

Séquences

La revue des cinémas pluriels

JANV.
FÉV.
MARS

2019

HISTOIRE(S) DE CINÉMA
SECTION SPÉCIALE III

ENTREVUE
MIA HANSEN-LØVE

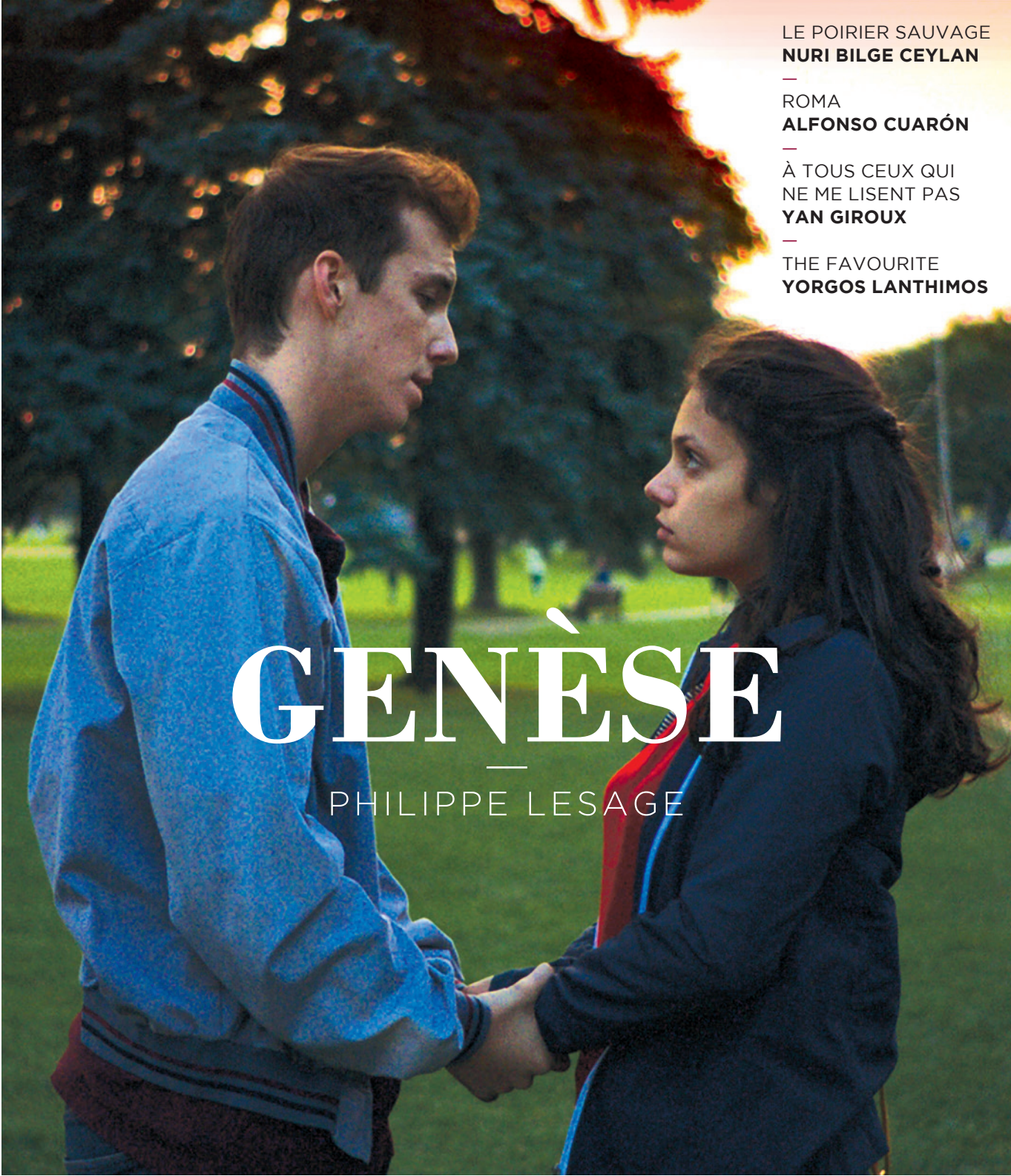
SALUT L'ARTISTE
AZNAVOUR CIPRIANI VENANTINI

