendu, ses heurts. Adapté d'une pièce de Jean-Luc Lagarce écrite il y a plus de 25 ans, ***Juste la fin du monde****, doublement primé à Cannes, met en scène une galerie ébouriffante de portraits chargés d'émotivité, pris en tenaille entre leur incapacité à communiquer et leur refus de s'abandonner à la raison.*

CHARLES-HENRI RAMOND

Au cinéma, les réunions familiales sont souvent l'objet d'amères confrontations. L'écartèlement de la cellule devient alors le théâtre d'explosions de joie, le révélateur de secrets enfouis, mais aussi le catalyseur de tous les types de reproches, fondés ou ressentis. Cette thématique de la réunification temporaire d'un clan distendu, déjà présente dans ***Mommy***, est pour ***Juste la fin du monde*** l'occasion d'opérer une nouvelle incursion dans la psyché d'un groupe aux rapports troubles, plus déchirés que jamais. Le retour inopiné de Louis, le fils « prodigue » — il est dramaturge à succès — dans un lieu familier rempli de souvenirs, se résume pour lui à l'annonce d'une issue prochaine. Pour ses hôtes, voilà le moment idéal pour l'affrontement. Tensions et acrimonies ne peuvent que resurgir. Pardonnera-t-on à ce gamin fugueur qui n'a plus donné de nouvelles, à cet ingrat ayant tourné le dos à ses proches et à qui l'on en veut de faire preuve d'une soudaine condescendance ? Le fait qu'il soit auteur, homosexuel, libre et intello n'ajoute rien à sa cause. La déconvenue est d'autant plus profonde que l'admiration est grande.

Baigné dans le chaos de retrouvailles houleuses, le scénario, inspiré de la pièce homonyme de Jean-Luc Lagarce, intègre trois dimensions à la charge émotive forte, dont les effets pervers se multiplient au contact les unes des autres : l'abandon qui doit être oublié, le ressentiment de ceux qui ont été ainsi lâchés, et le secret de Louis qui constitue la seule raison de sa réapparition. La violence latente que portent en eux ces morceaux du casse-tête convoque *de facto* à la tragédie.

Après une introduction en voix *off* qui donne immédiatement le ton, l'arrivée de ce fils imaginé sur les lieux du drame laisse place à une représentation théâtrale dans laquelle l'incompréhension

Photo : Solitudes imbriquées

et l'inconfort règneront en maîtres, ne laissant derrière eux que des individus en ruine.

Si dans cette ambiance étouffante les relations ne peuvent se résumer qu'à des hurlements de douleurs, contenus durant tant d'années de mutisme soudainement brisées sans aucune explication, de fait, l'acte de parole, de tolérance et de compassion s'inscrivent comme autant de gageures, impossibles à relever. Film d'atmosphère, ***Juste la fin du monde*** distille les émotions les plus contradictoires. De l'amour-obsession de la jeune s~~ur~~ (Léa Seydoux) aux reproches les plus acrimonieux (le grand frère, Vincent Cassel), en passant par l'indifférence à peine voilée (la mère, Nathalie Baye) ou l'empathie sincère (la timide mais lucide Marion Cotillard), les personnages profitent de la présence de Louis pour mettre les choses au point. La fureur permanente masque les sentiments, alors que les crises incessantes se révèlent *de facto* comme seul moyen de communication.


La mutique et le martyr

Dans une atmosphère aussi chargée et en comparaison avec le reste de son œuvre, Dolan fait presque preuve de dénuement. Non pas que son style se soit assagi, bien au contraire, mais il s'est épuré. Certes, le raffinement visuel ou musical de certaines scènes pivots y est reconnaissable, à l'instar des adieux à travers la vitre de Louis à Pierre, l'amant, moment d'une époustouflante beauté malgré son apparente simplicité. On retrouve plusieurs références typiquement « dolaniennes », mais elles ne servent plus d'artifice, à l'exclusion de la séquence finale mue par un symbolisme excessif. L'emploi de « tounes quétaines » (ici c'est un tube planétaire du groupe moldave O-Zone), surabondant dans ses précédents longs métrages, s'estompe progressivement. Son goût prononcé pour les prises de bec ébouriffantes, devenues cultes depuis l'esclandre téléphonique d'Anne Dorval dans ***J'ai tué ma mère***, forment la seule arme de défense du martyrisé (Vincent Cassel). Même diminuée, cette touche inimitable force le constat d'une maîtrise affinée, faisant de ce sixième opus le plus accompli, d'autres diront plus mature, du jeune auteur québécois.

Déjà fortement remarqué dans ***Mommy***, mais peut-être plus pour sa particularité technique, le duo Dolan/Turpin montre à nouveau toute l'étendue de son art, atteignant une forme de plénitude certaine. Plus resserré sur ses personnages que ne l'était ***Tom à la ferme***, auquel il a été comparé, ***Juste la fin du monde*** se concentre sur le huis clos, imbriquant ses solitudes dans les différents espaces reclus d'un rassurant bungalow de banlieue. Deux ou trois pièces fermées, un salon pas très grand, une pergola verdoyante, sans oublier l'habitacle exigu de la voiture qui servira de receleur à une confrontation épique entre Louis et son frère. Le contact est rapproché, immédiat. L'univers est étouffant. L'image cadenasse les visages, les nuques, les petits détails qui sautent aux yeux de ceux qui ne se reconnaissent pas. Et seuls quelques rares moments de liberté apparaissent comme des instants volés à l'autre, à son affrontement et son jugement. Pour évoquer l'incertitude, le doute de ses protagonistes, Dolan alterne le gros plan, la plongée ou la contre-plongée et lorsqu'il élargit le cadre, il nous permet d'entrevoir la possibilité d'une pacification des sentiments, située quelque part dans le hors champ. Mais très vite, l'étau se resserre et enferme de nouveau les personnages.

Appuyant la richesse formelle de la réalisation, qui nous fait très tôt oublier ses faux airs de théâtre filmé, ***Juste la fin du monde*** est porté par des performances d'acteurs hautes en couleurs. Cependant, si cette distribution de stars — qui aura sans doute plus de succès dans l'Hexagone qu'au Québec — est éclatante, elle installe par son jeu excessif une barrière empêchant d'adhérer pleinement à ces déclarations d'amour criardes. Ne véhiculant émotion et empathie qu'avec parcimonie, en les contredisant souvent par l'humour ou le sarcasme, les psychodrames à répétition ne laissent que peu de répit. Paraissant forcés, certains dialogues aux consonances franco-françaises des années 90 n'aident en rien à diminuer l'éloignement. En outre, par l'exagération dont ils font preuve, les personnages évoluent à la limite de la caricature et de la crédibilité : Nathalie Baye en Parigote gouailleuse surmaquillée, incapable de démontrer l'étendue de sa tendresse maternelle autrement qu'en le dénaturant, en dehors d'une scène touchante ou elle est seule avec son fils, et Vincent Cassel en grand frère délaissé dont les hurlements acrimonieux ressemblent à s'y méprendre au parfait dictionnaire de tirades assassines. Heureusement, sur une note plus juste, plus retenue, Léa Seydoux et Marion Cotillard offrent des rôles moins distants, venant de justesse atténuer notre sentiment d'avoir été rigoureusement tenu à l'écart de cette nouvelle hystérie familiale.
★★½

■ IT'S ONLY THE END OF THE WORLD | **Origine :** France-Canada [Québec] – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 37 – **Production :** Xavier Dolan, Nancy Grant, Sylvain Corbeil, Nathanaël Karmitz, Elisha Karmitz, Michel Merkt – **Réalisation et Scénario :** Xavier Dolan, d'après la pièce homonyme de Jean-Luc Lagarce – **Images :** André Turpin – **Mont. :** Xavier Dolan – **Mus. :** Gabriel Yared – **Concept. vis. :** Colombe Raby – **Avec :** Gaspard Ulliel (Louis), Nathalie Baye (la mère), Vincent Cassel (Antoine), Marion Cotillard (Cartherine), Léa Seydoux (Suzanne) – **Dist./Contact :** Les Films Séville



Les Cowboys
La Poursuite infernale

*Scénariste attitré des derniers films de Jacques Audiard (**Un Prophète, De Rouille et d'os, Dheepan**), Thomas Bidegain plonge dans l'aventure de la réalisation avec une histoire de quête personnelle et familiale ancrée dans les bouleversements sociaux des récentes années. Bien qu'il campe le début de l'action de son récit en 1994, il est déjà question de djihadisme, d'embrigadement et de radicalisation, sur fond de racisme latent. Étonnamment, le scénario (coécrit avec Noé Debré, son complice de **Dheepan**), ne constitue pas l'élément le plus réussi des **Cowboys**.*

JEAN BEAULIEU

Il y a deux films dans ***Les Cowboys***, mais il aurait très bien pu y en avoir trois. C'est que Bidegain reste du côté masculin de la quête, celle du père dans un premier temps, puis celle du fils. Deux « loups solitaires » à contre-courant. L'objet de cette quête, elle, la partie féminine (qui nourrit aussi sa propre quête, traitée de façon allusive), est invisible pendant presque toute la durée du film.

1994, donc. La petite famille Balland (Alain, le père, incarné par François Damiens, sa femme Nicole et leurs deux enfants adolescents, Kelly et Georges, dit « Kid ») vient, comme à tous les ans, se divertir au festival country organisé dans une petite localité indéfinie du sud-est de la France. La fête va bon train dans cette bourgade d'habitués, où pendant quelques jours on claque sa vie sur le folklore western américain, sa musique, ses danses, ses vêtements, etc. Même les prénoms des enfants d'Alain témoignent de cette influence.

Or, au moment de rentrer au bercail, Alain se rend compte que Kelly, sa fille de 16 ans, manque à l'appel. Des amies de la jeune fille lui révèlent qu'elle serait partie avec son amoureux Ahmed. Alors que la famille croit à un enlèvement, elle reçoit une « lettre de rupture » de Kelly avisant ses parents en quelques mots qu'elle commence une nouvelle vie et les somme de ne pas chercher à la retrouver. Commence alors pour Alain une longue quête obsessive et dramatique.

S'étalant sur une quinzaine d'années et dans de nombreuses zones géographiques, le récit des ***Cowboys*** est ambitieux. De l'aveu même du réalisateur, il est inspiré de la trame narrative de ***La Prisonnière du désert*** (***The Searchers***) de John Ford. Mais le chef-d'œuvre de Ford, qui justifiait le fait de centrer l'intrigue sur des héros masculins, partis à la recherche des victimes d'un enlèvement par une tribu comanche, laissait tout de même une certaine place aux personnages féminins. Dans ***Les Cowboys***, il n'y en a que pour les hommes (blancs surtout) : le rôle de la mère de la disparue est minime, celui de sa fille confiné à l'absence, tandis qu'une « rescapée de l'islam » a droit à quelques séquences dans la dernière partie. Autre différence notoire d'avec le film de Ford : la chasse à l'ado est ouverte sauf que la disparue, « prisonnière consentante », ne tient pas à être « secourue ».

Trouvant l'action de la police trop timide, Alain, le plus souvent accompagné de Kid, se lance dans une poursuite infernale (pour reprendre le titre français d'un autre grand film de John Ford). À l'opposé des rôles légers et comiques qu'il a tenus récemment (***La Famille Bélier, Le Petit Nicolas***), François Damiens explose ici de

Photo : Cowboys illuminés



fureur et de pugnacité. Tel un cowboy illuminé, il parcourt les villes, les pays (Belgique, Danemark), voire les continents (jusqu'en Syrie et au Yémen), traquant chaque piste pouvant le conduire à Kelly.

Puis les années passent, les tours du World Trade Center s'écroulent et Alain poursuit inlassablement sa quête jusqu'à ce qu'arrive un point de bascule… Son « kid » Georges, maintenant adulte (excellent Finnegan Oldfield), décide alors, « par loyauté pour son père », de prendre la relève et de poursuivre les recherches seul. À une différence près : Alain, visiblement mal à l'aise avec le « problème arabe » de son pays, voulait trouver sa fille pour la ramener à la maison, « dans le droit chemin », tandis que Georges, dont l'importance dans la famille et les ambitions personnelles ont été jusque là éradiquées par la disparition de Kelly et l'obsession d'Alain, veut simplement revoir sa sœur pour s'assurer qu'elle va bien.

La distinction entre les deux parties du film se reflète également dans la mise en scène : Bidegain adopte un rythme très animé, sa caméra traquant nerveusement les allées et venues d'Alain, créant une atmosphère lourde faite d'images assez sombres, aux couleurs de terre et d'ocre, amalgamant les codes du western et du polar. Ça ressemble déjà un peu à du Audiard. Mais on sent aussi planer l'influence des frères Dardenne, coproducteurs associés au film. Dans la deuxième partie, la réalisation se veut plus fluide, moins centrée sur un seul protagoniste. Bien que Georges soit de presque tous les plans, l'arrivée de divers personnages secondaires, notamment l'ambigu négociateur américain (campé brillamment par John C. Reilly), relance l'action, mais sur un mode plus retenu.

Curieusement, compte tenu du glorieux passé de scénariste du réalisateur, c'est justement le scénario qui déçoit. L'emploi de nombreuses ellipses commodes pour faire avancer l'intrigue dans l'espace et dans le temps (les références aux attentats successifs de New York, Madrid et Londres par le biais de reportages télévisés facilitent toutefois le repérage) laisse parfois perplexe. Si bien que le spectateur, entraîné brutalement dans un changement de décor sans vraiment connaître les raisons qui ont présidé à de tels déplacements, doit combler les vides. De plus, certains tours de récit empruntent des raccourcis douteux : la rencontre précipitée avec Ahmed au Moyen-Orient et ses tragiques conséquences, la libération de la détenue Shazhana très rapidement négociée, l'« occidentalisation » subite de cette dernière (pas davantage expliquée que le changement de vie de Kelly)…

Mais force est de constater que toutes les péripéties du film concourent au climax anticipé du dénouement, que nous ne révélerons pas ici. Contentons-nous de dire que la scène finale est tout à fait réussie, livrée dans une mise en scène très sobre et très précise, pleine de non-dits qui, bien plus efficaces que n'importe quel dialogue, apaisent la somme de toutes les tensions.

Dans la foulée des attentats récents qui ont secoué la Belgique et la France (le film est sorti en salles là-bas deux semaines après les actes terroristes du 13 novembre), ***Les Cowboys*** suscite les débats : trop à droite selon certains (un racisme manichéen en percolation, notamment dans la première partie) ou trop inabouti (la réflexion sur le fondamentalisme religieux reste en surface). Par exemple, les « Indiens » du film — les islamistes — ne sont réduits qu'à un « mal extérieur » invisible, tandis que les autres musulmans (le père d'Ahmed, entre autres) n'ont droit qu'à quelques courtes scènes, néanmoins révélatrices.

Ainsi, ***Les Cowboys*** se présente comme un film audacieux par son sujet mais imparfait dans son traitement, axé sur les pulsions de vengeance du père et la tentative de rédemption du fils. Mais la vision est nettement blanche, masculine, occidentale. Les seuls indices de la conversion à l'islam et possible radicalisation de l'adolescente présents à l'écran se résument — dans une ellipse réussie cette fois — aux quelques cahiers remplis d'inscriptions à l'alphabet arabe trouvés dans la chambre de Kelly.

Alors, pour un aperçu des méthodes d'embrigadement (chez des jeunes hommes de souche arabe, toutefois), il faudra s'en remettre au très efficace et très troublant film de Philippe Faucon, ***La Désintégration***. Ou encore se contenter des portraits vite esquissés des « apprentis terroristes » de ***Made in France*** de Nicolas Boukhrief (voir *Séquences*, nº 302). Mais le film sur l'histoire des Kelly de ce monde, racontée de leur point de vue, reste à faire. À la lumière des récents événements mondiaux, parions que cela ne saurait tarder.

★★★

■ LES COWBOYS | **Origine :** France – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 44 – **Réal. :** Thomas Bidegain – **Scén. :** Thomas Bidegain, Noé Debré – **Images :** Arnaud Potier – **Mont. :** Géraldine Mangenot – **Mus. :** Raphaël Haroche – **Son :** Pierre Mertens – **Dir. art. :** Merijn Sep – **Cost. :** Divya Gambhir, Nidhi Gambhir, Emmanuelle Youchnovski – **Int. :** François Damiens (Alain Balland), Finnegan Oldfield (Georges Balland, dit « Kid »), Agathe Dronne (Nicole Balland), John C. Reilly (l'Américain), Ellora Torchia (Shazhana), Antoine Chappey (Charles), Maxim Driesen (Kid, 13 ans), Djemel Bareck (le père d'Ahmed), Iliana Zabeth (Kelly Balland) – **Prod. :** Alain Attal – **Dist. / Contact :** Axia.

Photo : L'influence des frères Dardenne

Notre petite sœur

Dix mille fleurs minuscules

Un film où chaque moment est saisi avec la précision d'un maître d'aïkido. Un film où la caméra capte les visages avec la tendresse d'un ange. Un film où la vie déboule à torrent. Un film où il ne se passe rien et où on ne s'ennuie pas une seconde. Un miracle.

ANNE-CHRISTINE LORANGER

L'une des immenses qualités du cinéma d'Hirokazu Kore-Eda est de capter la grâce, la spontanéité, la fraîcheur de minuscules moments de vie. De quoi la vie est-elle faite, sinon de moments ? Capter l'instant le plus heureux d'une vie fut d'ailleurs le sujet de son film ***After Life*** (1998), où un groupe de jeunes gens aident les défunts à trouver l'instant de bonheur qu'ils souhaitent vivre éternellement. À remarquer que ceux qui accueillent les âmes décédées dans « l'entre-vie » sont des personnes qui n'ont pu faire de choix sur le moment de bonheur qu'ils cherchent à revivre pour l'éternité. Incapables de choisir, il leur est impossible d'avancer. Le thème du choix est central chez Kore-Eda, lié à celui, viscéral pour lui, de la famille. Héritier d'Ozu dont il fait revivre les atmosphères et complexes relations familiales, Kore-Eda brosse des portraits de familles complexes, où gravitent la mort et l'abandon et où tous sont forcés de faire des choix. Qui sommes-nous, qui sont nos parents et à quelle famille choisissons-nous d'appartenir, sont les questions fondamentales que pose Kore-Eda, et qu'il explore dans tous les sens. Qui est mon fils ?, se demande le personnage de Ryota dans ***Like Father, Like Son*** (2013), lequel vient d'apprendre que son enfant de six ans a été échangé à la naissance contre un autre bébé par une infirmière malveillante. Entre le lien du sang et celui de la relation affective, lequel sera le plus fort ? Dans ***Nobody Knows***, le personnage du jeune Akira, douze ans, est forcé de se charger de ses trois demi-frères et sœurs alors que leur mère part pour des mois, éventuellement pour toujours. En bon chef de famille, c'est lui qui organisera les entrées d'argent, l'achat de nourriture, voire l'enterrement de sa petite sœur, morte d'un accident.

> C'est merveille d'observer ces jeunes filles spécialement vêtues de jolis kimonos d'été, créer un mini feu d'artifice dans le jardin, sous le vieux prunier hérité des grands-parents.

Our Little Sister (1998) reprend les thèmes de l'abandon parental et de la mort, mais de façon plus légère. Abandonnées par leur père, qui se remariera deux fois, puis par leur mère, les sœurs Sashi, Yoshino et Chika ont été élevées dans une vieille maison de la ville côtière de Kamakura par leurs grands-parents, désormais décédés. En l'absence d'adultes, Sashi devient le chef de la famille. Un jour, elles reçoivent la nouvelle du décès de leur père, qu'elles n'ont pas vu depuis quinze ans. Elles apprennent alors que celui-ci a eu une autre fille, dont la mère est morte. Lors de l'enterrement, elles rencontrent leur sœur, une lumineuse jeune fille de quatorze ans nommée Suzu. Elle ne s'entend pas bien avec sa belle-mère et le fils de cette dernière. Sashi, maternelle de nature et par habitude puisqu'elle a élevé ses sœurs, lui propose de venir demeurer avec elles. C'est le début d'une douce aventure de tendresse et de complicité entre les quatre filles, entre celles qui ont été abandonnées par leur père et celle qui l'a connu et soigné jusqu'à sa mort.





L'art de Kore-Eda est de tracer la trajectoire de ses personnages avec des lignes si fines qu'elles se fondent dans le paysage de ces moments minuscules dont la vie est faite. Si ces sœurs de Tchekhov façon japonaise n'en ont pas l'aigreur, elles sont tout de même pétries de ces conflits qui font que l'humain est humain. Sashi, l'aîné, qui en veut encore à son père de les avoir laissées pour une autre femme, fréquente un homme marié. Yoshino, l'employée de banque, se saoule volontiers et est abandonnée par un amoureux après l'autre. Chika, la fofolle, grande clown maladroite au cœur tendre qui travaille dans un magasin de sport, a la relation la plus stable, avec un homme tout aussi clownesque qu'elle.