LE POIRIER SAUVAGE
NURI BILGE CEYLAN

ROMA
ALFONSO CUARÓN

À TOUS CEUX QUI
NE ME LISENT PAS
YAN GIROUX

THE FAVOURITE
YORGOS LANTHIMOS



GENÈSE

PHILIPPE LESAGE

Envoyé de publication enregistré au no 7157.
Mise de la convention 40923102, Séquences
C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec Québec G1R 4N6





EN SALLE LE 1ER FÉVRIER

UNE COLONIE

UN FILM DE GENEVIÈVE DULUDE-DE CELLES

FUNFILM DISTRIBUTION PRÉSENTE
UNE PRODUCTION COLONELLE FILMS

AVEC ÉMILIE BIERRE IRLANDE CÔTÉ JACOB WHITEDUCK-LAVOIE ROBIN AUBERT NOÉMIE GODIN-VIGNEAU
IMAGES LÉNA MILL-REUILLARD & ETIENNE ROUSSY DIRECTION ARTISTIQUE ERIC BARBEAU COSTUMES EUGÉNIE CLERMONT
MONTAGE STÉPHANE LAFLEUR SON GAËLLE KOMÀR MARIE-PIERRE GRENIER BERNARD GARIÉPY STROBL
MUSIQUE MATHIEU CHARBONNEAU PRODUCTION FANNY DREW & SARAH MANNERING



3000C
Québec

TELEFILM
CANADA

Québec

LE FONDS
HAROLD
GREENBERG

Canada

Compagnie
de production
et de distribution

AVEC LE SOUTIEN DE
POST
DOUTÉ

AVEC LA COLLABORATION DE
RADIO-CANADA



2

MOT DE LA RÉDACTION

Critique... état des lieux

4

COUVERTURE

Genèse

Approximations ontologiques

6 PHILIPPE LESAGE

« Mes films sont parsemés d'idées abstraites même si elles paraissent réalistes au premier abord... »

10

PREMIER PLAN

À tous ceux qui ne me lisent pas

La transmission du regard

12 YAN GIROUX

« Entre Martin et Yves, quelque chose d'hallucinant car l'acteur intègre son rôle avec une force de persuasion, je dirais, prodigieuse... »

16

CINÉMAS D'AUTEURS

GROS PLAN

Bohemian Rhapsody

Des dents et des hommes

If Beale Street Could Talk

L'insoumission comme attitude

Le poirier sauvage

L'épreuve de l'errance

Mademoiselle de Jonquières

La vengeance d'une femme

Roma

La mémoire subjective

The Favourite

À déterminer

The Sisters Brothers

Quand le bon, la brute et le truand cohabitent

30 CRITIQUES

Climax

Quand ça dérape

First Man

De l'étoffe des héros

Halloween

Retour aux sources du mal

L'Apollon de Gaza

Mystères non élucidés

La grande noirceur

Terrains sinueux

Les salopes ou le sucre naturel de la peau

D'objet du désir, à sujet sexuel

Ma guerre

Ceux qui tuent et ceux qui aident

Premières armes

Garde à vous

The Front Runner

À la source du journalisme de chambre à coucher

*Transit**No man's Land**Widows*

Le deuil d'un monde meilleur

Wolfe

Hurlements de la meute

44

ARRÊT SUR IMAGE

ENTREVUE

MIA HANSEN-LØVE

« Même si on a toujours dit que mes films étaient autobiographiques, ils ne le sont jamais vraiment. »

48 HISTOIRE(S) DE CINÉMA

Section spéciale de Costa Gavras
(Troisième et dernière partie)

52

PANORAMIQUE

RECENSIONS

50 Mouchette, de Robert Bresson
ou le cinématographe comme écriture
Concept du cinématographe

53 Robert Bresson : De la plume
médiévale au cinématographe
Un procès qui acquitte Bresson

SALUT L'ARTISTE

54 CHARLES AZNAVOUR

En haut de l'affiche
sur scène et à l'écran

55 STELVIO CIPRIANI

Le doux suspense harmonieux

56 VENANTINO VENANTINI

L'art intemporel de la séduction



Roma

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: Guilhem Caillard, Jules Couturier, Truc Nguyen Quang, Guillaume Potvin

Documentaliste: Luc Chaput

Réviseur: Maximilien Nolet

Ont collaboré à ce numéro: Jean Beaulieu, Élie Castiel, Luc Chaput, Arnaud Corbic, Jules Couturier, Denis Desjardins, Jean-Philippe Desrochers, Pierre-Alexandre Fradet, Sami Gnaba, Pascal Grenier, Maxime Labrecque, Anne-Christine Loranger, Truc Nguyen Quang, Pierre Pageau, Guillaume Potvin, Charles-Henri Ramond, Julie Vaillancourt

Correspondants à l'étranger: Sami Gnaba (France), Anne-Christine Loranger (Allemagne)

Direction artistique: Simon Fortin – Samourai
Tél.: 514 526-5155 | www.be.net/samourai

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

Comptabilité: Josée Alain

Conseiller juridique: Dave Tremblay

Impression: TC.Transcontinental Interglobe

Distribution: Messageries Dynamique
Tél.: (450) 663-9000

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: 1^{er} trimestre 2019
978-2-924354-32-2
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Séquences publie cinq 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.

CRITIQUE... ÉTAT DES LIEUX

Le temps n'est pas aux balivernes ni aux revendications, ni encore aux excès ou logoglyphes de la pensée. À défaut de dire une banalité telle que «la critique de cinéma n'est plus la même», force est de souligner l'état actuel de l'expression critique face à une œuvre, dans notre cas, cinématographique.

Le phénomène Internet a réglé des questions techniques et administratives, mais a créé une manne phénoménale de points de vue. De la phrase culte de Truffaut «*Tout le monde a deux métiers, le sien et celui de critique de cinéma*», deux leçons de morale sont à tirer: d'une part, l'éclosion du discours banal sur le cinéma comme acte social; de l'autre, le dénigrement légal, même officialisé, envers une critique analytique qui, malgré les nombreux obstacles, tente de réussir tant bien que mal à survivre.

Le populisme croissant de la civilisation occidentale a créé des ouvertures démocratiques dans le système de la pensée, souvent superficielle, mais dans le même temps cela a construit des barrages, des frontières surveillées, des lieux dangereux où la curiosité, l'admiration, et plus que tout, l'autopsie devant une œuvre en mouvement ne peuvent quasiment être exprimées que dans les ouvrages spécialisés. Par un coup de chance, ils survivent encore, les livres.

Les revues dites «spécialisées», elles, tentent de respirer du mieux qu'elles le peuvent. Ici, grâce aux soins de nos gouvernements, municipal, provincial et fédéral, qui continuent de nous subventionner; mais gare aux comités d'évaluation, car c'est d'eux que dépendent les sommes qui nous sont accordées. Dans notre cas, une année notre rendement est très bon..., l'année suivante moins bon ou satisfaisant. Qui fait partie de ces comités? Quels sont leurs critères d'évaluation? Sont-ils au courant que le processus de production d'une revue est un travail de bénédictin, non seulement en ce qui a trait au côté technique de l'affaire, mais encore plus dans le choix du contenu éditorial conforme, justement, à notre nature *spécialisée*... et que, souvent, le milieu nous accorde de bons commentaires.