Au fil des saisons et traditions, entre cerisiers en fleurs et préparation d'alcool de prune, les filles apprennent à se connaître, à recréer un lien avec le père que seule Suzu a connu dans ses dernières années, mais aussi avec la mère des trois aînées, qui refera surface. Sashi devra affronter ses résistances vis-à-vis de celle qui l'a laissé tomber, de même que la mère, qui devra confronter Suzu, la fille de celle qui lui a pris son mari. Suzu, l'orpheline, doit elle aussi trouver sa place dans une vie où elle a surtout connu l'abandon. Toutes quatre se voient confrontées à des relations différentes, souvent douloureuses ou frustrantes, avec le monde des hommes. Monde qui n'apporte pas que des souffrances, en témoigne cette randonnée de Suzu sur le vélo de son copain sous un dôme de cerisiers en fleurs. Le visage de la jeune fille en extase dans le soleil est un moment de beauté pure que Kore-Eda nous laisse savourer jusqu'à la lie. L'utilisation du 35 mm en gros plan capte superbement les jeux de lumière sur la peau de la jeune femme et le nuage vaporeux des cerisiers dans le soleil. Le réalisateur filme très souvent ses actrices en gros plan, dans des éclairages qui les nimbent de douceur.

Kore-Eda recrée les atmosphères de vieilles maisons traditionnelles et de tables basses au bord de la véranda, chères à Ozu, mais aussi la force des personnages féminins de Yojî Yamada, autre monument du cinéma japonais. On retrouve chez Sashi la force du magnifique personnage de la mère de ***Kabei-Our Mother*** (2008) et les moments de complicité entre femmes autour de la table. On mange beaucoup dans les films de Kore-Eda et ***Our Little Sister*** n'en fait pas faute. Entre les recettes de vin de prune, les tartines de poisson blanc, le maquereau frit du resto du coin et le bœuf au curry de sa sœur Chika, Suzu découvre avec nous la cuisine locale et les rires échangés autour de la table. C'est merveille d'observer ces jeunes filles spécialement vêtues de jolis kimonos d'été, créer un mini feu d'artifice dans le jardin, sous le vieux prunier hérité des grands-parents. Le film de l'héritier d'Ozu donne faim, non seulement de nourriture mais de complicité. Les sœurs de Kore-Eda sont difficiles à laisser.

★★★★½

■ UMIMACHI DIARY / OUR LITTLE SISTER | **Origine :** Japon – **Année :** 2015 – **Durée :** 2 h 08 – **Réal. :** Hirokazu Kore-Eda – **Scén. :** Hirokazu Kore-Eda d'après le manga d'Akimi Yoshida – **Images :** Mikiya Takimoto – **Mont. :** Hirokazu Kore-Eda – **Mus. :** Yôko Kanno – **Son :** Akihiko Okase, Yutaka Tsurumaki – **Dir. art. :** Mami Kagamoto – **Cost. :** Sachiko Itô – **Int. :** Haruka Ayase (Sachi Kôda), Masami Nagasawa (Yoshino Kôda), Kaho (Chika Kôda), Suzu Hirose (Suzu Asano), Ryô Kase (Yoshimi Sakashita) – **Prod. :** Takashi Ishihara, Kaoru Matsuzaki, Hijiri Taguchi – **Dist. :** Métropole

Photo : Faim de nourriture et de complicité



The BFG

Un grand roman, mais un bien petit film

*Géant de la littérature jeunesse, Roald Dahl est aussi l'un des écrivains préférés d'Hollywood. Ses aventures rocambolesques ont inspiré de nombreux réalisateurs, dont Mel Stuart et Tim Burton (***Willy Wonka and the Chocolate Factory** / **Charlie and the Chocolate Factory***), Danny DeVito (***Matilda***), Henry Selick (***James and the Giant Peach***) et Wes Anderson (***Fantastic Mr. Fox***). Au tour de Steven Spielberg de s'attaquer à l'un des romans les plus populaires dans le monde anglophone :* BGG, le Bon Gros Géant.

JULIE DEMERS

Le travail d'adaptation est un exercice difficile — périlleux lorsqu'il s'agit de s'attaquer à un classique de la littérature. Rares sont les réalisateurs qui ont réussi à produire une œuvre qui surpasse l'original. Ne dit-on pas d'ailleurs qu'il ne faut jamais juger un livre par son adaptation cinématographique ?

Adapter une œuvre littéraire pour le cinéma consiste généralement à prendre une intrigue complexe et à l'épurer pour en clarifier la trame narrative. L'objectif est de transformer un roman de quelques centaines de pages en un scénario d'un maximum de 90 minutes. Pour y parvenir, l'œuvre littéraire doit être dépouillée de plusieurs personnages, d'intrigues secondaires et de dialogues superflus. Mais comment procéder dans le cas d'un livre pour enfants dont la trame narrative ne tient qu'en quelques pages ? Tout comme l'avait fait Wes Anderson dans son adaptation de ***Fantastic Mr. Fox***, la scénariste Melissa Mathison (***E.T.***, ***Kundun***) a plutôt choisi d'étoffer le mince récit de Dahl et d'y ajouter quelques scènes ainsi que de nouveaux personnages. Si certains changements ont été salutaires (on pense notamment à la fin du livre qui aurait été peu crédible une fois portée à l'écran), certaines modifications ne font que ternir la tension dramatique.

Il faut dire que, dans le roman de Dahl, la psychologie des personnages est très peu étayée et que la beauté du conte repose avant tout sur les dialogues. La particularité du Bon Gros Géant est qu'il s'exprime à la manière des grands sages, mais dans une langue particulièrement maladroite. Dans sa traduction française, il affirme que pour ses frères mangeurs d'hommes, « les hommes de terre » peuvent avoir un goût « délexquisavoureux », alors que d'autres ont une saveur « ignominable » ou « exécrignoble ». Les zoos sont des « parcs à fraction » où vivent des « hippogrossesdames » et des « alligrasporcs ». Si Mathison a décidé de préserver la plupart des répliques intactes, elle a dû traduire une œuvre proprement littéraire (qui joue avec les mots et la langue) en œuvre cinématographique (qui se base sur l'action plutôt que sur la parole). C'est qu'il se passe bien peu de choses dans le roman de Dahl en dehors des réflexions « philosophiques » des deux protagonistes. Malheureusement, plusieurs de ces discussions n'ont pas échappé au travail



d'épuration de Mathison, qui a préféré l'émotion aux réflexions. Elle a choisi d'éliminer de belles méditations à propos du végétarisme, de la violence ou de la peur de la différence, au profit de scènes d'action.

Ainsi, pour créer davantage de suspense, Mathison a multiplié par quatre les moments où les géants tentent d'avaler la petite Sophie. Redondantes, ces scènes censées effrayer le jeune spectateur ne parviennent qu'à montrer la stupidité des ogres. Il semblerait que le duo Mathison-Spielberg ait oublié la leçon d'horreur de ***Jaws*** : plus on montre le méchant, moins le spectateur est effrayé.

Étrange décision que celle de multiplier les blagues à caractère scatologique. Dans le roman, le Bon Gros Géant boit une liqueur dont les bulles vont vers le bas : plutôt que de provoquer des éructations, cette boisson donne des gaz. Et ces réactions corporelles ne sont pas malpolies au pays des géants, loin de là. Ces « crépitages », comme les appelle le personnage principal, sont un signe de bonheur, une douce musique pour les oreilles. L'idée est rigolote, mais Mathison a encore une fois épuisé son effet comique en répétant le gag à outrance.

Le film a également beaucoup de difficulté à trouver le ton juste entre réalisme et fantastique. Spielberg parvient dans la première partie à créer une Angleterre hors du temps, où toutes les fantaisies sont permises. Mais lorsque Sophie et le géant visitent le palais de Buckingham pour s'entretenir avec la reine d'Angleterre, le film bascule tout d'un coup dans le réalisme. La direction photo, les dialogues et l'univers sonore deviennent alors froids, sans relief — on a l'impression d'être parachuté dans un nouveau film. Par souci de réalisme, Mathison équipe les gardes du corps de la reine de *walkies-talkies* et ajoute des dizaines de sentinelles armées jusqu'aux dents — mais l'effet contraire est produit. Comment croire dans ce contexte si réaliste à cette idée folle qu'un géant de quatre mètres puisse se balader dans le jardin royal sans jamais être repéré et qu'une petite fille puisse convaincre la reine d'engager ses armées dans une lutte sans merci contre de vilains géants mangeurs d'hommes ?

Mais tout n'est pas mauvais dans cette adaptation. Spielberg a tout de même réussi à transposer avec justesse les dessins originaux de l'illustrateur Quentin Blake en images numériques. Le film est porté par ailleurs par de jolies scènes, qui rappellent celles des œuvres précédentes du cinéaste. À défaut d'innover, le réalisateur applique une recette qu'il maîtrise à la perfection. À moins que ce ne soit l'occasion pour Spielberg de faire des clins d'œil à ses propres films ? Ainsi, tout comme dans ***E.T.***, la rencontre entre l'enfant et le monstre se déroule dans l'obscurité, à la lumière d'une lampe de poche et accompagnée par la musique de John Williams. La petite maison de Sophie dans le monde des géants ressemble au repère de Peter Pan, et le bateau dans lequel dort le géant est le même que celui du Capitaine Crochet.

Les meilleures adaptations sont bien souvent celles qui parviennent à préserver l'essence d'une œuvre tout en la présentant sous un nouveau jour. Pas de doute : il vaut mieux préférer ici l'original. La rencontre avec le Bon Gros Géant sera définitivement plus grandiose si vous troquez vos lunettes 3D pour de bonnes lunettes de lecture.

★★

■ LE BON GROS GÉANT | **Origine :** États-Unis, Angleterre, Canada – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 57 – **Réal. :** Steven Spielberg – **Scén. :** Melissa Mathison (d'après le roman de Roald Dahl) – **Images :** Janusz Kaminski – **Mont. :** Michael Kahn – **Mus. :** John Williams – **Son :** Christopher Scarabosio – **Dir. art. :** Rick Carter – **Int. :** Mark Rylance (BGG), Ruby Barnhill (Sophie), Penelope Wilton (la reine) – **Prod. :** Frank Marshall, Sam Mercer, Steven Spielberg – **Dist. / Contact :** Walt Disney.

Photo : Quand Spielberg fait des clins d'œil à ses propres films

The Neon Demon
Belle, belle, belle

Une fois de plus, Nicolas Winding Refn polarise la critique et l'opinion publique avec son dernier film. Pourtant, le sujet lui sied à merveille : en filmant le milieu de la mode à Los Angeles, il combine un esthétisme glossy, léché, scintillant et envoûtant à une violence d'abord psychologique, qu'il convertit en violence physique poussée à l'extrême, dans un défoulement bestial qui s'inscrit en continuité avec ***Drive*** *et* ***Only God Forgives****.*

MAXIME LABRECQUE

D'emblée, on se demande si Jesse est vraiment l'ingénue qu'elle laisse paraître. Chose certaine, malgré son apparente innocence, elle n'a pas l'enthousiasme et la candeur emballante de Betty (Naomi Watts) dans ***Mulholland Dr.*** de Lynch, arrivant à LA pleine de rêves et d'espoirs. Plus craintive, avec un passé nébuleux, elle se laisse emporter passivement dans un tourbillon glamour et malsain, découvrant peu à peu sa valeur dans le monde de la mode par le regard admiratif que les autres posent sur elle. Mais est-elle vraiment un agneau parmi les loups ? À l'instar de Betty dans le film de Lynch, une cassure, une transformation brusque s'opère qui affectera son parcours californien de manière draconienne. Dès l'ouverture, la musique envoûtante et hypnotisante de Cliff Martinez — collaborateur de longue date de Refn — donne le ton. Ses synthétiseurs stridents ou insistants, saccadés ou élégiaques ne font pas qu'accompagner les images; ils les transcendent et contribuent de façon magistrale à instaurer une ambiance à la fois angoissante et électrisante. Ainsi, avec les paillettes qui tombent au ralenti sur le titre suivi du travelling arrière sur Jesse en robe bleu électrique, jouant la morte sur un fauteuil lors d'un *shooting* photo, l'ambiance visuelle et musicale qui dominera le film s'installe sans réserve, avec un m'as-tu-vu et un souci de la mise en scène tout à fait approprié. Cette scène prophétique d'ouverture — qui esthétise le meurtre un peu à la manière de Dario Argento — annonce la suite des choses qui, loin des caméras, seront beaucoup plus crues et obscènes.

Film sur l'envie, la beauté, l'innocence et la brutalité, ***The Neon Demon*** n'adopte pas la forme du récit narratif classique. Certes, on suit l'essor phénoménal de Jesse dans le milieu de la mode, mais la linéarité est souvent rompue pour faire place à des scènes contemplatives, un peu comme dans certaines comédies musicales où le récit sort du temps pendant une chanson. Par son style visuel, son rythme et la manière dont il se greffe à une trame musicale puissante, le dernier opus de Refn est clairement redevable à l'inventivité amenée par la forme du vidéoclip. Si certains ont pu lui reprocher son apparente vacuité, c'est qu'ils



Photo : Est-elle vraiment un agneau ?



l'ont approché en ayant des attentes davantage classiques et n'ont vu, au final, que l'artifice esthétique qu'imposait pourtant un film de la sorte. Or, en sortant du cadre narratif, Refn propose une fois de plus de s'intéresser, à l'instar de Jonathan Glazer avec ***Under the Skin***, au ressenti, aux sensations brutes plutôt qu'à offrir une histoire explicative. Il ne s'agit pas d'une œuvre expérimentale mais bien d'une expérience cinématographique qui se situe aux limites de l'abstraction dans certaines séquences. La mise en scène y occupe une place prépondérante et plutôt que de croire que le récit piétine par moments, il faut plutôt y voir une tentative de provoquer des sensations et des affects puissants en tirant profit de tous les moyens d'expression qu'offre le cinéma. En ce sens, le film remporte son pari et produit l'effet escompté. La direction photo signée par Natasha Braier est par moments criarde, faite de contrastes et de teintes *néonesques*, tout comme pour ***Only God Forgives***. Les scènes nocturnes sont particulièrement réussies et tranchent avec les doux pastels et l'effet voilé de celles de jour.

Quasi omniprésents, les miroirs, les glaces constituent un motif certes peu subtil et simpliste, mais qui provoque un effet somme toute réussi. Si Refn peut être qualifié de symboliste, c'est notamment par son usage de la thématique du double, véhiculée par le jeu de miroirs constants, par les réflexions directes ou indirectes, par les regards furtifs ou assumés et insistants. Dans le monde des apparences, les miroirs sont partout et le double — menace latente — peut surgir à tout moment. En ce sens, la sublime scène du défilé de mode, où Jesse se métamorphose, est éloquente. Elle est attirée par ces triangles de néon, ensorcelée malgré elle par ce symbole — au final par sa propre image — qu'elle embrasse langoureusement alors qu'elle entre dans ce prisme et assume pleinement l'identité que les autres lui donnent. Ce sont ces mêmes miroirs qui blessent, qui trahissent, qui confirment ou infirment les perceptions que l'on a de soi. Les contrastes se côtoient de près, Éros et Thanatos au premier plan, notamment dans la relation progressivement malsaine entre Jesse et Ruby. Le désir, l'envie maladive pousse les rivales à accomplir des rites bestiaux, à l'exemple de la comtesse Báthory, dont la légende raconte qu'elle se baignait dans le sang de jeunes vierges afin de préserver sa beauté, lui permettant de rester jeune. Même si Refn fait apparemment référence à cette sanglante anecdote, il évite les écueils dans lesquels tant d'autres films abordant l'histoire de la comtesse ont sombré (notamment les épouvantables tentatives avec Caroline Néron et Julie Delpy).

Comme le dit le designer envoûté (Alessandro Nivola), la beauté est la seule devise qui ait réellement de l'importance. L'unique valeur, celle qui provoque la perte de tant de personnes, guidées par une obsession maladive, par un voyeurisme malsain, par une artificialité vendeuse. C'est sur elle que repose la popularité de tant de gens sur Instagram ou autre, pour peu qu'ils soient aptes à prendre une photo légèrement avantageuse, en se mettant constamment en scène pour provoquer l'envie des masses. Chose certaine, avec la séquence d'anthropophagie et le renvoi improbable qui s'ensuit, Refn parvient à donner la nausée au spectateur qui aurait pu un jour penser évoluer dans le milieu de la mode, ou à tout le moins à remettre les choses en perspective. Sous les artifices et sans toutefois devenir un conte moral, on retrouve une critique, une réflexion sur la société de l'image et le culte envers ceux qu'on essaie de nous vendre comme des idéaux qui transcendent nos petites vies. S

★★★½

■ LE DÉMON DE NÉON | **Origine :** Danemark, États-Unis, France – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 58 – **Réal. :** Nicolas Winding Refn – **Scén. :** Nicolas Winding Refn, Mary Laws, Polly Stenham – **Images :** Natasha Braier – **Mont. :** Matthew Newman – **Mus. :** Cliff Martinez – **Son :** Anne Jensen, Kristoffer Salting – **Dir. art. :** Elliott Hostetter – **Cost. :** Erin Benach – **Int. :** Elle Fanning (Jesse), Jena Malone (Ruby), Keanu Reeves (Hank), Karl Glusman (Dean), Bella Heathcote (Gigi), Abbey Lee (Sarah) **Prod. :** Lene Børglum, Sidonie Dumas, Vincent Maraval, Nicolas Winding Refn– **Dist. :** Les Films Séville.

Photo : Une profonde réflexion sur l'image



45e

FESTIVAL du NOUVEAU CINÉMA

Montréal

présenté par QUÉBECOR

5/16 octobre 2016

nouveaucinema.ca

Au pays de la muraille enneigée

Interroger la mémoire

Qu'est-ce que l'identité d'un peuple dans un pays marqué par de profondes différences géographiques et sociales ? Et qu'advient-il du passé collectif dans une société à l'économie résolument tournée vers l'avenir ? Récurrentes dans la cinématographie de Marilú Mallet, ces questions, et bien d'autres, se dévoilent en toute intimité au long de ce voyage dans la mémoire chilienne.

CHARLES-HENRI RAMOND

Depuis ***Il n'y a pas d'oubli*** (1975), dans lequel la documentariste Marilú Mallet expose la dure réalité des ressortissants chiliens vivant au Québec, à ***La Cueca Sola*** (1996) dans lequel elle illustre la résilience de femmes, veuves depuis le coup d'État, bien déterminées à ne pas sombrer en gardant intacte la pratique de leur passion de la danse, l'exil forcé de son pays d'origine, le Chili, a marqué tout le parcours de la cinéaste. Au-delà des visages et des histoires individuelles, l'œuvre de Marilú Mallet est nourrie de questionnements, intimes ou collectifs, faisant sans cesse appel à la mémoire de ceux que l'on a quittés à regret et projetant sur l'ailleurs rêvé la notion d'identité, faisant preuve parfois d'un propos plus amer, comme dans ***Journal inachevé*** (1982), le plus connu de sa carrière.



Se laisser envahir par la beauté des lieux

Tourné quasi exclusivement au Chili, ***Au pays de la muraille enneigée*** est un carnet de voyage personnel qui perpétue les interrogations profondes présentes dans toute la filmographie de l'auteure. Dans ce retour aux sources, elle sillonne les routes et les montagnes, s'abandonne au soleil, se laisse envahir par la beauté des lieux pour mieux questionner les multiples visages d'un peuple contrasté. Si le parcours est porteur de souvenirs, comme l'attestent les nombreux documents d'archives utilisés pour faire resurgir le passé tourmenté d'une nation qui tente encore de panser ses plaies, l'Histoire que la cinéaste relit convoque autant la recherche de l'identité chilienne que la reconquête de soi, opéré sur le ton de l'introspection. Sur les hauts plateaux du désert d'Atacama, elle fait la connaissance d'habitants « vivant dans une autre temporalité », loin de la mondialisation et de sa fureur citadine. Les modes de vie et les croyances sont ancestraux, les ressources viennent de la terre, le rythme est celui des saisons, l'avenir repose sur des conditions matérielles précaires. Puis, l'âme du peuple chilien se dilue dans un océan de modernité. Santiago, ville natale de la cinéaste, est en plein boom économique. Comme dans ***Chère Amérique*** (1989), qui portait un regard circonspect sur le mythe de l'*American Dream* vu du Québec, cette santé financière, nouvelle au Chili, fait surgir plusieurs questionnements. Le destin de son père, député socialiste de Valparaiso, ministre sous Allende, froidement liquidé durant la prise de pouvoir de Pinochet, refait surface. La grande Histoire de son pays rejoint alors une tragédie familiale.