Et la critique dans tout cela? Nous sommes parvenus à un état de léthargie dominant principalement due au nombre impressionnant d'intervenants dans le milieu et dont la majorité a créé, fort probablement, par instinct, par survie, par besoin viscéral de reconnaissance, par ambition d'appartenir au cercle, par la facilité que procure le virtuel, ce qu'on appelle *chronique*, *point de vue*, journalisme à la *petite semaine*, formats qui se mêlent sans pudeur à celui de ceux qui ont toujours exercé leur métier comme une profession de foi.

Le banal et le superflu n'ont jamais été aussi foudroyants qu'aujourd'hui. Pour l'instant, l'État des lieux de la critique, du moins cinématographique, demeure fragile... mais tient tête. La reconnaissance des instances étatiques est cependant essentielle et intègre. Tout en soulignant la nécessité d'une réforme sociale responsable, diversifiée, sur la question.

ÉLIE CASTIEL
RÉDACTEUR EN CHEF

Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

PHILIPPE LESAGE

Commencer l'année 2019 en beauté avec des films d'auteur, dont une page couverture digne de cet honneur, d'autant plus qu'il s'agit d'un film québécois. Devrions-nous arrêter de dire «de chez nous» ou «d'ici»? Ne font-ils pas trop «insulaire»? Il est temps de situer notre cinématographie nationale dans la mouvance mondiale. Nous sommes présents dans plusieurs festivals et notre savoir-faire est plus que remarqué; nous remportons souvent des prix. Notre multiculturalisme nous situe (symboliquement) comme «citoyens du monde». Assumons-le une fois pour toutes. Troisième long métrage de fiction de Philippe Lesage, *Genèse* propose de nouvelles voies narratives. Tout en se référant à certains codes traditionnels (on ne peut pas constamment inventer – un récit, c'est un récit), il y a, chez ce jeune cinéaste (et d'autres bien sûr), une façon de faire, une touche, une griffe à laquelle on reconnaît sa signature. Voilà le mot juste, «endossement», pour ne pas radoter, un ton qui se transmet dans la rhétorique de l'image. Et deux arrêts sur image: la critique de notre collègue Pierre-Alexandre Fradet et ma rencontre avec Philippe Lesage. Comme à chaque entretien, un mélange de frénésie, d'excitation et d'échanges probants, innovateurs, illuminés et complices sur le cinéma. Que demander de plus?

ÉLIE CASTIEL
RÉDACTEUR EN CHEF





GENÈSE

APPROXIMATIONS ONTOLOGIQUES

PIERRE-ALEXANDRE FRADET

—
*Un grouillement de désirs
où règne l'approximation*

Il faut y voir plutôt le souhait de Philippe Lesage de montrer sans détour ce qui compte à ses yeux. Car les prétextes scénaristiques sont inutiles lorsqu'il s'agit de révéler par l'image la société que nous avons formée, que nous formons aujourd'hui ou que nous pourrions former demain, ce que réussit à faire avec panache le cinéaste québécois.

Genèse du monde? Pas du tout. Genèse d'un monde? Pas davantage. On serre de près ici la genèse de *trois mondes*: ceux de Guillaume, de Charlotte et de Félix. Le fil ténu qui les relie n'est autre chose que les amours adolescentes. D'abord Guillaume, garçon éloquent qui se plaît à taquiner ses camarades et à imiter ses enseignants. Il est en proie au doute: qui aime-t-il? Comment révéler les sentiments peut-être simplement fugaces qu'il éprouve pour son meilleur ami? Ensuite Charlotte, à peine plus âgée que Guillaume. Après s'être fait suggérer par son copain d'ouvrir à tout venant leur liaison amoureuse, elle le lui reproche mais s'empresse elle-même d'aller voir ailleurs. Enfin Félix, jeune musicien qui ignore comment approcher celle qu'il aime au camp d'été. Leur relation sera scellée après l'envoi d'une lettre et une prestation musicale candide, mais sensible.