Ponctuée par une voix hors champ méditative, la perspective mélancolique se teinte d'un discours profond sur l'oubli collectif. Lorsque sa caméra s'élève aux cieux, le regard de l'artiste, architecte de formation, l'emporte au loin sur le chemin de la remise en cause. Au-delà des cimes des tours de verre du centre-ville, les nuages qui planent sur un renouveau économique trop parfait surgissent. Dans cette société désormais tournée vers l'avenir, Marilú Mallet pose un constat amer sur cette course effrénée vers le succès, une critique sous-jacente non voilée. Les capitaux étrangers affluent, certes, mais les mémoires se volatilisent aussi. Que reste-t-il aujourd'hui de l'âme chilienne, de ces morts innocents d'un coup d'État sanglant vieux d'à peine quarante ans ? Et qu'est-ce qui caractérise encore un peuple étalé sur des milliers de kilomètres ? Ces interrogations sous-tendent une quête identitaire permanente dans son travail. Avec ***Au pays de la muraille enneigée,*** elle nous offre un questionnement nécessaire sur nous-mêmes qui va au-delà du cadre strict de l'information. Une ~~-uv~~re réflexive riche en émotions, possédant à la fois les charmes méditatifs d'une introspection intime, et un regard critique sur les effets pervers de notre époque, parfois un peu trop prompte à effacer toute trace du passé.

★★★

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 35 – **Production :** Marilú Mallet – **Réalisation :** Marilú Mallet – **Scénario :** Marilú Mallet – **Images :** David Bravo, Marilú Mallet – **Mont. :** Oana Suteu – **Son :** Marilú Mallet, Esteban Maturana, Serge Boivin, Pablo Aravena – **Dist./Contact :** Diffusion Multi-Monde

Café Society
Woody d'est en ouest

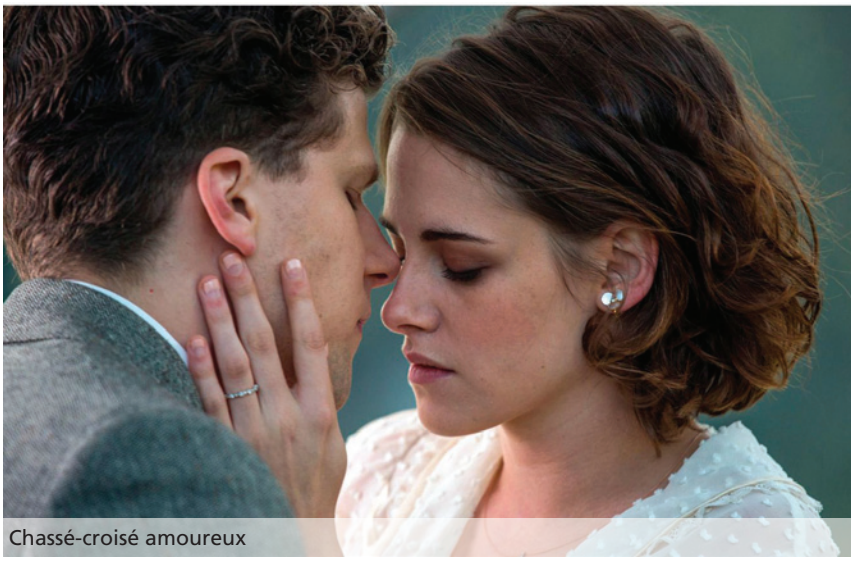
Ces dernières années, la saison estivale s'est enrichie d'une nouvelle réalisation de Woody Allen (**The Irrational Man**, **Magic in the Moonlight**, **To Rome with Love**, **Midnight in Paris**) *telle une glace distribuée aux enfants sages. À ce stade de sa carrière, on peut considérer les films du cinéaste octogénaire comme du bonbon; à la fois sucré et craquant, sirupeux et légèrement acidifié. Réconfortant par sa récurrence et rarement ennuyeux.*

PATRICIA ROBIN

Pour son 54e film, Woody Allen nous transporte dans les années 30, période de l'entre-deux-guerre qu'il affectionne tout particulièrement (***Purple Rose of Cairo*** (1985), ***Radio Days*** (1987), ***Shadows and Fog*** (1991), ***Bullets Over Broadway*** 1994)). Cette époque, il nous la fait redécouvrir d'est en ouest, de New York à Hollywood, alors que son personnage Bobby Dorfman (Jesse Eisenberg) décide de quitter son terne Bronx familial pour tenter sa chance au royaume flamboyant des vedettes et du cinéma. Parrainé par son oncle Phil (Steve Carell), agent du gotha et *jet-setter* incomparable, il rencontre son assistante Vonnie (Kristen Stewart) dont il s'éprend. Mais voilà, le cœur de Vonnie s'avère pris. Qu'à cela ne tienne, Bobby s'arme de patience et devient son ami et confident tout en explorant avec elle la faune hollywoodienne qui l'ennuie et le fascine. Allen construit son propos sur cet axe binaire : entre la superficialité et la profondeur des existences. À l'instar d'un Kundera en puissance, il se sert d'un chassé-croisé amoureux pour proposer une réflexion sur les rêves que l'on planifie et les conséquences de nos décisions, entreprenant par le fait même une étude du couple dans ce qu'il comporte d'ultime et de générateur de compromis. À cet effet, n'y découvre-t-on pas les angoisses de Phil partagées entre ses 25 ans de mariage et son amour pour sa maîtresse ? Que dire des âpres discussions entre Rose (Jeannie Berlin) et Marty (Ken Stott), les parents de Bobby, et les conversations intellectuelles d'Evelyn (Sari Lennick), sa sœur, avec Leonard (Stephen Kunkin), son mari gauchiste ? Et que penser de l'apparente lune de miel permanente des amis new-yorkais Rad et Steve (Parker Posey, Paul Schneider), ainsi que de la douce compréhension entre Bobby et Veronica (Blake Lively) ? Pour suivre le fil conducteur entre ces unions, la voix hors champ d'Allen s'installe en narrateur extradiégétique, tel un auteur lisant son propre roman. Il narre les émotions et les sentiments des protagonistes des nombreux plans-séquences larges, mis en scène comme des saynètes, où les acteurs jouent en toute liberté. Évidemment, le débit des dialogues demeure toujours aussi rapide et ici, Jesse Eisenberg, « acteur-ego » du réalisateur, colle tout à fait au personnage du jeune homme névrotique du Bronx auquel Allen nous a habitués.

Pour recréer cette atmosphère chatoyante de « Café Society » dans laquelle évoluaient les mondains de l'époque, il a fait appel à de vieux complices tant à la direction artistique qu'aux costumes. Les intérieurs hollywoodiens et ceux des boîtes de nuit s'étalent somptueusement, contrairement aux logements du Bronx miteux à souhait. Les tenues font l'éloge du *glamour* malgré quelques anachronismes. La direction de la photographie, confiée à Vittorio Storaro, un maître connu pour ses collaborations, entre autres, avec Bernardo Bertolucci (***Le dernier Empereur***, ***Le dernier tango à Paris***, ***1900***, ***Le conformiste***), Francis Ford Coppola (***Apocalypse Now***) et Warren Beatty (***Reds***), sert le film à merveille. Considérant que la technologie correspondait enfin à leurs attentes, Allen et Storaro ont opté pour des images numériques qu'ils expérimentaient tous deux pour la première fois. Le magicien de la lumière a travaillé en oppositions de couleurs désaturées pour le Bronx, chaudes et solaires pour la Californie et avec des tonalités plus vives pour les clubs de New York où Bobby devient un gérant affable et reconnu. Le montage dynamique, évidemment ponctué de succès de jazz des années 30 et du commentaire du narrateur, promène allègrement le spectateur dans cette histoire relativement simple, mais dans laquelle les dialogues verbeux et cyniques donnent un ton tout à fait « allennien » auquel l'aficionado adhère avec bonheur. À déguster sans remords…

★★★



Chassé-croisé amoureux

■ LA HAUTE SOCIÉTÉ | **Origine :** États-Unis – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 36 – **Réal. et Scén. :** Woody Allen – **Images :** Vittorio Storaro – **Mont. :** Alisa Lepselter – **Mus. :** sélection variée… – **Son :** David J. Schwartz, Shawn Allen, Kelly Doran – **Dir. art. :** Santo Loquasto – **Cost. :** Suzie Benzinger – **Int. :** Jesse Eisenberg (Bobby), Steve Carell (Phil), Kristen Stewart (Vonnie), Jeannie Berlin (Rose), Blake Lively (Veronica), Parker Posey (Rad), Paul Schneider (Steve), Sari Lennick (Evelyn), Stephen Kunkin (Leonard), Corey Stoll (Ben), Ken Stott (Marty), Anna Camp (Candy) – **Prod.** : Letty Aronson, Stephen Tenenbaum, Edward Walson – **Dist. :** Métropole Films.

Mon ami Dino

Entre l'ombre et la lumière

Jimmy Larouche propose une expérience cinématographique qui fait réfléchir à la mince ligne qui existe entre réalité et fiction. Le spectateur se laisse emporter dans l'histoire qui semble bien vraie a priori, grâce à une mise en scène sobre et convaincante, jouant avec les codes du documentaire. Ce faisant, il démontre sa maîtrise du médium tout en déjouant le spectateur.

MAXIME LABRECQUE

Le début du film annonce pourtant déjà les intentions du réalisateur : Dino Tavarone se fait maquiller le visage, comme pour préparer son prochain rôle. Et comme l'indique le texte en exergue, « la vie est une pièce de théâtre, ce qui compte ce n'est pas qu'elle dure longtemps, mais qu'elle soit bien jouée ». Présenté en clôture du festival de film Fantasia, ***Mon ami Dino*** ne se range cependant pas sous la bannière du cinéma de genre. Il s'agit d'une proposition intéressante, même si la chute à la fin peut faire grincer des dents, pour sa facilité, peut-être, en raison du dénouement un peu scolaire à la « ce n'était qu'un rêve, on peut se réveiller maintenant ». Parmi ceux qui sont surpris par cette fin, deux camps : ceux qui sont tombés dans le panneau, déjà, et dont l'orgueil a été atteint mais qui apprécient tout de même le stratagème, et ceux qui trouvent qu'il ne s'agit pas d'un sujet avec lequel on peut se permettre de badiner. Vers la fin, alors que Dino est aux soins palliatifs, tous ses amis viennent le visiter et décorent sa chambre, ce qui n'est pas sans rappeler ***Les Invasions barbares***. Or, si ce film traite aussi de l'accompagnement en fin de vie, il le fait en assumant pleinement le pacte de la fiction en supposant que le spectateur suspend volontairement son incrédulité le temps de la projection. On sait que c'est faux, mais on se laisse prendre au jeu pour apprécier pleinement l'effet de la fiction afin de s'immerger dans l'histoire qui nous est présentée. Or, quand un documentaire s'avère une fiction, le pacte n'était pas présent dès le départ, ce qui surprend et peut même choquer. En même temps, on apprécie le brouillage des frontières et la manière habile dont le film amène le spectateur à adopter un mode de lecture « documentarisant ». Il ne s'agit cependant pas d'un « documenteur », car la « supercherie » est dévoilée en fin de parcours, que cela soit prévu ou non dès le départ.

> ***Mon ami Dino***, par son propos et son bluff, suscite une réflexion sur le travail de l'acteur. Particulièrement lorsque les masques tombent et qu'une discussion touchante

Si le début est lent et prend l'apparence d'une sorte de reportage retraçant la carrière d'une personnalité, l'annonce du cancer de Dino amène un arc narratif nouveau qui dramatise ce qui, à la base, méritait davantage d'être un épisode d'émission du type « Que sont-ils devenus ? ». L'esthétique du film, avec sa caméra à l'épaule, ses *jump cuts* et son éclairage naturel installe une ambiance propice à la confidence et laisse présager une œuvre tournée dans l'urgence avec les moyens du bord. Il ne s'agit certes pas du premier film qui adopte les codes du documentaire pour raconter une fiction, mais malgré quelques indices laissés ici et là, l'effet est saisissant. Divisé en trois actes — ce qui rompt avec le traditionnel cinq actes de la tragédie classique française — il propose trois moments dans la maladie imaginaire de Dino, où des maquillages subtils mais convaincants sont doublés de performances crédibles de la part du principal intéressé et de son entourage. Les comédiens (professionnels ou non) improvisaient lors du tournage, ce qui ajoute une authenticité au propos. Le film adopte un ton très personnel et intime; un hommage, en quelque sorte, afin qu'il reste une trace du comédien italo-québécois Dino Tavarone et que sa personnalité transcende les rôles qu'il a joués par le passé. Au final, ***Mon ami Dino***, par son propos et son bluff, suscite une réflexion sur le travail de l'acteur. Particulièrement lorsque les masques tombent et qu'une discussion touchante — réelle ? — entre Dino et le réalisateur se produit. Il s'agit de surcroît d'une réflexion sur le pouvoir immense du langage cinématographique et de ses moyens d'expression, et de l'importance pour un spectateur de savoir faire la part des choses.
★★★



Tavarone : le masque de la commedia d'ell arte

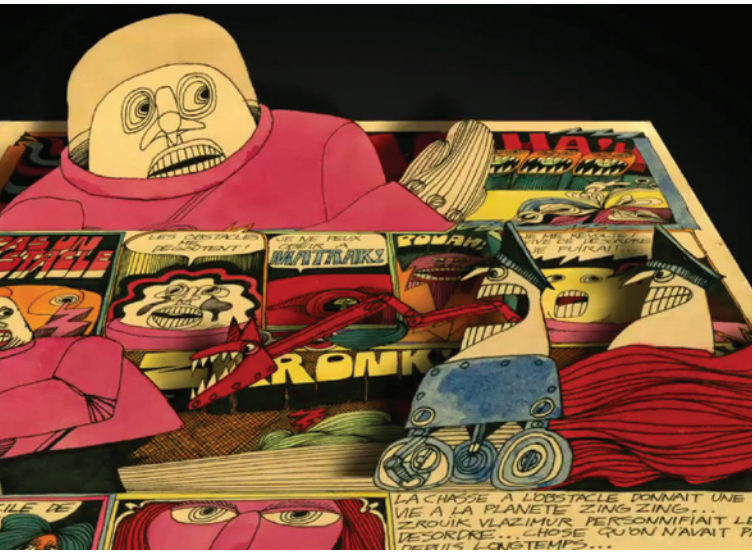
■ MON AMI DINO | **Origine :** Canada – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 23 – **Réal. :** Jimmy Larouche – **Scén. :** Jimmy Larouche – **Images :** Glauco Bermudez – **Mont. :** Jimmy Larouche, Mathieu Demers – **Mus. :** Manuel Gasse – **Son :** Andreas Mendritzki – **Int. :** Dino Tavarone (Dino), Sasha Migliarese (Meredith), Michel Côté (Michel), Ginette Achim (Ginette), Joëlle Morin (Joëlle), Manuel Tadros (Manuel) – **Prod. :** Jimmy Larouche, Ren Williams, David-Olivier St-Denis, Andreas Mendritzki, Aonan Yang, Nguyen-Anh Nguyen – **Dist. :** L'atelier distribution.

Sur les traces d'Arthur
Hommage à un maestro éphémère

De l'effervescente épopée artistique québécoise de la Révolution tranquille, il reste sans doute plusieurs zones d'ombres à dévoiler. André Montpetit est l'une d'entre elles. Artiste graphiste à l'avenir prometteur, celui que l'on surnommait Arthur a eu une carrière aussi fulgurante que libre. Son histoire intègre désormais notre patrimoine artistique grâce à ce film de Saël Lacroix qui lève un peu le voile entourant cet homme mystérieux au talent avant-gardiste, mais certainement très mal à l'aise dans son époque.

CHARLES-HENRI RAMOND

Présenté en première mondiale aux Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal 2015, ***Sur les traces d'Arthur***, premier long métrage de Saël Lacroix, prend enfin l'affiche cet automne. Et ce n'est que justice. Car, outre le fait que ce fruit d'un labeur de plus de cinq ans nous ouvre les portes sur un pan totalement méconnu de l'histoire des arts au Québec, il nous livre aussi un exemple unique de liberté créative. Découvert au courant des années 60, André Montpetit, surnommé « Arthur », est certainement dans une caste à part. Documents rares à l'appui, Saël Lacroix démontre le génie de Montpetit, tant dans le domaine de l'affiche que dans celui de la bande dessinée. S'affirmant très tôt comme l'un des innovateurs les plus doués dans l'univers du graphisme, Montpetit n'eut pourtant qu'une carrière d'à peine quelques années.



Humaniste, résolument engagé à gauche, l'artiste était aussi un être profondément rongé par le doute.

Fantasque, instable, incapable de rester à la même place plus de quelques jours, Arthur est un drôle d'oiseau. Proche par son ascendance du cercle restreint de Montpetit (il est le fils de Richard Lacroix), le réalisateur se tourne vers ses connaissances d'alors pour nous éclairer sur ce maestro éphémère. Serge Chapleau, Richard Lacroix, André Gladu, Marc-Antoine Nadeau, Claude Haeffely, Nardo Castillo et autres amis de l'*Atelier libre de recherches graphiques* témoignent des sautes d'humeur d'Arthur, de sa résistance perpétuelle face à la renommée et de son aversion pour la reconnaissance. Pourtant, dès ses premiers dessins, le talent jaillit et une carrière prometteuse s'ouvre à lui. Alors que sa participation à *Perspectives* le propulse au devant de la scène, il fait marche arrière et quitte la revue après seulement quatre numéros le confort que cette stabilité nouvelle lui procure. Débusqué par l'ONF, il avait aussi été invité à intégrer les équipes de l'organisme fédéral, mais avait refusé à cause, dit-on, de la couleur de la peinture des murs de l'institution. D'autant plus difficile à comprendre quand on sait que peu à cette époque avaient réussi à percer dans ce domaine parallèle, presque *underground*.

Plusieurs séquences de voyage à travers les rues de Montréal nous mettent littéralement sur les traces de celui qui aura déménagé plus de 60 fois dans sa vie. Humaniste, résolument engagé à gauche, l'artiste était aussi un être profondément rongé par le doute. Pour reprendre l'expression de la cinéaste Dorothy Todd Hénaut, Arthur était « en guerre avec la vie ». Une guerre ouverte qu'il laissait transparaître dans l'imaginaire de ses créations, dont quelques rares exemplaires se dévoilent sous nos yeux. Pondérant les entrevues statiques des intervenants par d'originales reconstitutions 3D de ses dessins ou à l'aide de passages animés du personnage vieillissant, Lacroix varie les angles pour nous aider à cerner cet homme insaisissable.

Puis, dans les années 90, Arthur cesse d'exister. Littéralement. Il disparaît sans crier gare, au grand étonnement de ses amis intimes. Avait-il raison de tout planter là ? Est-il mort ? Certains répondants s'interrogent. Mais le réalisateur a une carte dans sa manche. Une information de première main qu'il sert presque innocemment à la toute fin du film. Mais pour éclatante qu'elle soit, cette séquence, déroutante puisqu'elle nous apprend un secret bien gardé même des plus proches, nous laisse cependant sur notre faim tant elle ouvrait des perspectives intéressantes sur la vie et l'œuvre de l'artiste. Elle est livrée un peu à elle-même, comme une anecdote, quasi banale. Le mystère de la carrière de cet électron libre est ainsi totalement préservé.

★★★

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 15 – **Production :** Marc-André Faucher – **Réalisation :** Saël Lacroix – **Scénario :** Saël Lacroix, Frédéric Julien – **Images :** David Marescot – **Mont. :** René Roberge – **Son :** Patrice Leblanc – **Animation :** Rodolphe Saint-Gelais – **Avec :** Nardo Castillo, Serge Chapleau, Robert Daudelin, Louis Forest, André Gladu, Claude Haeffely, Richard Lacroix, Marc-Antoine Nadeau, Yves Robillard, Dorothy Todd Hénaut – **Dist./Contact :** Les Films du 3 mars

The Girl King

La femme qui voulut être roi

Il y a des lustres que nous n'avions pas eu de nouvelles du frère d'Aki Kaurismäki. Depuis que ses films ne traversaient plus nos frontières, l'auteur de ***Helsinki-Napoli All Night Long*** *avait disparu des radars cinéphiles jusqu'à ce que, par le biais d'une coproduction multinationale incluant le Canada,* ***The Girl King*** *vienne s'immiscer à la dernière minute dans la compétition du Festival des Films du Monde de 2015. L'attente en aura-t-elle valu le coup ? En tout cas, le public du FFM a semblé apprécier, lui décernant le prix du « long métrage canadien » le plus populaire.*

JEAN BEAULIEU

C'est peut-être justement là où le bât blesse. Les difficultés de préproduction auront sollicité la participation de cinq pays pour la réalisation du montage financier de ce film, entre 2008 et 2015. Le délai fut si long (et presque aussi court que la durée du règne réel de l'héroïne) que son scénariste, Michel Marc Bouchard, a pu écrire et monter entre-temps sa pièce *Christine, la reine-garçon*, présentée au TNM à l'automne 2012. Obéissant à la tyrannie de ce genre de macédoine cinématographique, le film a été tourné en anglais et les dialogues, traduits du français, sont défendus par des interprètes suédois, allemands, français, canadiens, québécois, finlandais… L'équipe technique est tout autant cosmopolite. Et les extérieurs ont été filmés dans la région de Turku, en Finlande, ainsi qu'en Bavière. Nous sommes donc loin d'un cinéma national. Et de l'authenticité historique.

L'histoire de la reine Christine de Suède est racontée au grand écran à intervalles de 41 ans, puisque la première mouture, hollywoodienne, remonte à 1933 (***Queen Christina***, de Robert Mamoulian), avec Greta Garbo comme figure de proue, suivie en 1974 par un film britannique plus obscur (***The Abdication***, d'Anthony Harvey) mettant en vedette Liv Ullmann. Énorme commande donc pour la jeune comédienne suédoise Malin Buska que de se mesurer à ces monstres sacrés. Néanmoins, son jeu fougueux et inspiré, l'une des forces du film, lui a tout de même valu le prix d'interprétation féminine au FFM.

À la mort de son père, le roi Gustav II, la petite Christine n'a que 6 ans. Elle devra attendre à sa majorité, en 1644, pour finalement accéder au trône. Garçon manqué et rebelle sur les plans religieux, politique et sexuel, Christine se convertit au catholicisme, abreuve son esprit de littérature, de philosophie et d'arts plutôt que de faits d'armes, et, développant une attraction amoureuse pour sa séduisante dame de compagnie, la comtesse Ebba Sparre, rejette tous ses prétendants au mariage. Les ambitions de la souveraine favorisent néanmoins la signature du traité de Westphalie, qui met fin à la terrible guerre de Trente Ans opposant catholiques et protestants, et ce, à l'avantage de son pays. Tandis qu'elle tente de moderniser son peuple, les hommes influents de sa cour, dont le très conservateur chancelier Oxenstierna qui avait assuré l'intérim du pouvoir, complotent derrière son dos. Christine se trouve alors poussée dans ses derniers retranchements.

Dans les deux versions précitées, l'ambiguïté sexuelle de la monarque avait à peine été évoquée, sinon évacuée, ce que le scénario de Bouchard ici ne masque pas, car il s'agit d'un trait de caractère important de ce personnage fascinant, bien en avance sur son époque. Toutefois, ce qui faisait la richesse de la pièce du dramaturge québécois, l'intelligence des dialogues et la beauté du langage, s'est nettement perdu dans la traduction. De plus, l'importance accordée à l'amour que porte la très francophile reine à la culture (les échanges avec Descartes, notamment, étaient beaucoup plus étoffés sur les planches qu'à l'écran) cède ici le pas à des intrigues plus conventionnelles, prétextes à des séquences spectaculaires de combats à l'épée et de poursuites dans les splendides paysages enneigés de l'Europe nordique. La très habile direction photo de notre compatriote Guy Dufaux offre d'ailleurs un intéressant contraste entre l'aspect glacial des extérieurs et la chaleur enveloppante qui habille les scènes d'intérieur.



Une attraction amoureuse pour sa dame de compagnie

Malgré les affres de la coproduction, on peut rêver de ce qu'un Peter Greenaway ou un Ken Russell, dans leurs belles années, aurait pu tirer d'un tel matériau. À son crédit, Kaurismäki signe une mise en scène énergique, teinté de son savoir-faire technique et de ses talents de conteur, mais la facture finale, musique tonitruante à l'appui, se situe plutôt dans la lignée des miniséries ou feuilletons de luxe.

■ LA REINE-GARÇON | **Origine :** Finlande / Allemagne / Canada / Suède / France – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 46 – **Réal. :** Mika Kaurismäki – **Scén. :** Michel Marc Bouchard – **Images :** Guy Dufaux – **Mont. :** Hans Funck – **Mus :** Anssi Tikanmäki – **Son :** Joonas Jyrälä – **Dir. art. :** Petri Neuvonen, Markku Pätilä – **Cost. :** Marjatta Nissinen – **Int. :** Malin Buska (Kristina), Sarah Gadon (Ebba Sparre), Michael Nyqvist (Axel Oxenstierna), Lucas Bryant (Johan Oxenstierna), Laura Birn (Erika Erksein), Hippolyte Girardot (ambassadeur Chanut), Peter Lohmeyer (évêque de Stockholm), François Arnaud (Karl Gustav Kasimir), Patrick Bauchau (Descartes) – **Prod. :** Mika Kaurismäki, Anna Stratton, Rainer Kolmel, Arnie Gelbart – **Dist. / Contact :** K-Films Amérique.

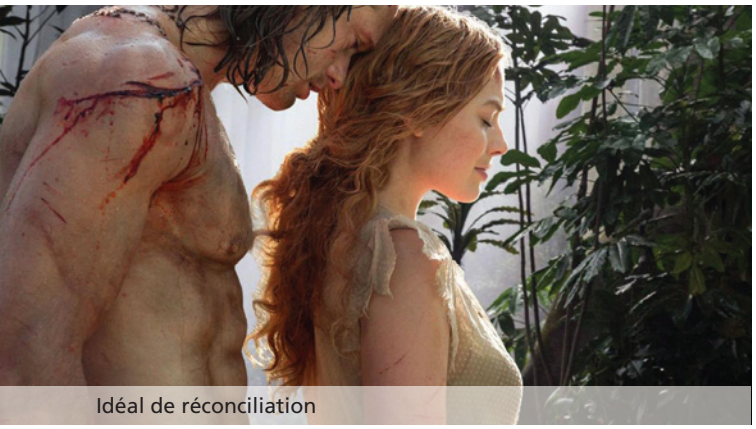
The Legend of Tarzan

Petit trait d'union entre la nature et la culture

Prié de retourner au Congo à titre d'émissaire du Commerce, Tarzan, connu en Europe sous le nom de John Clayton, en vient à obtempérer après moult hésitations. Là-bas, il rencontre Leon Rom, petit capitaine belge pincé à souhait, chargé de mener une mission économique, et interprété par un Christoph Waltz qui se trouve de plus en plus confiné dans ce genre de rôle. Que se passe-t-il lorsqu'un homme, censé représenter un trait d'union entre la nature et la culture, revient au cœur de la nature et se frotte à la cupidité humaine ? Une histoire bien trop abracadabrante, portée par une mise en scène tape-à-l'œil (lunettes 3D incluses), et qui aurait gagné à miser davantage sur les facettes salutaires du personnage principal.

PIERRE-ALEXANDRE FRADET

La nature fait partie de ces concepts ambigus dont on se sert ou bien comme d'un repoussoir, ou bien comme d'un idéal régulateur. D'un côté, entendu en un sens péjoratif, il peut renvoyer au soi-disant état statique dans lequel l'humain se trouverait englué. Parce que l'idée d'une nature humaine stable a été mise en cause à maintes reprises sur la base de son potentiel évolutif, elle n'a plus vraiment la cote aujourd'hui et sert principalement, à cet égard, la pensée réactionnaire. De l'autre, entendu en un sens mélioratif, le concept de nature peut faire référence au Tout environnemental que constituent l'être humain, la faune et la flore. Il est alors mobilisé, avec raison, pour rappeler l'importance d'assurer l'équilibre de l'écosystème.



Idéal de réconciliation

Jusqu'à quel point Tarzan penche-t-il vers l'un ou l'autre de ces domaines de sens ? À cette question, une réponse vient immédiatement à l'esprit : pour avoir vécu son enfance dans la jungle et avoir décidé d'y retourner plusieurs années après son départ pour l'Europe, Tarzan est un défenseur de la nature envisagée comme écosystème. En effet, du moins tel qu'on l'entrevoit dans cette adaptation de l'œuvre d'Edgar Rice Burroughs, c'est de la nature que tout émane et c'est vers elle que tout revient. S'il n'existe pas de nature humaine fixe, c'est donc en partie parce que l'homme participe d'un Tout plus fondamental qui le transcende et le fait évoluer en de multiples directions, hier comme aujourd'hui.

Mais Tarzan a la particularité de ne pas coïncider purement et simplement avec les éléments naturels. En tant qu'être muni d'un intellect, il peut vivre à la fois en ville et dans la forêt la plus reculée. De même qu'il est en mesure de se liguer avec les bêtes pour combattre les injustices humaines (en témoignent la scène finale, mais aussi les occasions où il lutte contre une tribu belliqueuse), de même il peut se défendre contre les animaux lorsqu'il se sent attaqué. Il incarne donc un certain idéal de réconciliation entre le monde des hommes et le monde animal et végétal, bien que sa conception de la justice tende nettement à valoriser le second de ceux-ci.

La critique de l'impérialisme et de l'esclavagisme qui apparaît dans l'œuvre de David Yates n'est certes pas *originale en soi*, mais demeure *pertinente* par sa portée pédagogique dans le contexte d'un film grand public (qui évoque au mieux ***Mad Max: Fury Road***, au pire ***Avatar***, ***Le Livre de la jungle*** et leurs produits dérivés). À l'enfler d'explosions spectaculaires et d'improbables chutes libres, le réalisateur de ***Harry Potter*** démolit toutefois explicitement ce qu'il construit implicitement autour de son personnage principal. Car si ***Tarzan*** tend parfois à s'élever au-dessus du film commercial et à citer de petits chefs-d'œuvre (Christoph Waltz, notamment, a des airs du personnage principal de ***Fitzcarraldo***), il n'atteint jamais à la profondeur voulue.

Les cinéphiles seront donc bien mieux servis à ce propos par la magistrale œuvre de Pierre Perrault, tout particulièrement ***Le goût de la farine*** et ***Le pays de la terre sans arbre***. À revisiter ces films et d'autres, ils verront se réaliser une véritable rencontre entre la nature et la culture, de même que des échanges féconds entre les cultures amérindienne et occidentale. Ils apprendront aussi comment un étroit contact avec la nature (chasse, pêche, cueillette, certains rituels…), inspiré par le mode de vie autochtone, loin de contribuer à la destruction de l'environnement, peut inciter à en assurer la préservation à long terme.

★★

■ THE LEGEND OF TARZAN | **Origine :** États-Unis 2016 – **Durée :** 1 h 49 – **Réal. :** David Yates – **Scén. :** Craig Brewer, Adam Cozad (basé sur une histoire d'Edgar Rice Burroughs) – **Images :** Henry Braham – **Mont. :** Mark Day – **Son :** Niv Adiri, Ben Barker, Eilam Hoffman – **Int. :** Alexander Skarsgard (John Clayton/Tarzan), Rory J. Saper (jeune Tarzan de 18 ans), Christian Stevens (jeune Tarzan de 5 ans), Christoph Waltz (Leon Rom), Samuel L. Jackson (George Washington Williams), Margot Robbie (Jane Clayton), Sidney Ralitsoele (Wasimbu), Osy Ikhile (Kwete) – **Prod. :** David Barron, Tony Ludwig, Alan Riche, Jerry Weintraub – **Dis. :** Warner Bros. Canada.

Wiener-Dog
Pauvres humains

Avec **Wiener-Dog**, *le cinéaste américain Todd Solondz fait du chien-titre un argument narratif reliant entre elles quatre histoires mettant en scène des personnages provenant de différents milieux, observés à plusieurs étapes de leur vie. Il se donne ainsi la possibilité, par le biais de ce film composé de quatre segments d'inégales valeurs, de continuer à explorer les comportements de ses semblables avec un humour sombre et sans concessions… cependant parfois teinté d'une inhabituelle tendresse.*

JEAN-MARIE LANLO

Avec ***Wiener-Dog***, Todd Solondz prend une nouvelle fois comme sujet l'humain et ses névroses. Il commence avec un jeune garçon pour aller progressivement vers le troisième âge, même si la première partie montre bien que l'enfant n'est que le produit de la névrose des parents. D'ailleurs, malgré le milieu dans lequel il évolue, on peut imaginer qu'il n'est pas particulièrement bien parti dans la vie.



Un avenir radieux devient possible

Pour être honnête, le film ne débute pas non plus de la meilleure des manières. Ce premier segment est le plus directement comique, sans être jamais drôle, notamment en raison d'une Julie Delpy décidément de plus en plus insupportable depuis qu'elle se croit douée pour la comédie. Son personnage trop typé est volontairement exaspérant, mais l'actrice en rajoute tellement que cette première partie se laisse très vite oublier.

La deuxième est plus intéressante, peut-être entre autres parce que nous y retrouvons quelques années plus tard les personnages de ***Welcome to the Dollhouse***. Greta Gerwig remplace Heather Matarazzo et en profite pour changer son registre personnel de manière très maîtrisée et jamais caricaturale. Amusante par moments, cette partie est surtout étonnamment touchante, malgré un humour omniprésent (le parfait dosage humour/sensibilité est notamment atteint lors d'un échange entre un homme et son frère trisomique)... pour finir avec un geste qui semble venir d'un autre univers que de celui de Todd Solondz (une main vient en rejoindre délicatement une autre et un avenir radieux devient possible).

Mais cela ne durera pas. Un intermède canin annonce la suite des événements en représentant une forte rupture avec la scène précédente. La tendresse et la beauté ne sont que de courte durée dans ce bas monde, et Todd Solondz nous le montre avec ces quelques minutes volontairement kitsch.

L'histoire suivante est celle d'un professeur de scénarisation, perdu entre un succès passé, des étudiants incultes, un enseignement qui se limite à l'application de recettes et une envie de refaire un nouveau film. Le personnage pourrait être grotesque, mais Danny DeVito parvient à le rendre attachant dans sa manière de représenter une vie loupée. Après une première partie qui joue maladroitement la surenchère et une seconde touchante, Todd Solondz nous entraîne ici dans un univers plus sombre. Il prend cependant plaisir à la clore sur une touche plus absurde, qui permet au professeur en scénarisation de laisser libre cours à son imagination pour se venger de son entourage… qui ne vaut probablement pas beaucoup plus que lui !

Logiquement, Todd Solondz conclut son exploration de l'humain en s'intéressant au troisième âge et en y portant un regard particulièrement désabusé. Une femme paumée vient rendre visite à sa grand-mère âgée… comme toutes les fois où elle a besoin d'argent. Cela permet à Solondz de boucler la boucle en retrouvant un des thèmes de la première histoire : le rapport parents-enfants et la manière dont les actions des premiers peuvent avoir des incidences sur les seconds. Zoe, la fille, à la fois profiteuse et manipulée par un artiste conceptuel (aussi ridicule que les étudiants en cinéma de la troisième partie étaient idiots), semble profiter de sa mère. Cependant, au moyen d'une belle scène onirique, Solondz vient nous rappeler que la mère, Nana, n'a pas toujours été parfaite. Elle est probablement autant responsable de son malheur que, par ricochet, de celui de sa fille !

Ce portrait de l'humanité, qui a toutefois le mérite de ne pas être un jeu de massacre grâce à la petite touche d'espoir évoquée plus haut, n'est pas particulièrement reluisant. La plupart des humains rencontrés sont pitoyables… à moins qu'ils ne soient méprisables comme l'artiste de la dernière partie. Ce dernier donne d'ailleurs à Todd Solondz la possibilité de finir son film sur un épilogue mettant en scène la dépouille de ce pauvre teckel, qui a connu une fin tragique avant de devenir une « œuvre d'art ». Même depuis le paradis des animaux, réduit à l'état d'automate de pacotille, il se tourne vers nous et semble vouloir nous dire : « Qui est finalement le plus sensé ? Moi ou ces pauvres humains ? » S

★★★

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 30 – **Réal. :** Todd Solondz – **Scén. :** Todd Solondz – **Images :** Edward Lachman – **Mont. :** Kevin Messman – **Mus. :** James Lavino – **Dir. Art. :** Akin McKenzie – **Cost. :** Amela Baksic – **Int. :** Julie Delpy (Dina), Keaton Nigel Cooke (Remi), Greta Gerwig (Dawn Wiener), Kieran Culkin (Brandon), Danny DeVito (Dave Schmerz), Ellen Burstyn (Nana), Zosia Mamet (Zoe) – **Prod. :** Megan Ellison, Christine Vachon – **Dist. :** Métropole

TITRES [UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE À MONTRÉAL]	CASTIEL	CHAPUT	RAMOND	RÉDACTEURS	VOUS
2 nuits jusqu'au matin (Internet)	★★★	★★★	★★★		
Absolutely Fabulous (Internet)	★★	★★			
Angry Indian Goddesses (Internet)	★★★				
Au nom de ma fille | *Kalinka* **(Internet)**	★★½		★★		
Au pays de la muraille enneigée (p.29)		★★★	★★★		
Belladonna of Sadness (p. 16)			★★★	★★★½	
Café Society | *La Haute Société* (p. 30 / Internet)	★★★	★★★		★★★	
Chevalier (Internet)	★★★★				
Closet Monster | *Un monstre dans le placard* (p. 10 / Internet)	★★★½		★★★	★★★★	
De Palma (Internet)	★★★	★★★½			
Embrasse-moi comme tu m'aimes (p. 4)	★★★½	★★★½	★★½		
Finding Dory | *Trouver Doris* (Internet)		★★½			
Five (Internet)	★★★				
Free State of Jones | *L'état libre de Jones* (Internet)		★★½	★★½		
Genius (Internet)	★★★				
Heaven's Gate | *Les portes du paradis* (p. 44)	★★★★½	★★★★	★★★★		
Hunt for the Wilderpeople | *Chasse aux Wilderpeople* (Internet)		★★★			
Hush (p. 46)					
Into the Forest | *Dans la forêt* (Internet)	★★★		★★		
Janis: Little Girl Blue (Internet)	★★★½	★★★½			
Jason Bourne (Internet)	★★★	★★½			
Juste la fin du monde (p. 18)	★★½	★★★	★★½		
Le goût des merveilles (Internet)	★★★	★★★	★★★		
Les Cowboys (p. 20)	★★★★▲◆■		★★★	★★★	
Les 3 p'tits cochons 2 | *The 3 Little Pigs 2* (Internet)	★★½	★★½	★½		
Les deux amis (Internet)	★★★★	★★★			
Louis-Ferdinand Céline (Internet)	★★½	★★★	★★½		
Mon ami Dino (p. 31)			★★★	★★★	
Notre dernier tango | *Our Last Tango* (Internet)	★★★★				
Notre petite sœur | *Our Little Sister* (p. 22 / Internet)		★★★	★★★	★★★★½	
Parfaites | *Perfect* (Internet)			★★★★		
Raman Raghav 2.0 (Internet)	★★★★½				
Star Trek Beyond | *Star Trek au-delà* (Internet)	★★★				
Sultan (Internet)	★★★				
Sur les traces d'Arthur (p. 32)			★★★		
The BFG | *Le bon gros géant* (p. 24 / Internet)		★★★		★★	
The Girl King / *La reine-garçon* (p. 33)	★★★	★★★		★★½	
The India Space Opera (Internet)		★★★	★★★½		
The Legend of Tarzan | *La légende de Tarzan* (p. 34)		★★★		★★	
The Music of Strangers: Yo-Yo Ma and the Silk Road Ensemble (Internet)					
The Neon Demon | *Le démon de néon* (p. 26 / Internet)	★★★½	★★★	★★½	★★★½	
Transfixed (Internet)	★★★½				
Un Américain : Portrait de Raymond Luc Levasseur (Internet)		★★★	★★★		
Wedding Doll (Internet)	★★★★				
Wiener-Dog (p. 35 / Internet)		★★★		★★★	

★★★★★ **EXCEPTIONNEL** ★★★★ **TRÈS BON** ★★★ **BON** ★★ **MOYEN** ★ **MAUVAIS** ½ [ENTRE-DEUX-COTES]

PHOTO: ***The Neon Demon***



Almodóvar, les femmes et les chansons

Les airs du désir

Le rapport que Pedro Almodóvar a toujours entretenu avec ses films et les chansons est un lien de force, d'amitié, de soutien moral à toutes ces histoires souvent mélodramatiques mais qui, par touches magiques, deviennent des manifestations de l'âme. Celle surtout de la femme, le plus souvent principal protagoniste de l'œuvre almodóvarienne. *Car les hommes, eux, sont des ligatures périphériques qui ne font que passer, sauf dans de rares exceptions comme dans* ***La loi du désir*** (La ley del deseo*, 1987) et* ***La mauvaise éducation*** (La mala educación*, 2003). Pour Almodóvar, la chanson est femme. Et les femmes, il les aime. Platoniquement.*

ÉLIE CASTIEL

Cinéaste d'après l'ère franquiste, Pedro Almodóvar demeure l'un des pionniers cinématographiques de la célèbre Movida, cette mouvance artistique espagnole qui, à l'instar de la Nouvelle Vague en France, a changé le rapport entre les créateurs et la culture en général.

Et pourtant, dans le cas d'Almodóvar, et d'autres artistes de sa génération, la culture de l'époque franquiste a quand même laissé des traces. À titre d'exemple, des chanteuses espagnoles comme la célèbre Sara (Sarita pour les intimes) Montiel, dont on a souvent évoqué ses allégeances au *caudillo*, l'ont pourtant inspiré dans ses films, directement ou indirectement. *Idem* pour d'autres chanteuses de sa génération.

Le court ouvrage de Jean-Max Méjean évite le superflu, ne s'en tenant qu'à illustrer avec un enthousiasme délirant la part des chansons dans les films d'Almodóvar. Elles sont nombreuses et pour l'auteur de ces lignes, soulèvent autant de souvenirs que de plaisirs coupables, aujourd'hui vivement assumés.

Par ses chansons, qu'elles soient ibériques ou autres, le cinéma du réalisateur espagnol est, par défaut, mélancolique, nostalgique, juge sévère de l'époque franquiste, mais dans le même temps, portant dans son cœur des tonalités, des sons, des airs de musique et des paroles de chansons inoubliables d'une ère révolue et politiquement peu recommandable. Paradoxe du cinéaste, aporie qui le pousse à porter souvent un masque. Sans divulguer cette particularité, Méjean l'évoque en filigrane, chose transparente si le lecteur fait partie de la génération d'Almodóvar et a vécu dans un contexte espagnol.

Ce qui frappe d'autant plus dans l'essai, c'est son organisation. Plutôt que de chapitres, on pourrait parler ici de courts plans-séquences qui, de film en film, revendiquent la ou les chanson(s) comme faisant partie intégrante du récit. Car celles-ci ne sont pas les fruits du hasard, mais au contraire, contribuent à l'évolution psychologique des personnages.

Au sujet de ***La mauvaise éducation***, « c'est Sara Montiel, la star espagnole des années 60, qu'un travesti imite à la perfection (rappelant encore par là *Talons aiguilles)* » (p.47). Il semble, ainsi, que de film en film, Almodóvar refait son cinéma tout en proposant de nouvelles perspectives. Récits de souvenirs, d'une mémoire que la voix d'une chanson perpétue pour l'éternité. C'est ainsi qu'est fait l'œuvre du cinéaste espagnol.

Dans toute sa simplicité, sa fraîcheur et son ensoleillement, *Almodóvar, les femmes et les chansons* demeure malgré tout un livre complexe : parce qu'il tente par tous les moyens de s'incruster dans la fabrication des films du cinéaste; parce que dans les chansons répertoriées existent des univers parallèles qui, mine de rien, s'imposent aux histoires dont il est question; parce que ces mêmes récits contribuent finalement à donner aux personnages, notamment aux femmes, leurs raisons de vivre et de se comporter comme elles le font.

Pedro Almodóvar fonctionne ainsi : « J'écris à 9 heures, du matin, après avoir fait une promenade, dans le quartier, acheté le journal et pris un bol d'air frais. Cela signifie que je n'ai pas fermé l'œil de la nuit, cela m'arrive à chaque fois que je voyage. En écrivant, j'écoute *A Sip of Wine* de Leonard Cohen, revisité par Philip Glass. Ces dernières semaines, j'ai été obsédé par ce morceau. Je finirai peut-être par l'inclure dans le film… » (page 80).

Observer, écouter, s'approprier un morceau de musique ou des paroles d'une chanson. C'est dans ces menus détails que consiste l'originalité des grands cinéastes.

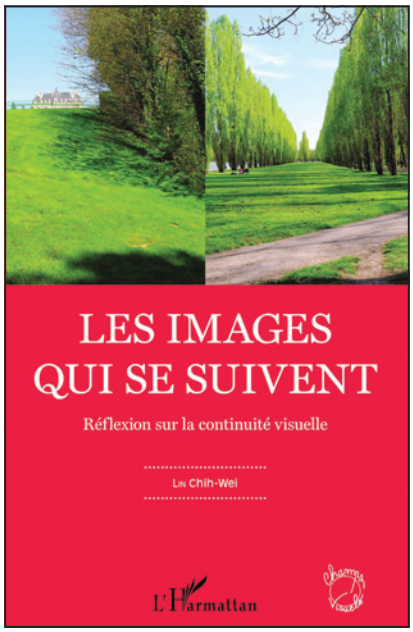
Quant à Jean-Max Méjean, il y a dans son poème-hommage lyrique à Almodóvar, une sorte de complicité manifeste avec l'art de la création. Le livre se lit comme une ode d'amour et de désir au cinéma.

Jean-Max Méjean
Almodóvar, les femmes et les chansons
(Audio Visuel et Communication)
Paris : L'Harmattan, 2014
94 pages, sans ill.

Les images qui se suivent
Réflexion sur la continuité visuelle
Le cinéma... art séquentiel

Cet ouvrage est un peu paradoxal. Dans les faits il ne consacre que peu de pages strictement au cinéma. Pourtant il constitue bel et bien une merveilleuse analyse sur la notion de continuité au cinéma, en particulier sur les passages d'un cadre à un autre.

PIERRE PAGEAU

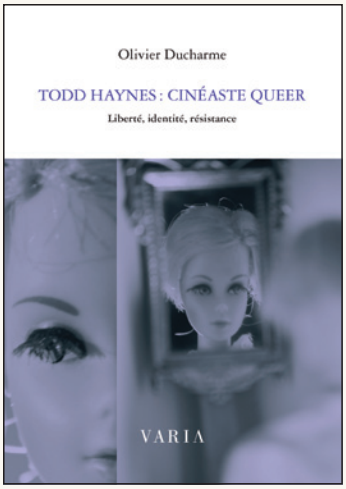


En effet, le principal matériau de référence de Lin Chinh-Wei est la peinture et la bande dessinée. Plus précisément, il va consacrer un chapitre complet aux dessins de William Hogarth, (1697-1764) un peintre anglais. Il crée ce que l'on nommerait aujourd'hui « l'art séquentiel ». En effet, Hogarth va concevoir, le plus souvent, une série de peintures, qui deviennent vite des gravures, en série (généralement au moins huit images, huit cadres). Et, pour Chih-Wei, cela va permettre à Hogarth de faire de la peinture un art de la narration, un art plus vivant et plus cinématographique. Pour mieux illustrer le travail de l'artiste, Lin Chih-Wei s'attarde longuement sur deux peintures qui se nomment *Before* (Avant) et *After* (Après), qui illustrent un rapport entre deux amants. Pour Chih-Wei, ces images successives en paire sont fondamentales pour illustrer comment on lie des cadres entre eux. Une fois l'étude de ces deux toiles terminées, il analyse une œuvre vraiment sérielle de Hogarth qui se nomme *Harlot's Progress* que l'on a qualifiée à l'époque de « roman en estampes ». Celle-ci décrit avec six images l'histoire d'une prostituée londonienne qui sont les six moments importants de la vie de cette prostituée, de son arrivée à Londres jusqu'à ses funérailles. Il y a donc ici bel et bien récit, et récit par montage de cadres. Pour théoriser ces phénomènes visuels, Chih-Wei se réfère principalement à trois philosophes empiristes britanniques : Locke, Berkeley et Hume. Dans le deuxième chapitre, il va prendre comme références les théories de Bergson et de Deleuze (*L'image-temps* en particulier).

Il y a néanmoins quelques films et cinéastes qui sont conviés à cette discussion, comme Eisenstein (***Le Cuirassé Potemkine***, ***Octobre***, ***Ivan le Terrible***). Ce détour est particulièrement justifié puisque celui-ci, dans ses films, et dans ses écrits sur l'art, a toujours accordé beaucoup d'importance au cadre et aux liens (montage) entre ces cadres. Ainsi, très souvent, Eisenstein, au lieu de parler de « mise en scène », utilise le concept de « mise en cadre ». Dans ses films et ses réflexions sur la peinture, celui-ci, tout comme Chih-Wei, questionne aussi la nature de la continuité visuelle. Chih-Wei consacre la toute dernière partie de son ouvrage à la question d'« intervalle » ; Eisenstein aurait fait de même. Encore plus proche de son sujet, Chih-Wei, pour interroger les rapports possibles entre images statiques et images animées, se réfère à ***La Jetée*** de Chris Marker ainsi qu'aux films d'animation de Windsor McCay. L'auteur cite alors un ouvrage de Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée : de Wiliam Hogarth à Windsor McCay*. Il faut noter que la bibliographie très exhaustive devrait permettre aux chercheurs de pousser plus loin leurs investigations. Le corpus visuel et narratif de Chih-Wei va aussi inclure un dessinateur contemporain, Christian Boltansky. Je dois noter que l'ouvrage ne comporte aucune illustration et que cela fait grandement défaut à la démonstration de l'auteur concernant les bandes dessinées qui servent ici de référence, surtout pour l'ensemble des cadres de Hogarth.

À notre connaissance, il n'y a qu'un seul film qui soit inspiré directement des œuvres de Hogarth. Il s'agit de ***Bedlam*** de Mark Robson (1946, le producteur est Val Lewton), qui n'est pas cité dans l'ouvrage. Le générique de ***Badlam*** indique que la série de peintures *The Rake's Progress* est l'inspiration du récit de ce film; il se confronte donc vraiment aux gravures de Hogarth.

Lin Chih-Wei
Les images qui se suivent : Réflexion sur la continuité visuelle, (Champs visuels)
Paris, L'Harmattan, 2015
225 pages, sans ill.



Todd Haynes cinéaste queer
Miroirs utopiques

L'appropriation du terme queer *demeure l'un des éléments clés si on veut apprécier l'ouvrage d'Olivier Ducharme à sa juste valeur. Revendication politique si l'en est une, guide d'un nouveau comportement des groupes LGBT en matière de droits fondamentaux. Phénomène d'un XXI^e^ siècle marqué du sceau de la transparence : justice, égalité, légitimité. Et pourtant, le cinéma de Todd Haynes est parsemé de crises identitaires et d'interventions aussi psychanalytiques que profondément utopiques.*

ÉLIE CASTIEL

Co-auteur avec notre collègue Pierre-Alexandre Fradet de *Une vie sans bon sens. Regard philosophique sur Pierre Perrault* (voir *Séquences*, n° 302, p. 42), Olivier Ducharme se jette *plume et âme* dans l'univers particulier d'un des cinéastes parmi les plus novateurs de sa génération. Todd Haynes ose la différence, met en relief les minorités *invisibles*, toutes porteuses autant de légitimisations que de droits politiques et fondamentaux.

Mais *Todd Haynes : cinéaste queer*, c'est surtout la psychanalyse, la transgression, le tabou devenu « norme ». Des quinze de ces productions déjà sorties, Ducharme en a choisi six, emblématiques d'une thématique proposant « une réflexion au sujet de l'identité et de la liberté qui se développent dans la société contemporaine » (p. 18). Projet ambitieux qui consiste à analyser chaque film dans le contexte social de son époque en lui administrant des touches psychanalysantes, ressemblant parfois à des thérapies de groupe ou parfois individuelles.

Quels que soient les films abordés, les espaces cinématographiques que nous propose l'auteur ne tiennent pas du réel, privilégiant l'inconscient; comme le personnage de Carol White, incarné par Julianne Moore dans ***Safe*** (1995). Haynes, dans le scénario, lui impose une maladie que nous pourrions nommer *inadaptation au monde.* La maladie la force donc à se remettre en question. Mais ce questionnement, comme l'indique Ducharme, « […] qui, habituellement au cinéma, se conclut par une réponse heureuse et une leçon morale, demeure ici, irrésolue » (p. 104).

Cette approche se perpétue chez les personnages principaux des autres films abordés. Car le cinéma de Todd Haynes est un de déstabilisation, de questionnements, de propositions incertaines, de rapports au monde dysfonctionnels. N'est-ce pas là la métaphore d'une réalité LGBT qui, malgré des acquis importants au cours des récentes décennies, cherche encore et toujours son devenir ?

Intentionnellement, nous éviterons l'approche du film par film, car le lecteur saura faire ses propres conclusions à la lecture de cet essai fort intéressant. Force est pourtant de souligner que le chapitre consacré à ***I'm Not There*** (2007), où six personnages incarnent différents aspects de l'icône musicale Bob Dylan, s'avère le plus fécond. Tous [les six protagonistes *dylaniens*] se réfugient autour du terme *interpellation*, fortement réinterprété par Ducharme, soulignant que « […] il faut noter l'importance de l'autorité qui se dégage de l'interpellation. Même en refusant de s'identifier, elle peut obliger quelqu'un à vivre avec une identité. La décision de désavouer celle-ci a souvent peu de poids par rapport à l'autorité des règles identitaires émises par la société » (p. 147).

Individualisme et collectivité. Notion du privé et celle du collectif. C'est à ces mondes parallèles et le plus souvent conflictuels que Haynes/Ducharme nous convient, ne serait-ce que le temps de lire un ouvrage où les limites de la réalité et du monde imaginé se diluent autant qu'elles se condensent.

Dans cet essai intense mais qui respire la liberté par le style d'écriture, limpide et aéré, même si parfois un peu précieux (mais ce n'est pas si grave que ça !), les chapitres ont pour titres des évocations de revendications, de recherches identitaires, de troubles psychologiques.

Car avant tout, les films abordés ne sont que les miroirs évanescents des personnages dont il est question. Car aussi, « […] derrière l'image-modèle se cache une autre réalité. Le miroir peut encore être utile si on veut bien comprendre cette réalité cachée ou dissimulée » (p. 207).

Comme guides à son essai, Ducharme privilégie, entre autres, Leo Bersani et Michel Foucault, sans oublier Jacques Derrida et Aristote (prouvant jusqu'à quel point les Anciens continuent d'inspirer notre rapport au monde). Comme cinéastes ayant eu de l'influence sur Haynes, il évoque à juste titre Fassbinder et, bien entendu, Douglas Sirk.

En somme, *Todd Haynes : cinéaste queer* est une vraie leçon de cinéma pour comprendre la trajectoire singulière d'un cinéaste qui n'a pas encore fini de régler ses comptes avec son époque.

Olivier Ducharme
Todd Haynes : cinéaste queer.
Liberté, identité, résistance
(Collection Arts. Série *Cinéma*)
Montréal : Éditions Varia (Nota Bene), 2016
233 pages, sans ill.

[Giorgio] Albertazzi... [Alan] Young

Giorgio Albertazzi | **1923-2016**
Acteur italien. Rendu célèbre par son rôle de X dans ***L'Année dernière à Marienbad*** d'Alain Resnais, il fut également dans ***Eva*** et ***The Assassination of Trotsky*** de Joseph Losey. Sa carrière théâtrale en Italie fut tout aussi remarquable, créant, par exemple à Naples, *After the Fall* d'Arthur Miller, sous la direction de Franco Zeffirelli. Il joua de nombreuses fois à la télé ou au théâtre des patriciens romains et fut un ami de Dario Fo.

Paul Cox | 1940-2016
Cinéaste australien né aux Pays-Bas. Tout d'abord photographe, il devint professeur de cinéma à l'université de Melbourne. Son emploi de scènes personnelles tournées en Super-8 se retrouve dans plusieurs de ses films dont certains sont à caractère autobiographique (***My First Wife***) ou inspirés par ses amis (***A Woman's Tale***). Son chef d'œuvre est assurément ***Man of Flowers,*** et il réussit un grand documentaire, ***Vincent,*** sur son illustre compatriote Van Gogh.

Ralph Ellis | 1924-2016
Producteur canadien. Il travailla tout d'abord à la distribution des films à l'ONF. puis créa sa propre compagnie, KEG Productions, dont les documentaires sur la nature furent présentés à la télé dans le cadre du , Audubon Wildlife Theatre., Il produisit également la populaire télésérie *Adventures in Rainbow Country,* vendue dans de nombreux pays.

Péter Esterházy | 1950-2016
Écrivain hongrois. Mathématicien de formation, il explora l'histoire de son pays dans plusieurs de ses romans dont le plus retentissant est *Harmonia Caelestis*. Il reçut également le prix Kossuth en 1996. Il coscénarisa avec le réalisateur Peter Gothar ***Just Like America*** (Tiszta Amerika)

Pierre Grimblat | 1922-2016
Producteur français. D'abord scénariste, il réalisa ***Slogan,*** mettant en vedette Serge Gainsbourg et Jane Birkin. Il fonda Hamster productions et fut à la source ou dirigea la mise en forme de nombreux succès populaires de la télé française dont *Navarro,* avec Roger Hanin, *L'Instit* ou des adaptations telles *Les Allumettes suédoises* de Robert Sabatier. Il était le père de Jean-Jacques Grimblat, publicitaire et producteur (***Jesuit Joe***), décédé l'an dernier.

Robin Hardy | 1929-2016
Réalisateur britannique. Après un séjour aux États-Unis où il travaille pour la télé, Robin St Clair Rimington Hardy revient en Grande-Bretagne où il fonde avec l'auteur Anthony Shaffer une maison de production de publicités et de documentaires. L'un écrit et l'autre réalise en 1973 ***The Wicker Man,*** un chef d'œuvre du film d'horreur où le paganisme est à l'honneur. Remonté et mal distribué, il prend du temps à devenir un classique même si Christopher Lee le considérait déjà comme un de ses meilleurs films. Robin Hardy fut aussi romancier (*The Education of Don Juan).* Il est le père du réalisateur Justin Hardy.

Michael Herr | 1940-2016
Écrivain américain. Correspondant de guerre pour le magazine *Esquire*, il est l'auteur de *Dispatches*, ouvrage majeur sur le conflit du Vietnam. Il écrit la narration d'***Apocalypse Now*** de Coppola et collabore avec Kubrick et Gustav Hasford au scénario de ***Full Metal Jacket*** d'après le roman de ce dernier, *The Short-Timers.*

Abbas Kiarostami | 1940-2016
Remarquable cinéaste iranien, gagnant de la Palme d'or à Cannes pour ***Le Goût de la cerise*** *(Ta'm e guilas)****.*** *Séquences* lui consacrera un dossier dans un prochain numéro**.**

Burt Kwouk | 1930-2016
Comédien britannique. Né Herbert Tsangtse Kwouk, il vécut sa jeunesse à Shanghai avant de revenir vivre dans son pays natal. Sa carrière comme acteur est surtout marquée par son rôle de Cato, le serviteur oriental, féru d'arts martiaux, de l'inspecteur Jacques Clouseau, interprété par Peter Sellers, dans la série des ***Pink Panther*** de Blake Edwards.


Burt Kwouk

John McMartin | 1929-2016
Comédien et chanteur américain. Il créa le rôle d'Oscar dans *Sweet Charity* sur Broadway et le reprit dans la version filmée par Bob Fosse de cette adaptation du ***Cabiria*** de Fellini par Neil Simon. Il fut un des interprètes préférés de Steven Sondheim pour ses comédies musicales *Follies* et *Into the Woods*. Il se spécialisa au cinéma dans des rôles d'intellectuel (***All The President's Men***, ***Blow Out)***. Il était le compagnon de l'actrice et metteure en scène Charlotte Moore

Marcel Martin | 1926-2016
Critique et historien français du cinéma. Il écrivit dans plusieurs revues (*Cinéma*) et participa à la sélection de la Semaine de la Critique du festival de Cannes. Il fut le secrétaire général de la FIPRESCI pendant quinze ans et ensuite son président. Professeur invité dans des universités, il publia entre autres Le Langage cinématographique et des études sur le cinéma soviétique.

André Montmorency | 1939-2016
Comédien et metteur en scène québécois. À la télé, il fut Friponneau dans une émission pour enfants puis Christian

Albertazzi … Young

Lalancette dans *Chez Denise* et joua dans de nombreuses autres téléséries. Il servit souvent Michel Tremblay au théâtre comme au cinéma, ***Il était une fois dans l'Est,*** réalisé par André Brassard, et mit en scène *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou***.** Il interpréta aussi avec bonheur les classiques Molière et Ionesco puis devint un peintre et un auteur tout en continuant à faire du doublage.

Harry Rabinowitz | 1916-2016
Compositeur britannique. Il écrivit la musique des téléséries *The Agatha Christie Hour* et *Reilly : Ace of Spies*. Il fut le chef d'orchestre et l'arrangeur pour de nombreux films d'Anthony Minghella, Bertrand Tavernier et James Ivory entre autres, et pour des premières mondiales de comédies musicales comme *Cats*. Il reçut de ses pairs de la *Basca* en 1986 la médaille d'honneur pour l'ensemble de son œuvre.

Louise Rémy | 1938-2016
Comédienne québécoise. Elle fut Perline dans *Passe-Partout* à la télé, mais surtout Lucie Belleau dans le téléroman *Des dames de cœur* de Lise Payette. Au cinéma, on la remarqua dans ***Trouble-fête*** de Pierre Patry et dans ***La Quarantaine*** d'Anne Claire Poirier. Née Louise Miller, elle est la s~~-ur~~ cadette de sa cons~~-ur~~ Monique Miller

Claire Richard | 1928-2016
Comédienne québécoise. Née Claire Gaudreault, elle joua dans de nombreuses téléséries dont *La Pension Velder* et scénarisa ***Joyeux calvaire*** de Denys Arcand. Elle fut également la muse et la porte-parole du grand écrivain si secret Réjean Ducharme.

Bill Richmond | 1921-2016
Scénariste américain. D'abord musicien, il croisa Jerry Lewis et collabora avec lui aux scénarios et gags de ***The Ladies Man*** à ***The Big Mouth***. Il écrivit ensuite pour des émissions de télé, dont *The Carol Burnett Show* pour laquelle il gagna un Emmy.

André Rousselet | 1922-2016
Homme d'affaires français. Il est le fondateur avec Pierre Lescure en 1984 de la chaîne cryptée de la télé française *Canal+,* qui favorisa un nouveau ton dans ce paysage audiovisuel. Il avait occupé auparavant plusieurs hautes fonctions dans d'autres entreprises et avait été directeur de cabinet de François Mitterrand, dont il fut l'exécuteur testamentaire. Il est le père du producteur Philippe Rousselet (***La famille Bélier***).

Theresa Saldana | 1954-2016
Actrice américaine. Elle devint une comédienne reconnue par son rôle de Lenore La Motta, l'épouse de Joey, interprété par Joe Pesci, dans le fameux ***Raging Bull*** de Martin Scorsese. Elle connut ensuite l'horreur, survivant à une attaque d'un harceleur forcené. Le reste de sa vie professionnelle fut imbriquée avec son travail de porte-voix pour les victimes d'agressions. Elle retrouva la gloire avec *The Commish*, série policière où elle était Rachel, l'épouse d'un responsable de la police dans l'état de New York.


Theresa Saldana

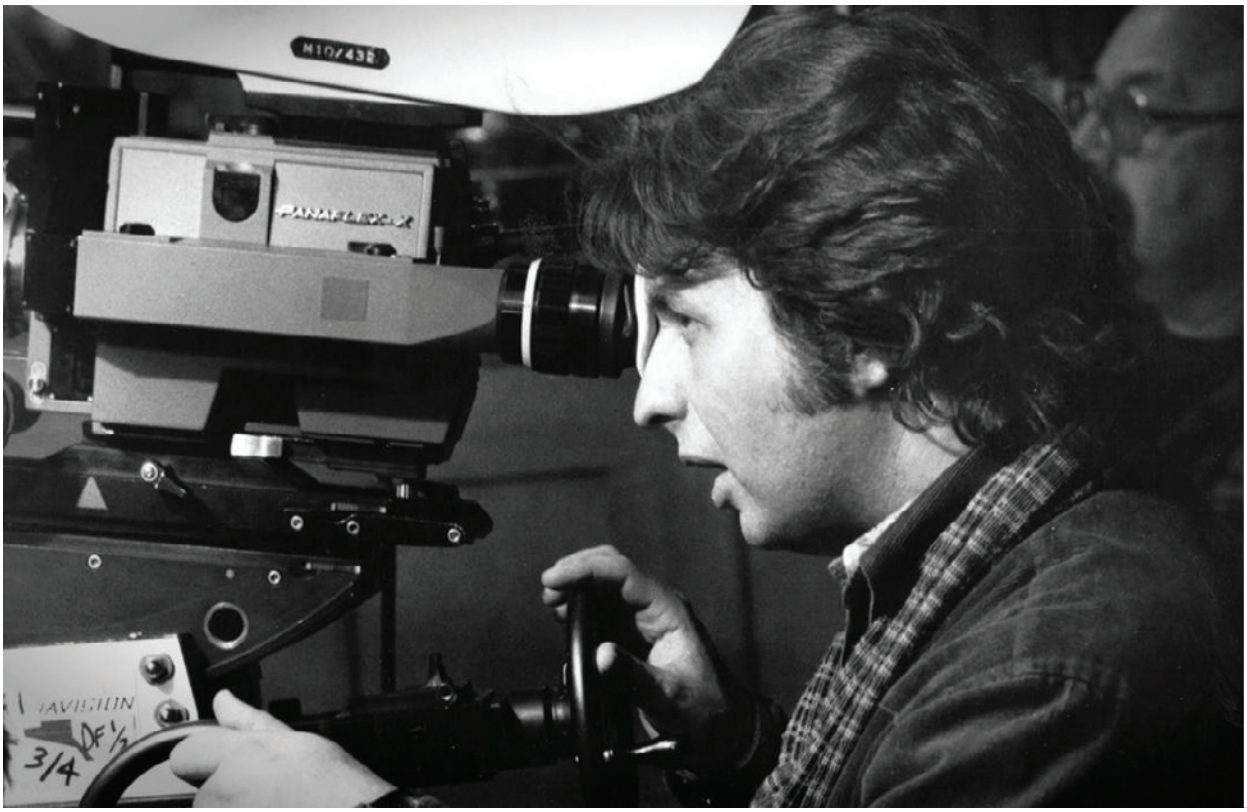
Peter Shaffer | 1926-2016
Dramaturge britannique. Ses pièces les plus célèbres, *The Royal Hunt of the Sun***,** *Equus* et *Amadeus* mettent en scène deux personnages principaux opposés dans des dialogues où affleurent souvent des éléments métaphysiques. Il gagna un Oscar pour son adaptation d'***Amadeus,*** sur la relation entre Salieri et Mozart, réalisé de brillante manière par Milos Forman. Il était le frère jumeau identique d'Anthony Shaffer, écrivain (***Sleuth***) et scénariste de ***Frenzy*** et de ***The Wicker Man***, mort en 2001.

Anton Yelchin | 1989-2016
Acteur américain. Né en Russie dans une famille de patineurs artistiques, il devint, déjà enfant, un comédien dans de petits rôles de diverses téléséries. Celui du personnage d'Earl dans ***Fierce People*** de Griffin Dunne lui créa une belle carte de visite qui le mena à participer à l'aventure des nouveaux ***Star Trek***. Un accident idiot et horrible arrêta cette course.

Alan Young | 1919-2016
Acteur américain. Né Angus Young en Grande-Bretagne, il passa sa jeunesse au Canada avant de connaître la gloire à la télé américaine pour son rôle dans la série comique *Mister Ed* où il était propriétaire d'un cheval doué du don de la parole. Il prêta sa voix plus tard à plusieurs films d'animation, téléséries et à des jeux vidéos.

Luc Chaput

Michael Cimino
Icare à la porte du paradis





Le décès de Michael Cimino, comme sa vie et son œuvre, a quelque chose de profondément tragique. Artiste visionnaire au souffle épique, cinéaste ambitieux comme il n'en existe plus, héritier de John Ford, Cimino aura réalisé deux des plus grands films de l'histoire du cinéma américain. Puis, pratiquement plus rien. Beaucoup a été écrit sur l'apparence physique de l'homme, sur les chirurgies esthétiques qu'il aurait subies. Laissons les mauvaises langues spéculer sur la chose pour nous concentrer sur ce qui compte vraiment : l'œuvre qu'il nous lègue et les idées qu'elles contiennent.

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

Depuis son dernier film, **Sunchaser** (1996), Cimino n'a réalisé que le court métrage ***No Translation Needed***, pour les 60 ans du Festival de Cannes. Mais la carrière d'un cinéaste est ainsi faite pour ceux qui acceptent difficilement de faire des compromis et, surtout, pour ceux qui sont traités comme de véritables parias par leurs compatriotes. Après la récolte de cinq Oscars de **The Deer Hunter** (1978), les attentes étaient très élevées pour la suite de la carrière de Cimino. Même si ce dernier n'avait seulement que deux films à son actif à titre de réalisateur, il a pu jouir d'une liberté presque totale pour son prochain projet. Il allait tout donner pour **Heaven's Gate** (1980) : faire à sa tête, défoncer son budget, atteindre des sommets de perfectionnisme. Et comme Icare, il se brûlera les ailes.

Si **Heaven's Gate** a fait couler beaucoup d'encre, c'est surtout pour de mauvaises raisons. En plus de tous les ragots qui circulent au sujet de son tournage, on dit que le film aurait coulé le studio United Artists et mis fin à la période qu'on qualifie de « Nouvel Hollywood ». Il existe toutefois très peu d'analyses formelles ou thématiques sérieuses de l'œuvre. En outre, peu ont identifié la cause principale de son : le malaise qu'ont pu ressentir les spectateurs américains devant le film. Certes, **Heaven's Gate** est très long, comporte de nombreuses digressions (ce que le cinéma classique et conventionnel abhorre), prend des libertés par rapport à l'Histoire officielle et aux règles logiques de montage, mais c'est surtout parce qu'il évoque la lutte des classes et qu'il s'attaque avec force au rêve américain et aux mythes de la nation qu'il fut à ce point rejeté. Les Américains étaient-ils (le sont-ils davantage aujourd'hui ?) capables d'admettre que leur pays aurait été fondé en partie sur le massacre d'immigrants accusés d'avoir volé du bétail, à qui l'on promettait le paradis terrestre en sol américain ? La réponse à la question va de soi. Après le retentissant échec critique et commercial d'**Heaven's Gate,** Cimino n'aura plus la chance de tourner des projets plus personnels ou à la hauteur de ses ambitions, aux États-Unis ou ailleurs.

Deux moments emblématiques tirés de l'œuvre du cinéaste nous semblent avoir des résonances plus profondes depuis sa mort. Pendant la première des trois heures de **The Deer Hunter**, Cimino montre avec grand soin les liens qui unissent la communauté immigrante d'une ville industrielle de Pennsylvanie. 1 Avant que trois



de ses fils ne partent pour le Vietnam, et au retour d'une partie de chasse avec leurs amis, le groupe se réunit pour une dernière fois dans la taverne qu'ils ont l'habitude de fréquenter. Les hommes, manifestement éméchés et triomphants après une chasse fructueuse, entrent dans le bar après l'heure de fermeture en chantant à tue-tête. La caméra se tient un peu en retrait, Cimino les montre en plan d'ensemble pendant qu'ils débouchent leur canette de bière et s'aspergent mutuellement. Puis, l'un d'eux, John (George Dzundza), le propriétaire de l'établissement, s'assoit au piano et interrompt le tapage en interprétant du Chopin. Les hommes se taisent alors et l'ambiance change du tout au tout. Le montage se resserre, isole quelques personnages en plan rapproché et met l'accent sur le regard des hommes entre eux ou sur ceux qu'ils dirigent vers le pianiste. On comprend alors, sans qu'un seul mot ne soit prononcé, que les choses ne seront plus jamais pareilles pour le groupe d'amis. Après la dernière note de piano, Nick (Christopher Walken) termine son verre tandis que la bande sonore laisse entendre le bruit de moteurs d'hélicoptères. Puis, une coupe franche nous transporte au Vietnam. Au-delà de sa grande maîtrise, cette scène contient tout le cinéma de Cimino. On y retrouve le regard humaniste du cinéaste, empreint de tendresse et de mélancolie, celui qu'il savait jeter sur des êtres vrais, parfois brutaux et remplis de contradictions. Même si l'on peut intellectualiser son cinéma, Cimino, comme il aimait le rappeler, voulait surtout raconter l'histoire des gens ordinaires.

Si cette scène se terminait sur une ellipse spectaculaire et fort habile, la séquence d'**Heaven's Gate** que nous évoquerons maintenant s'entame, elle, sur une ellipse tout aussi impressionnante. À la fin du film, nous retrouvons James Averill (Kris Kristofferson) agenouillé, tenant entre ses mains le corps ensanglanté de la tenancière de bordel de laquelle il s'était épris. Puis, une ellipse d'une douzaine d'années nous montre l'homme vieilli, muet, errant sur un bateau luxueux. Même s'il a quitté l'ouest pour retourner vivre dans le monde bourgeois dans lequel il est né, il ne se sent visiblement plus chez lui. Quelque chose lui manque. Il a échoué à sauver la femme qu'il aimait et la communauté qu'il devait protéger. On voit qu'il a renoué avec une flamme de jeunesse, mais celle-ci le laisse indifférent. Son passé le hante et sa vie est ratée. Cette conclusion extrêmement mélancolique se veut un écho prophétique du sort qu'allait réserver l'industrie cinématographique à Michael Cimino après ce film.

Lors de ses rares apparitions publiques récentes, à l'occasion du regain d'intérêt envers **Heaven's Gate**, surtout en Europe, il semblait fragile, brisé, comme le perdant magnifique qu'il était. Remué par l'émotion, c'est souvent avec la gorge nouée qu'il s'adressait aux gens devant lui. Il faut d'ailleurs écouter la conférence qu'il a prononcée au Festival de Locarno, en 2015. 2 Le cinéaste n'avait rien préparé mais répondait souvent avec beaucoup de générosité et d'humour aux questions de l'auditoire. Son allocution a duré plus de deux heures. À un moment, on le questionne sur son projet de réaliser un *remake* du film **The Fountainhead** (1949), dont le personnage principal, Howard Roark, aurait été inspiré par le grand architecte Frank Lloyd Wright, un des maîtres à penser de Cimino. Dans sa réponse, le cinéaste parle, avec beaucoup d'émotion, « du désir, de la soif, de la passion étouffée » 3 que l'on peut lire dans les yeux de Roark, architecte déchu, lorsqu'il contemple un édifice qu'un autre que lui est en train de bâtir. Sans qu'il ait besoin de l'expliciter, on comprend alors qu'il parle de lui-même. Il y a une adéquation fascinante, un parallèle évident entre Roark et le cinéaste. La réalité de ce personnage que l'on prive de travail, à qui l'on enlève le droit de réaliser la vision qui l'habite, est aussi celle de Cimino.

On sait que l'homme souhaitait notamment adapter *La condition humaine* d'André Malraux, qu'il avait écrit le scénario d'un western révisionniste en langue sioux et qu'il rêvait de tourner un film sur le Tour de France. Souhaitons un jour l'ouverture de ses archives, puisque le cinéaste aurait entassé au fil des ans des piles de scénarios non tournés dans une pièce de sa maison. Espérons aussi que ses films, après **Year of the Dragon** (1985), soient finalement édités et disponibles en Amérique du Nord. Quand un grand artiste meurt, ses œuvres atteignent une forme de pérennité. En sera-t-il ainsi pour celles de Cimino, qui regorgent justement de vie, avec les imperfections que cela suppose ?

[1] Jean-Baptiste Thoret le montre bien dans son analyse du film, notamment dans *Michael Cimino : Les voix perdues de l'Amérique*, Flammarion, 2013.
[2] Disponible à : https://www.youtube.com/watch?v=uqAwlAVqalc, entre la 37e et la 46e minute. Lien consulté en juillet 2016.
[3] La citation originale de Cimino : « But in his eyes, you could read the hunger to build... the bottled up passion to be doing this building. »

Photo : ***The Deerhunter***

Heaven's Gate

Les démons de l'Amérique

Gouffre financier pour ses producteurs, œuvre dénigrée dont l'opprobre aura teinté le reste de la carrière d'un des cinéastes américains les plus atypiques de ces dernières décennies, ***Heaven's Gate*** *est désormais à ranger au rang des films maudits. Vingt ans après sa sortie, dans le n° 210 de la revue, notre collègue Maurice Élia appelait déjà à la réhabilitation de ce chef-d'œuvre dans le texte justement intitulé « L'audace condamnée » que voici.*

CHARLES-HENRI RAMOND

Dans ***Heaven's Gate***, l'ancrage du récit dans l'histoire même des États-Unis avait de quoi intéresser plus d'un citoyen de la noble nation, mais qu'on ne vienne pas raconter à celui-ci que ses arrière-grands-parents étaient des rancheurs sans vergogne qui avaient engagé des tueurs pour éliminer 125 immigrants venus des quatre coins de l'Europe — une *death list* de 125 noms de gens reconnus voleurs de bétail et étiquetés anarchistes. Ce n'était pas là des réflexions très positives sur le Grand Rêve Américain. D'ailleurs, la formule choisie par le réalisateur pour servir de slogan publicitaire au film (« Ce qu'on aime dans la vie, ce sont les choses qui s'effacent ») et ses propres déclarations lorsque le film n'était encore qu'à l'état de projet (« C'est le moment où les Américains deviennent des Américains ») n'étaient pas pour arranger les choses.

L'aventure avait commencé en 1974 lorsque Cimino avait présenté à plusieurs studios son scénario inspiré très librement des *Johnson County Wars* dans le Wyoming de 1892. Elle s'est poursuivie et développée sur plusieurs fronts : exigences exagérées du réalisateur, gonflement des budgets, problématique posée par le succès antécédent du cinéaste (***The Deer Hunter***, en 1978, cinq Oscars, dont celui du meilleur film et du meilleur réalisateur)... Présenté à New York en novembre 1980 dans sa version originale intégrale de 3 h 40, ***Heaven's Gate*** fut retiré de l'unique salle où il était projeté et les premières prévues à Los Angeles et à Toronto furent annulées. Un an plus tard, une version de 2 h 30, remontée par Cimino lui-même, n'eut guère plus de succès que la première.

Ce film mal-aimé comporte des personnages suffisamment ambigus, des séquences tellement originales sur le plan esthétique, des dialogues si volontairement confus, qu'on arrive vite à se demander s'il faut aussi radicalement condamner sa grande audace structurelle et ignorer conséquemment son profond message de tolérance. Le film nous présente des personnages incertains qui se retrouvent au centre du conflit : un *federal marshal*, ancien diplômé de Harvard; une prostituée française; un salaud qui s'humanise progressivement — tous trois entretenant des rapports mutuels très aléatoires. Autour d'eux viennent se greffer deux groupes plus nettement définis : celui des pauvres immigrants (la majorité) et celui des riches éleveurs (la minorité). C'est peut-être une manière de montrer que les individus sont comme toujours emportés malgré eux dans la ronde guerrière.

Phénomène rare au cinéma, le lyrisme des prises de vue n'est pas, dans ***Heaven's Gate***, issu uniquement de la splendeur



La splendeur des paysages naturels

des paysages naturels. Il naît d'une vaste chorégraphie des images, des euphoriques mouvements de foule et de caméra, des immenses plans d'ensemble, longs et riches, où le cercle sous toutes ses formes semble le motif dominant : la valse des diplômés sur les pelouses de l'université, la danse des immigrés, tous équipés de patins à roulettes (invraisemblance justifiée par des documents historiques, précise Cimino), l'encerclement par les immigrants de l'armée des mercenaires chargée de les exterminer, la chevauchée de la cavalerie autour des survivants...

Rien que le prologue et l'épilogue placent l'œuvre sous la bannière de l'épopée. Au début, discours du révérend aux jeunes diplômés qui ont, selon lui, le devoir d'éclairer et de guider les masses incultes : « S'il est vrai que notre pays est aujourd'hui hostile à toute forme de réflexion et de méditation, notre idéal doit être l'éducation d'une nation » Dernière séquence : mélancolique et fatigué, notre héros se laisse aller à l'ennui de l'oisiveté. Ouverture et fermeture donc sur l'immobilisme politique et social de l'Est du pays. Entre les deux, le corps du récit, situé dans l'Ouest mouvementé des pionniers et où se précisera en quelques années la vraie définition de l'Amérique. Là ne s'arrêtent pas les richesses de ***Heaven's Gate***. Elles sont assez nombreuses pour réclamer sa réhabilitation totale.

■ LA PORTE DU PARADIS | **Origine :** États-Unis – **Année :** 1980 – **Durée :** 3 h 39 – **Réal. :** Michael Cimino – **Scén. :** Michael Cimino – **Images :** Vilmos Zsigmond – **Mont. :** Lisa Fruchtman, Gerald B. Greenberg, William Reynolds, Tom Rolf – **Mus. :** David Mansfield – **Int. :** Kris Kristofferson (James Averill), Christopher Walken (Nathan D. Champion), John Hurt (Billy Irvine), Isabelle Huppert (Ella Watson), Sam Waterston (Frank Canton), Brad Dourif (Mr. Eggleston), Joseph Cotten (Reverend Doctor), Jeff Bridges (John L Bridges) – **Prod. :** Joann Carelli – **Dist. :** MGM/UA.



Alexandre Astruc [1923-2016]

En 1968, Séquences faisait paraître deux longs textes consacrés à Alexandre Astruc, grand styliste du cinéma français qui nous a quittés en mai à l'âge de 92 ans. Grâce à la plume enflammée de Patrice Hovald, la revue rendait justice avant l'heure à celui que l'on considère désormais comme l'un des maîtres à penser de la Nouvelle Vague, grâce à son essai « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », un texte fondateur publié en 1948 dans *L'Écran français*. Passionné de mathématiques, de littérature et de philosophie, Astruc collabore à des revues et se lie d'amitié avec plusieurs personnalités du milieu artistique français.

En 1952, il signe ***Le Rideau cramoisi***, d'après Barbey d'Aurevilly, un premier moyen métrage qui lui vaudra le prix Louis-Delluc, et reviendra plus tard aux adaptations littéraires avec ***Une vie,*** d'après Maupassant (1958), sans doute son film le plus connu, et ***L'éducation sentimentale*** (1962), inspiré de l'œuvre de Flaubert. D'après un roman de Cecil Saint-Laurent viendra ensuite l'un des films importants de l'époque pré-Nouvelle Vague : ***Les mauvaises rencontres,*** avec une émouvante Anouk Aimée (1955), et s'essayera au suspense psychologique avec ***Le puits et le pendule,*** d'après Edgar Allan Poe (1964). À la suite de plusieurs portraits de femmes, il rendra en 1966 un hommage à l'héroïsme de la Résistance dans son film préféré, ***La longue marche***, drame rude dans lequel le plan-séquence sert de révélateur aux conflits déchirant plusieurs partisans dénoncés qui tentent de rejoindre le maquis cévenol. Suivant ce succès critique (qui faillit ne jamais se faire si ce n'est l'intervention directe d'André Malraux, alors ministre de la Culture), Astruc réalisera pour la télévision des documentaires (dont ***Sartre par lui-même***) ou des fictions dont certaines furent adaptées de Balzac. À partir des années 70, ce précurseur de la politique des auteurs chère à Truffaut, Godard et bien d'autres, passe à son tour à l'écriture et signe plusieurs ouvrages ainsi que *Le montreur d'ombres*, ses mémoires parues en 1996.

CHARLES-HENRI RAMOND



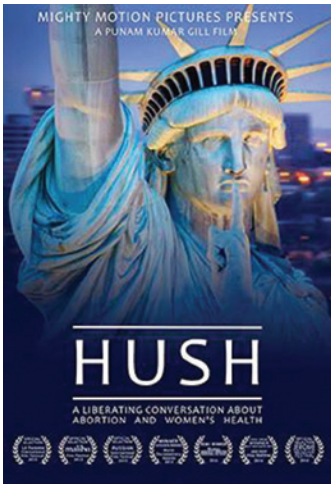
Nicole Courcel [1931-2016]

Rendre hommage à Nicole Courcel, décédée en juin dernier à l'âge de 84 ans, c'est honorer une comédienne qui aura marqué les esprits, dans l'ombre des vedettes de son époque, à la fois par la longévité de sa carrière, mais également par la diversité exceptionnelle de son talent. À peine sortie du Cours Simon, elle débute avec une apparition notable dans ***Rendez-vous de juillet*** de Jacques Becker (1949), qui lui offre un personnage nommé Courcel, patronyme qu'elle adoptera ensuite, en plus de lui ouvrir les portes du métier. Puis c'est au tour de Marcel Carné de lui faire confiance pour ***La Marie du port*** et, alors qu'elle n'a que vingt-trois ans, Sacha Guitry l'engage pour ***Si Versailles m'était conté***. Si ***Papa, maman, la bonne et moi*** (Jean-Paul Le Chanois, 1955) avec Roger Lamoureux et un tout jeune Louis de Funès la consacre définitivement auprès du grand public, elle atteint le point d'orgue de sa carrière avec ***Les dimanches de Ville d'Avray***, qui vaudra au réalisateur Serge Bourguignon l'Oscar du meilleur film étranger en 1963.

Dans les années soixante, elle échange les plateaux de cinéma pour les planches des théâtres où elle connaît là aussi le succès (entre autres dans *Le Cheval évanoui* de Françoise Sagan, *Les Sorcières de Salem* ou *Une journée particulière*). Elle se tourne également vers la télévision et y devient là encore une figure très appréciée. Durant la décennie suivante, elle reviendra occasionnellement devant les caméras, soit celles d'Anatole Litvak (***The Night of the Generals***, 1967), de Guy Casaril (***Le rempart des Béguines***, 1972), de Lelouch (***L'aventure, c'est l'aventure***, 1972) ou encore celles de Claude Pinoteau (***La gifle***, 1974). La grâce et la vivacité de cette comédienne, ayant joué pour plusieurs cinéastes français majeurs, resteront dans le c~~-ur~~ de millions de spectateurs du petit et du grand écran.

CHARLES-HENRI RAMOND

Hush
Rompre le silence



Pour son premier long-métrage documentaire, primé au World Documentary Awards en 2015, la réalisatrice indo-canadienne Punam Kumar Gill s'intéresse à l'épineuse question de l'avortement. ***Hush*** *a le mérite de ne pas s'enliser dans les sempiternels questionnements pro-choix ou pro-vie, en se positionnant plutôt comme un documentaire pro-informatif, désirant rompre le silence quant aux conséquences de l'avortement sur la santé des femmes.*

JULIE VAILLANCOURT

Dans les années 70, le mouvement de libération des femmes en a fait son slogan: «le personnel est politique»1. À la base de la pensée féministe, il demeure éloquent et d'actualité en ce qui concerne la question de l'avortement — un acte résolument privé pour les femmes y ayant recours — qui soulève maints débats dans la sphère publique. Les prémices de ***Hush*** partent de ce désir personnel de la cinéaste féministe de «surmonter sa peur de la critique en tant qu'artiste et femme», l'avortement suscitant son lot de critiques. D'un côté les pro-choix (la réalisatrice) et de l'autre les pro-vie (Joses Martin, producteur de ***Hush***), une division qui se reflète aussi dans le choix des intervenants présentés: les professeurs Joel Brind, Priscilla Coleman, Brenda Major et les médecins Pierre Band, Angela Lanfranchi, Anthony Miller, David Grimes, etc. Les opinions antinomiques sur l'avortement se rencontrent dès les premières images, avec l'extrait de l'émission américaine *The View*, où les co-animatrices Rosie O'Donnell et Elisabeth Hasselbeck s'engagent dans un débat musclé. Aussitôt l'opinion des intervenants exprimée, ***Hush*** enquête sur trois conséquences possibles de l'avortement, structurant ainsi le documentaire: 1) cancer du sein; 2) naissances prématurées; 3) santé psychologique. La première heure se consacre à l'introduction du sujet et à la révélation-choc du cancer du sein. Des spécialistes se succèdent, certains nient l'évidence, mais la majorité expose la vérité de la science: lors de la grossesse, le taux d'œstrogène dans le corps augmente, notamment dans les seins. Un avortement au cours du deuxième trimestre de la grossesse peut entraîner un surplus d'œstrogène dans les seins, devenant ainsi un (autre) facteur de risque du cancer mammaire. Appuyée par des témoignages scientifiques, des graphiques, des statistiques, la cinéaste s'interroge: «Pourquoi la population n'est-elle pas informée et que plusieurs organisations, dont le National Institutes of Health (États-Unis), ne mentionnent pas cet important facteur de risque lié à l'avortement?» Barbara Kay, du *National Post*, commentera d'ailleurs cette désinformation: «Quand tout le monde savait que le tabac causait le cancer, le National Institutes of Health fut le dernier à admette les effets ravageurs du tabac, car les sénateurs des États du Sud — venant des lieux producteurs de tabac — avaient beaucoup d'influence dans le financement de ces organisations.» Ainsi, les politiques, l'argent, les valeurs, les mœurs et les croyances priment l'information acheminée à la population, alors que chaque année, près de 50 millions de femmes dans le monde ont recours à l'avortement.

La force du documentaire demeure ce point de vue personnel et féministe amené par la cinéaste: «Je suis pro-choix, mais avant tout, je suis une femme». Celle qui avoue être un «produit du féminisme», élevée par une mère monoparentale sur le marché du travail, n'hésite pas à se mettre en scène dans son documentaire, sans toutefois pencher dans le militantisme abusif. Au contraire, elle explore son histoire (personnelle, qui devient politique): «J'avais une chance sur 1000 de perdre mon fils (suite à ma fausse couche)… Ces statistiques ne veulent rien dire quand vous êtes cette personne. Quand votre vie est en jeu, l'information devient importante.» Annexé à cela se trouvent de nombreux témoignages de femmes avortées ayant subi des conséquences néfastes sur leur santé. À fleur de peau, leurs expériences contrastent avec les vox pop effectués dans les rues de métropoles nord-américaines, où la majorité des femmes n'ont jamais entendu parler de ces conséquences. ***Hush*** démontre clairement qu'il y a désinformation: «Les médias et les organisations de la santé ont gaspillé leur énergie à faire de la fausse publicité quand les femmes meurent… On ignore consciemment la vérité scientifique au profit de la politique», soutient judicieusement la cinéaste.

Plusieurs décennies après la légalisation de l'avortement, nos sociétés tergiversent encore sur ses idéologies et politiques 2, en prenant soin de taire les informations nécessaires à la santé des principales intéressées. Le cinéma documentaire assume ainsi une fonction vitale: un document informatif (et militant) qui aborde le fondamental, au contraire des médias traditionnels et grand public. Au même titre que ***Pink Ribbons, Inc***. (2011, Léa Pool), on voudrait voir ***Hush*** dans les institutions d'enseignement afin de sensibiliser les jeunes femmes, dans les cliniques d'avortement afin d'informer adéquatement celles qui se préparent à assumer les conséquences. Et pourquoi ne pas présenter ***Hush*** aux organisations de la santé qui gardent le silence? Aux politiciens qui désirent remettre la légalisation au goût du jour? Légiférer ne revient pas à renseigner sur une question, mais à la taire. Ce film rompt un silence qui mérite d'être entendu, non seulement par les gouvernements et institutions de la santé, mais aussi par les femmes qui doivent s'informer, prendre leur destin en main, car personne ne le fera à leur place… «On ne naît pas femme: on le devient» 3, disait Simone de Beauvoir.

[1] Carol Hanisch, «The Personal Is Political», dans *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, 1970.
[2] Projet de loi C-484 (présenté en 2007). Ou encore le député conservateur Stephen Woodworth qui tente de relancer le débat en 2012.
[3] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe 1*, 1949.

■ **Origine:** Canada – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 40 – **Réal.:** Punam Kumar Gill – **Scén.:** Punam Kumar Gil – **Images:** Shaun Henning – **Mont.:** Joses Martin – **Mus:** Mike Shields – **Prod.:** Drew Martin, Joses Martin – **Dist./ Contact:** Mighty Motion Pictures

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

POUR LIRE LA REVUE SÉQUENCES EN NUMÉRIQUE



ABONNEMENT INSTITUTIONNEL

514-343-6111 / POSTE 5500
CLIENT@ÉRUDIT.ORG

ABONNEMENT INDIVIDUEL

HTTPS://WWW.SODEP.QC.CA

ACHAT DE NUMÉROS INDIVIDUELS

HTTP://VITRINE.ENTREPOTNUMERIQUE.COM

PAGE WEB DE LA REVUE **HTTP://REVUESEQUENCES.ORG**

Fragments d'une poétique de l'image animée

Le cinéma, dès ses origines, s'est inspiré de la poésie, sans doute parce qu'elle est la toute première forme d'art de l'humanité. Avant même de peindre des animaux sur les parois des grottes, les êtres humains ont cherché à comprendre le monde qui les entourait.

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Pour ce faire, ils ont utilisé des métaphores, des allégories, des comparatifs. Que sont ces lumières qui brillent au-dessus de nos têtes ? Qu'est-ce que cette chose qui chauffe et qui brûle ? Comment nous est-elle venue ? Ainsi sont nés les feux lointains qu'on perçoit à travers les peaux de bête et l'histoire du feu volé par Prométhée. Ainsi sont nés les héros, les ours grands et petits, Cassiopée et les Pléiades qui peuplent notre ciel nocturne. Ainsi sont nés les mythes fondateurs des cultures humaines, Œdipe, Hercules, Phénix. Ainsi sont nés, pour les mettre en scène, le théâtre, le chant, la musique, la danse et tous les arts de la scène. L'écriture vint éventuellement, entre autres pour transmettre les mythes. Plus tard, bien plus tard, on inventa le cinéma.

Non seulement le cinéma a historiquement mis en scène des poèmes ainsi que la vie de nombreux poètes, mais a tourné des poèmes entiers. ***Eugène Onegine***, ***Ulysses***, ***The Beowulf*** sont des adaptations de poèmes… Sans poésie ! Mais qu'en est-il quand le texte même d'un film, et non l'image, est essentiellement poétique ? La poésie est un art à part entière, qui sublime et subjugue, pour peu qu'on la laisse nous pénétrer. Tout comme la musique, elle n'a besoin de rien d'autre qu'elle-même pour exister. C'est peut-être ce qui fait que son adhésion au monde imagé du cinéma n'est pas toujours probante. Y aurait-il conflit entre la métaphore et l'image ? Nous avons choisi d'explorer trois films récents, soit ***Cartas da Guerra***, ***Crosscurrent*** et ***Chi-Raq***, venus respectivement du Portugal, de la Chine et des États-Unis, pour chercher à comprendre comment de talentueux réalisateurs utilisent la poésie pour montrer des points de vue éminemment politiques.

CARTAS DA GUERRA : ÉPÎTRES À L'AMOUR EN TEMPS DE GUERRE

Avant de devenir un auteur célèbre, António Lobo Antunes était simple médecin dans l'armée portugaise. Pour son troisième long-métrage, Ivo M. Ferreira a choisi d'utiliser un recueil de lettres d'Antunes à sa femme enceinte, écrites alors qu'il était posté en Angola en 1971, quatre ans avant que le pays ne déclare son indépendance. Son film est en fait un hymne à l'amour en noir et blanc, sur fond de savane et de sang.



Crosscurrent

Je t'adore mon chat de janvier,
Mon amour, ma gazelle, ma pensée bleue,
Mon amante, ma Voie Lactée
Ma fille, ma mère, mon épouse,
Ma morphine, opium, cocaïne...

Il n'y a, dans ***Cartas da Guerra*** (2016), que deux lettres lues en voix hors champ par le jeune médecin António : la première et la dernière. Toutes les autres seront entendues par le biais de la voix de sa femme, Maria José, qui, enceinte de leur premier enfant, l'attend au pays. On ne la voit que peu, cette Maria José tant aimée, et elle ne fait pas grand-chose, sauf d'attendre. Ce n'est pas tant elle qu'on voit que la fabulation que son mari s'en fait. De même qu'António Lobo Antunes privilégie les voix intérieures dans ses romans, décrivant les mêmes situations sous différents points de vue, les images de Ferreira, même quand on y voit Maria José, ne nous montrent en fait que la perspective d'António. En souhaitant rester au plus près du romantisme d'Antunes, de la poésie intime de ses lettres, Ferreira se détache du contenu politique de ses images. Si la guerre y est montrée sans détour, dans ses longues attentes, ses violences soudaines, son racisme, son adrénaline, elle y est surtout vue par les yeux d'un soldat qui se languit d'un visage aimé. Les tenants et aboutissants de cette guerre, ses conséquences pour l'avenir de l'Angola et du Portugal sont laissées dans l'ombre.

...Ma plaie ouverte, mon extension polaire
Ma forêt, ma trois heures du matin, ma mélancolie
Ma bougie allumée, ma lumière
Mes grands yeux de nuit,
Mes belles lèvres douces telles une double conque fermée
Mon long cou agile, mes mots murmurés...

Comme dans ***Crosscurrent***, le chant d'amour constitue le texte essentiel du récit de Ferreira. Il est par contre difficile au spectateur de se laisser dériver. La violence qui le sous-tend est trop crue, trop présente et trop inexpliquée. Malgré les splendides images en noir et blanc de Joao Ribeiro, Ferreira peine à nous embarquer dans un plaisir dépassant l'esthétique. Malgré le physique romantique de Manuel Gomez, cigarette aux lèvres et plume à la main, on reste détaché de son vécu. Quand António confie à sa femme qu'il « dérive vers la gauche » et « comprend Che Guevara », on cerne mal pourquoi. La masse poétique du scénario, laquelle culmine en une récitation de mots d'amour de plus de trois minutes (reproduite ici en partie), curieusement, fait rempart.

...Mon rire excité, mes douces cuisses écartées,
Mon éternelle adolescence,
Mon oiseau sur la plus haute branche de l'après-midi,
Ma fuite ailée,
Mon parfum de terre, mon corps jumeau,
Mes féroces dents blanches, mes mains sombres...

Après avoir vu ***Cartas da Guerra***, que reste-t-il au spectateur ? Des images en noir et blanc, inoubliables par leur beauté, frustrantes dus à leur absence d'une histoire mieux politiquement accrochée. L'impression d'avoir surfé sur une très belle histoire d'amour et de langueur, sans en avoir pu apprécier véritablement la couleur. Reste bien sûr la poésie d'Antunes… Qui l'aime le lise !

...Mon sable entre les doigts,
Mon pays, mon île, ma porte sur la mer,
Mon Anna Karénine,
Ma femme.

CROSSCURRENT : MÉTAPHORES AU LONG COURS

Le scénario de ***Crosscurrent*** (2016) du chinois Yang Chao cherche à créer une œuvre racontant la quête d'un jeune homme, Gao Chun, qui remonte le cours du Yang-Tsé en cargo et qui y rencontre, de lieu en lieu, la même énigmatique jeune fille. Son originalité est que son texte est essentiellement composé de poèmes issus d'un vieux recueil trouvé à bord.

> Le film n'en demeure pas moins une critique acérée, quoique silencieuse, des politiques environnementales du gouvernement chinois....

Le Yang-Tsé est un personnage en soi, dans ce film; la jeune fille, on le découvrira, étant une déesse des eaux. Cette personnification du Yang-Tsé, et l'amour que Gao Chun lui porte n'est pas anodin. Ce fleuve, aussi intrinsèque à la culture chinoise que le Saint-Laurent pour les Québécois, traverse la Chine de part en part, formant un gigantesque bassin hydrographique de 1,8 million de kilomètres carrés. Source indispensable d'eau potable pour 40 % du territoire chinois, il alimente également 70 % de la production de riz. Le fleuve se retrouve dans d'innombrables contes, histoires et récits. Ce vecteur culturel autant qu'économique est désormais gravement menacé par la pollution : les eaux du Yang-Tsé font en de nombreux endroits écho au ciel de Beijing… À noter que chaque poème porte le titre d'un lieu désormais inondé depuis la construction du barrage des Trois-Gorges.

Dérive entre poésie et mysticisme sur les grandioses images du génial directeur photo Ping Bin Lee (***In the Mood for Love***, ***The Assassin***), qui passa six mois à faire des allers-retours sur un vieux cargo pour les tourner, le film n'en demeure pas moins une critique acérée, quoique silencieuse, des politiques environnementales du gouvernement chinois. ***Crosscurrent***, en ce sens, pourrait être comparé à ***L'erreur boréale*** (1999) de Richard Desjardins. Le majestueux Yang-Tsé est montré dans sa splendeur mais aussi dans sa misère, sa pollution, ses lieux historiques et villages noyés par l'érection du barrage des Trois-Gorges. Temples et statues bouddhistes abandonnés et carcasses pourrissantes de cargos échoués jalonnent le fleuve au rythme de poèmes basés sur des lieux défunts, puisque désormais inondés. ***Crosscurrent***, c'est en fait la rencontre de courants contraires, celui du fleuve historique et celui du fleuve transformé. Gao Chun, dans ses vêtements de citadin, pourrait, en ce sens, représenter la Chine endeuillée de son père, le Yang-Tsé. En retrouvant An



Lu, la déesse des eaux, une fois passées les fantastiques portes du barrage des Trois-Gorges, Gao Chun est-il l'allégorie d'une Chine qui cherche à retrouver son identité perdue ?

> la Chine sans détour, dans ses brumes, sa mélancolie, sa misère, sa décrépitude, ses faillites. Une Chine en quête d'elle-même, de son passé comme de son avenir.

Crosscurrent, en raison de son absence quasi totale de scénario, doit être vu en se laissant dériver sur ses vagues allégoriques. Sinon, on s'endort très vite. L'utilisation de la poésie, mélancolique à souhait, est cependant trop subtile pour un public n'ayant pas déjà une relation établie avec le fleuve. Le film a le mérite d'une cinématographie à couper le souffle (Pin Bin Lee a obtenu à Berlin l'Ours d'argent de la meilleure contribution artistique) et d'une musique exquise. Il a aussi celui de nous montrer la Chine sans détour, dans ses brumes, sa mélancolie, sa misère, sa décrépitude, ses faillites. Une Chine en quête d'elle-même, de son passé comme de son avenir.

À quoi ressemble le futur, dis-moi ?

CHI-RAQ : HAUTEMENT POLITIQUE, OUTRAGEUSEMENT SEXY

C'est avec les mots « This is an emergency » en rouge sur fond noir que commence ***Chi-Raq***. Plus d'Américains ont été tués dans la banlieue sud de Chicago depuis quinze ans que lors des guerres en Iraq et en Afghanistan. La violence entre Noirs a atteint un tel degré que Spike Lee parle d'autogénocide (*self-genocide*). Cette situation l'a poussé à tourner ***Chi-Raq*** (contraction de Chicago et Iraq), basé sur le *Lysistrata* d'Aristophane, comédie grecque jouée pour la première fois en 411 avant notre ère. La pièce relate l'histoire d'une femme qui, fatiguée des interminables guerres du Péloponnèse, persuade ses compagnes grecques de s'unir pour priver leurs maris et leurs amants de sexe et les forcer à faire la paix. Cette stratégie connaîtra le succès, non sans déclencher au préalable une guerre des sexes. L'une des pièces les plus jouées du répertoire classique, *Lysistrata* a connu de nombreuses adaptations et variantes dont ***La source des femmes*** de Radu Mihaileanu (2011). Sans la reprendre mot pour mot, la version scénarisée par Kevin Willmott et Spike Lee garde l'idée des chœurs pour introduire et faire avancer l'histoire et transpose la guerre entre les cités ennemies d'Athènes et de Sparte en guerre de gangs, entre les Trojans, menés par le rappeur Demetrius Dupree, alias Chi-Raq (Nick Cannon), et les Spartans, dont le

Photo : ***Cartas da Guerra***



leader est Cyclops (Wesley Snipe). Tout comme dans la pièce d'Aristophane, Lysistrata (Teyonah Parris), ici l'amante de Demetrius, est une femme pénétrée d'un sens profond de responsabilité individuelle et sociale. Outrée par une tuerie dans une discothèque et par la mort accidentelle d'une fillette victime d'une balle perdue, Lysistrata visite les femmes du gang ennemi et les convainc de passer à la résistance sexuelle active. Mais le racisme de politiciens véreux et surtout le machisme de son propre amant, Chi-Raq, lui barreront la route.

Un film intelligent, vulgaire, élégant, énorme, subtil, phallique, fier, percutant et magnifique. Du Spike Lee, en somme. À son meilleur.

Spike Lee, dans ce film hautement politique et outrageusement *sexy*, s'attaque à des béances sociales criantes des États-Unis, soit les armes, le racisme, le machisme et la pauvreté. Chacune, prise individuellement, est source de violence. La combinaison exacerbée des quatre — machisme inclus, c'est l'originalité de l'analyse de Lee —, engendre un vortex de violence quasi inextricable. ***Chi-Raq*** arrive à explorer chacun de ces paramètres et à en former un tout cohérent. Une distribution éblouissante, des chorégraphies étonnantes et des costumes provocateurs permettent au texte rimé de passer la rampe, même si ce dernier est parfois déclamé de façon inégale. Là où Lee frappe fort et précis, c'est la combinaison d'une sexualité torrentielle et d'une poésie puissamment rimée. Il exploite le rap dans ce qu'il a de plus efficace, le rythme laissant percer la rage tout autant que les mots. Si le réalisateur en beurre épais (la couche de Nutella atteint parfois l'épaisseur de la tranche), la situation appelle une réponse chargée. D'où l'utilisation du rappeur Nick Cannon, dont la chanson *Pray 4 My City* sous-tend le film. Plutôt que de détacher l'auditeur de l'émotion, la poésie est ici son principal vecteur. Mais elle est soutenue par le solide scénario de la pièce d'Aristophane et par une situation politique dont l'urgence est indéniable.

Un film intelligent, vulgaire, élégant, énorme, subtil, phallique, fier, percutant et magnifique. Du Spike Lee, en somme. À son meilleur.

Police sirens, everyday
People dyin', everyday
Mamas cryin', everyday
Fathers tryin', everyday
Tryin' to get my head straight
This the city of Chi-Raq, get your bed made

Photo : ***Chi-raq***

LE NUMÉRIQUE EN REVUES

LE RAYONNEMENT DE LA CULTURE QUÉBÉCOISE DANS L'UNIVERS NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ETC MEDIA INTER **CINÉMA** 24 IMAGES CINÉ-BULLES SÉQUENCES
CRÉATION LITTÉRAIRE BRÈVES LITTÉRAIRES MŒBIUS XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ**
L'INCONVÉNIENT QUÉBEC FRANÇAIS RELATIONS **HISTOIRE ET PATRIMOINE** CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE** LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU
THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE

Des revues qui couvrent l'actualité cinématographique, littéraire et théâtrale, analysent les grands enjeux de société, invitent à découvrir le passé et le patrimoine du Québec, donnent à lire les textes de nos écrivains, poètes et auteurs.

Un corpus unique et d'une grande richesse!

sodep
Société de développement des périodiques culturels québécois

SODEP.QC.CA

POUR FEUILLETER OU VOUS ABONNER!

Conseil des arts et des lettres Québec

Design graphique © www.grisgrisdesign.com



Hugo Latulippe : Les révolutions s'exposent

Avec 25 X la révolte !, *le cinéaste Hugo Latulippe signe une première exposition à titre d'auteur. Présentée au Musée de la civilisation à Québec jusqu'au 12 mars 2017, cette exposition ambitieuse propose de tracer le portrait d'une nouvelle génération politique, à travers 25 révoltes ayant marquées nos sociétés depuis la chute du mur de Berlin. Une occasion pour le documentariste originaire de Québec de conjuguer son médium de prédilection à l'institution muséale, afin d'exposer les mouvements incubateurs de soulèvements sociaux.*

JULIE VAILLANCOURT

Si l'exposition trouve sa genèse en pleine révolte étudiante du Printemps érable de 2012, instaurant ainsi la conversation entre Hugo Latulippe et le Musée, il semble juste d'affirmer que c'est l'œuvre même du cinéaste et son parcours qui le mèneront à cette présentation d'une nouvelle génération politique. Dans son ouvrage *Camera Lucida*, Thierry Ducharme présente judicieusement le documentariste : « Latulippe est l'un de ces citoyens qui mettent en lumière des pensées nouvelles qui animent une frange sensible de la génération des nouveaux meneurs de pensée : ceux qui changent déjà le monde. » 1 Si la publication remonte à 2009, soit bien avant que le fœtus de *25 X la révolte !* émerge, cette phrase prémonitoire de Ducharme résume d'emblée l'exposition. D'ailleurs, le cinéaste la voit comme une continuité naturelle de son curriculum : « Il y a trois projets qui précèdent celui-ci de manière cohérente; ***Manifestes en série***, ***République : un abécédaire populaire*** et ***Le théâtre des opérations***, une série présentée sur ARTV, en 2015, qui porte sur des artistes politiques à travers le monde. C'est certain qu'il y a une filiation, sans oublier que je suis un ancien de *La Course*… » Si la narration poétique et revendicatrice des cinq textes slammés, écrits et narrés par Hugo Latulippe — qu'il qualifie de liant artistique à l'exposition — , rappelle sans conteste les narrations d'actualité de ses documentaires ***Manifestes en série*** (2008) et ***République : un abécédaire populaire*** (2010), *La Course destination monde* demeure sans conteste au cœur de la démarche artistique de *25 X la révolte !*

LA COURSE DESTINATION MONDE

Bien qu'Hugo Latulippe présente une première exposition à titre d'auteur, il n'était manifestement pas en terrain inconnu, puisque le cinéaste-producteur et auteur a fait ses premières



Anarchopanda, 22 mai 2012



Le leader zapatiste «Subcomandante Marcos»

armes avec *La Ccourse destination monde* en 1994-1995, réalisant 20 essais documentaires tournés dans 26 pays, sur 4 continents. Une démarche qui n'est guère étrangère aux 25 révoltes présentées aux spectateurs de l'exposition par le biais de 18 entretiens filmés, sept textes et photos, sans oublier les cinq narrations slammées et quelques objets emblématiques. Afin de recueillir les 18 entretiens filmés, qui se présentent sous forme de courts métrages documentaires (d'environ cinq minutes) effectués avec des intervenants, il a littéralement effectué une course autour du monde. D'ailleurs, les vues aériennes, au début de plusieurs entretiens, suggèrent le périple. Combinées aux témoignages filmés sur les lieux, des images d'archives du Téléjournal de Radio-Canada sont ajoutées lorsque nécessaires. Tous ces entretiens filmés commencent avec l'intervenant qui tient un cierge magique, symbole que ces hommes et ces femmes sont l'étincelle des révoltes, et aussi, à la manière des porteurs de feu, ceux qui transmettent le savoir et la connaissance quant aux mouvements présentés : les « porteurs de feu d'une nouvelle génération politique ».

LE CHOIX DES RÉVOLTES, LE « DROIT » DE L'AUTEUR

Ces porteurs de feu sont les acteurs de leur mouvement, les figures de proue des révoltes. Shen Tong, dans la capsule *Au nom de la libre expression*, discute des manifestations de la place Tiananmen (Beijing, 15 avril au 4 juin 1989), tandis que David Suzuki, sous la thématique « Vers un développement durable », revient sur le Sommet de la Terre (3-14 juin 1992), à Rio de Janeiro. Au Québec, Françoise David témoigne en tant que leader féministe de la marche *Du pain et des roses* (Québec, 26 mai au 4 juin 1995), alors que Gabriel Nadeau-Dubois prend la parole en tant que leader étudiant du Printemps érable (Montréal, 22 mars 2012). Pour cette capsule, il aurait été pertinent d'inclure d'autres figures étudiantes comme Martine Desjardins, non seulement par souci de diversité, mais aussi pour appuyer la perspective féministe de l'exposition. La thématique de l'égalité sociale se retrouve sous plusieurs angles, notamment avec Jay Naidoo qui discute des premières élections libres d'Afrique du Sud, à Johannesburg, le 27 avril 1994, ainsi qu'avec la célébration du premier mariage homosexuel au monde à Amsterdam, le 1er avril 2001. Cette capsule, intitulée *L'égalité des genres*, est l'une des plus étoffées. En cinq minutes, le maire d'Amsterdam Job Cohen prend la parole afin de célébrer des couples gais et lesbiens (Louis Rogmans, Ton Jansen, Anne-Marie Thus, Helene Faasen, Peter Lemke et Frank Wittebrood). Pour l'occasion, on revisite les lieux avec les couples — 15 ans plus tard — et on procède à une reconstitution dramatique : pour la caméra, le maire procède à ces unions et les participants sont manifestement émus. Les prises figées des couples regardant la caméra, signe du passage du temps, évoquent le chemin parcouru par ceux-cxi et par le « mouvement » engendré par cette « révolte ». Dans ces instants plus intimistes, qui revendiquent le droit à la différence par le biais de l'amour, on retrouve le cinéaste de ***Alphée des étoiles*** (2013), qui posait un regard touchant, intime et amoureux sur sa fille atteinte d'une maladie rare.

Bien entendu, nous pourrions débattre de la pertinence du choix de certains mouvements. Débat qui fut d'ailleurs effectué, a priori, lors d'une rencontre avec des universitaires issus de divers milieux, afin de nommer les 25 phénomènes sociaux révolutionnaires les plus importants des 25 dernières années. Si certains s'imposent comme une évidence, d'autres semblent plus subjectifs. Et pour cause, c'est une exposition qui s'annonce ainsi : le terme *auteur* réfère à la subjectivité du créateur. Nous sommes dans la pensée du cinéma documentaire; l'objectivité pure n'existe pas. Nous sommes dans la démarche du cinéma d'auteur : les œuvres reflètent sa personnalité artistique, exposent ses thèmes de prédilection, son style. Ainsi, pour ce qui est du contenu, il est nécessairement subjectif : c'est une exposition d'auteur. Conséquemment, le choix des révoltes, comme la façon de les présenter, demeure son droit. « Et c'est complètement assumé », ajoute Hugo Latulippe, « c'est là où le Musée innove et fait preuve d'audace, car c'est du propos, c'est politique, c'est chaud. On veut initier le dialogue, c'est un lègue du Printemps 2012, car la discussion part de là. Je voulais retrouver



Manifestation du mouvement des Indignés à Madrid



Le mariage homosexuel aux Pays-Bas

cinq grands thèmes centraux de notre époque dans l'expo qui sont, pour moi et dans l'ordre : environnement, féminisme, économie, démocratie, droits autochtones. Et je voulais qu'ils se déclinent comme 25 miroirs d'un seul mouvement. C'est un peu la thèse de l'expo, par la vision assumée d'un auteur. »

AUX PRÉMICES DU CINÉMA

La forme de l'exposition est d'autant plus intéressante qu'elle présente la vision d'un cinéaste. Hugo Latulippe l'annonçait comme un « film incarné », ce qui est nécessairement perceptible lors de la visite. D'un point de vue cinématographique, elle peut être perçue comme une série de courts métrages, ou encore comme un long métrage documentaire engagé, où le montage est effectué en temps réel par le spectateur visitant l'exposition. Chacun des 18 entretiens filmés peut être visionné sur un téléviseur individuel, situé devant un banc pouvant accueillir deux personnes, où l'installation ressemble à une boite noire. Une sorte de « petit cinéma maison », comme le définit Hugo Latulippe. Cette forme de visionnement par la petite boite rappelle les prémices du septième art, alors que Thomas Edison propose le Kinétoscope — ensuite le Kinétographe — appareil permettant le visionnement d'un film de façon individuelle. (On attribuera la naissance du « cinéma » au cinématographe des frères Lumière, puisqu'il permet la projection pour plusieurs spectateurs). Ce qui est intéressant ici avec le concept même de la projection des films lors de l'exposition, c'est qu'il renvoie non seulement aux prémices du cinéma par sa forme, mais qu'il propose une projection semi-privée (deux personnes assises, mais d'autres peuvent s'y ajouter debout) où le spectateur est lui-même le projectionniste, puisqu'il déclenche le visionnement à sa guise. Une sorte de cinéma-maison, certes, faisant écho aux origines du septième art.

Qui plus est, l'espace donné à l'exposition, en forme de cyclorama, propose un caractère cyclique, explique Hugo Latulippe : « Ce qui est à l'origine de la conception, ce sont les trois grands cercles, les 18 cinémas, le fil rouge, les narrations et l'agora au centre, essentielle, car elle assume que l'expo n'est jamais finie. Je tenais à cela, car c'est cohérent avec le propos. C'est Marie Beaudoin du Musée de la civilisation qui est arrivée avec l'idée de la circularité et on a tout de suite trouvé ça cohérent, avec le rappel des Grecs ». Durant l'Antiquité, l'agora tenait lieu d'espace de rencontres et d'échanges sur la place publique, que le rassemblement soit social, politique, mercantile, voire même culturel ou théâtral. Ainsi, l'agora de *25 X la révolte !,* nécessairement situé au centre de l'exposition, invite le spectateur à s'exprimer, à prétendre à la continuité de celle-ci : « Je voulais qu'on entre dans une exposition qui n'est pas terminée, où les visiteurs sont invités à contribuer à l'écriture d'une constitution du monde futur ». Ainsi, elle aspire à l'éveil d'une conscience citoyenne, l'agora servant à « écrire la légende du monde futur ». D'ailleurs, après avoir passé le mur de Berlin, qui ouvre l'exposition, une citation de Gaston Miron invite déjà le visiteur à entrer dans la légende : « La légende du monde futur est une chasse aux mots, pour fonder l'espoir, un appel à initier une nouvelle narration du monde. » 2

DE LA PRISE DE PAROLE AU CINÉMA DIRECT

Cette idée de proposer une nouvelle narration du monde par la chasse aux mots — lire la parole — est à la base même du cinéma direct. D'ailleurs, à l'intérieur de l'Agora, près de « l'appel à légender », une citation de Pierre Perrault invite à la parole : « Est-ce qu'on peut recommencer le monde avec des mots ? » 3 C'est en quelque sorte la proposition de *25 X la révolte !*, puisqu'à la manière du direct, on désire donner la parole aux habitants, qui discutent, dans leur langue et sur les lieux de l'action, de leurs préoccupations. « Je dois dire que formellement, pour l'exposition *25 X la révolte !,* j'appelle ça des entretiens, pas des courts métrages et pas du direct. Mais là où je revendique une filiation au direct, c'est dans les rapports humains et leur profondeur », appuie Hugo Latulippe, qui connaît personnellement nombre de ses intervenants, ayant même vécu avec certains dans leur « milieu », à la manière de Perrault qui vivait avec les habitants de l'Isle-aux-Coudres. « José Bové, ça fait trois fois que je tourne avec lui, alors je me retrouve chez lui dans le sud de la France et c'est comme si j'étais avec un

vieux chum ! Chaque chose qui dit, je le sais déjà. C'est la nature d'un documentariste et la différence avec le reportage; on prépare un film et on sait déjà ce que les personnages vont dire, car on les connaît tellement bien. Et c'est là qu'il y a une filiation, ces gens-là sont des frères, des sœurs. Et j'habite au même endroit intellectuel qu'eux et d'une certaine façon on se reconnaît. Et on ne prétend pas à l'objectivité ! Comme je disais lors du tournage du ***Théâtre des opérations***, on va chez des frères et des sœurs afin de chercher la substantielle moelle de leur humanité. »



L'occupation de la place Tiananmen

ENTRER DANS L'ACTION, FAVORISER LE MOUVEMENT

Hugo Latulippe appartient à une génération de documentaristes qui dépassent l'étape du constat pour s'inscrire dans l'action. Dans ***Alphée des étoiles***, en raison du handicap de sa fille, il quitte le pays avec elle pour l'étranger, afin d'amener la fillette à découvrir sa vie, dans l'action. Dans le documentaire engagé et environnemental, ***Bacon, le film*** (2001), le spectateur constatera l'inaction du gouvernement vis-à-vis de l'industrie porcine, par les actions d'Hugo Latulippe (les appels au ministre effectués en direct, face à la caméra). C'est nécessairement une démarche similaire que propose *25 X la révolte !* : éveiller une prise de conscience chez le visiteur-citoyen, qui par la suite est invité à passer à l'action, dans l'agora. « L'exposition, c'est 25 mouvements et j'aime ce mot-là (et je suis attaché à la précision de la langue), car il y a quelque chose de jamais terminé et quelque chose qui avance et je me reconnais dans ce mot-là ! L'expo fait un voyage à travers l'époque, qui est donc un mouvement et je souhaite ardemment que les gens sortent d'ici en mouvement, je veux créer du mouvement ». Rappelons que c'est cette idée du mouvement — notion essentielle au septième art, vulgarisée par Muybridge, précurseur de l'analyse cinématographique du mouvement — qui différencie le cinéma d'autres médiums, telle la photographie. Si Latulippe souhaite que le spectateur se « mette en mouvement » à sa sortie, c'est aussi ce que le spectateur fait dès son entrée : « Ce n'est pas une exposition dirigée, je voulais qu'il y ait quelque chose de l'odyssée », où le spectateur est invité à créer son itinéraire, aller vers le mouvement ou le pays qui l'appelle. Ça permet de déconstruire l'exposition et c'est parfait, même s'il y a une cohérence réfléchie dans la façon de présenter les mouvements dans l'espace. Idéalement, pour moi, les gens entendront les cinq narrations, puis zigzagueront entre les événements. » D'ailleurs, cette idée du spectateur qui crée son propre itinéraire dans l'espace (de l'exposition), renvoie à cette mission de « susciter l'éveil d'une conscience citoyenne », car c'est nécessairement le mouvement des masses qui engendre les grandes révolutions.

D'ailleurs, le cinéaste « souhaite que les professeurs emmènent leurs étudiants et que les collégiens et universitaires découvrent cette exposition », ce qui est d'autant plus pertinent puisque, cycliquement, c'est le Printemps érable qui l'a inspirée. Ironiquement, le principal défi demeure d'amener les gens à visiter le Musée, explique Hugo : « est-ce que les gens profitent de leurs Musées au Québec ? C'est une bonne question… » Nous pourrions aussi ajouter : est-ce que les gens profitent de leur cinéma documentaire au Québec ? Réflexion d'autant plus pertinente lorsqu'annexée à la question suivante : comment amener les gens à visiter les salles qui diffusent le cinéma documentaire d'ici et à s'y intéresser ? Et le président de *L'Observatoire du documentaire* de statuer : « Je pense qu'il faut que le cinéma documentaire soit pertinent et qu'il s'impose par cette pertinence à l'époque. C'est certain qu'il y a un défi de distribution en ce moment, et les institutions ont une responsabilité par rapport à cet art national. Je rêve qu'on recrée l'Office du film National du Québec, car la majeure partie de la contribution à l'Office national du film du Canada s'est faite par le Québec. Pour moi, le cinéma documentaire, c'est l'art national du Québec et je pense que les Québécois ne l'ont pas encore découvert ! En ce moment, les institutions et le contexte font en sorte que cet art national auquel on a beaucoup contribué dans l'histoire de l'art cinématographique a du mal à vivre […] ». « Des cinéastes documentaires au Québec qui vivent de leur art, il y en a trois, et j'en fais partie », ajoute Hugo Latulippe. Et lorsqu'on lui demande comment il entrevoit l'avenir du documentaire pour la jeune génération, il ne tarit pas d'éloges sur ses héritiers, mais « la question qu'il faut se poser en ce moment comme peuple est : Est-ce que nous avons les moyens d'entretenir la tradition documentaire au Québec ? Est-ce qu'il y a les moyens pour que les gens deviennent des cinéastes ? On ne peut pas toujours faire des films sur notre bras et s'arrêter après deux. Comment se donner les moyens pour qu'on fasse des films ? Cette forme d'art national est fragilisée et va falloir y voir », conclut Hugo Latulippe, qui tourne présentement un téléfilm sur Félix Leclerc qui devrait voir le jour sur le petit écran pour Noël prochain. Mais rappelons que le milieu ne fait pas de cadeau : Hugo fait partie des trois documentaristes au Québec qui ramènent de l'argent sous le sapin grâce à leur art : « Je vais où est la liberté… Et si le cinéma documentaire ouvre moins ou peu de fenêtres de liberté, je vais aller vers d'autres formes d'art… », ce que déplore le président de *L'Observatoire du documentaire*. Ainsi, il travaille sur des projets connexes, dont un sur le web intitulé *Looking for God*, sans compter que son plus récent bébé, *25 X la révolte !,* est exposé au Musée de la civilisation à Québec, jusqu'au 12 mars 2017.

[1] Thierry Ducharme. *Camera Lucida : entretien avec Hugo Latulippe*, Éditions La Peuplade, 2009.

[2] Gaston Miron, cité dans le film de Simon Beaulieu, ***Miron, un homme revenu d'en dehors du monde***, 2014.

[3] Pierre Perrault. *Nous autres icitte à l'île*, Éditions de l'Hexagone, 1999.

30e ÉDITION

FESTIVAL INTERNATIONAL DU CINÉMA FRANCOPHONE EN ACADIE

DU 10 AU 18 NOVEMBRE 2016

FICFA.COM



FESTIVAL DE FILMS FRANCOPHONES FILM FESTIVAL **SUBTITLED IN ENGLISH**

CINEMANIA 22



3–13
NOV 2016

CINEMA IMPERIAL
1430 rue de Bleury

festivalcinemania.com

AIR CANADA

SOFITEL
LUXURY HOTELS
MONTRÉAL LE CARRÉ DORÉ

Montréal

RBC