Il y a quelque chose de parfaitement savoureux dans les très imparfaites transitions menant d'une histoire à une autre. Dans ce qui n'est pas tout à fait un film choral, ces histoires ne se chevauchent qu'avec la pâleur d'une lumière qui s'éteint. Et pourtant, cela fonctionne, et comment! Au lieu d'avoir affaire à des croisements forcés et artificiels entre personnages, on découvre tour à tour l'essence de chacun d'eux, dont le trait commun pourrait

bien être le *caractère approximatif*. De quoi sont en effet constitués en leur tréfonds ces personnages, sinon d'un grouillement de désirs où règne l'approximation? Bavard en public, Guillaume devient homme de peu de mots en présence de son meilleur ami, avec qui il entretient une relation de plus en plus floue. Paraissant d'abord intimement liée à son copain, Charlotte en vient quant à elle à s'amouracher du premier venu. Après de brèves conversations avec un vis-à-vis féminin, Félix se demande pour sa part comment lui exprimer son amour sans gaucherie. Il y parviendra bel et bien, mais la liaison qu'il entretiendra demeurera vaporeuse, comme suspendue au-dessus du réel.

D'aucuns verront possiblement ici un ramassis de demi-idées, dont l'acmé pourrait bien correspondre, à travers le personnage de Charlotte qui sera victime d'assauts sexuels, à l'évocation de la culture du viol qui sévit hélas encore aujourd'hui. Il faut y voir plutôt le souhait de Philippe Lesage de montrer sans détour ce qui compte à ses yeux. Car les prétextes scénaristiques sont inutiles lorsqu'il s'agit de révéler par l'image la société que nous avons formée, que nous formons aujourd'hui ou que nous pourrions former demain, ce que réussit à faire avec panache le cinéaste québécois. Assurément, l'œuvre offerte ici comporte aussi ses craquelures, à commencer par ses



nombreux plans dansants dans les bars. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner, ces plans se sont propagés comme une traînée de poudre dans le cinéma des dernières années. Ils sont devenus à vrai dire si communs et commodes que, loin de porter leurs fruits sur le plan cognitif et émotif, ils les arrachent de l'arbre et les font mourir. Pour comprendre et ressentir le vertige intérieur des personnages, on aimerait avoir droit à des moyens nouveaux qui mordent de plus près sur la singularité du vécu. Lorsqu'on apprend que Philippe Lesage a dû retrancher plusieurs minutes au montage¹, l'envie devient d'autant plus forte de lui demander : pourquoi ne pas avoir mis de côté ces scènes devenues courantes, qui n'entachaient pas l'irréprochable *Les démons* ?

En cinéma, c'est l'évidence, la musique a sa place. Et c'est en partie ce qu'a compris Lesage lui-même lorsqu'il troque les traditionnelles scènes dansantes pour les scènes marchantes (Charlotte au parc) et qu'il fuit les conventionnels bars pour les «bords de feu». *Outside* : c'est le titre d'un des airs de Tops qui tient lieu de leitmotiv dans ce film et qu'on aime, en effet, entendre et réentendre. *Dehors, près du feu* : c'est là que prend racine l'innocent et magnifique émoi d'Alexis. Sa magnificence vient du fait qu'il n'a jamais rien connu de tel et que, face à l'inconnu, victime de timidité, il voit le tourbillon qui traverse son cœur prendre de l'ampleur d'instant en instant. La magistrale histoire de *Roméo et Juliette* n'était-elle d'ailleurs pas d'autant plus lourde d'émotions qu'elle mettait en présence des adolescents plutôt que des adultes ?

Au final, malgré tout, *Genèse* serait-il un film trop beau ? Il y a lieu de poser la question, puisque le côté fortement esthétique de plusieurs choix artistiques est palpable : des personnages sculpturaux, des vêtements élégants, un collège privé aux jolies boiseries, un vieux modèle de Mercedes, une balade dans le Mile End devant le casse-croûte Wilensky, etc. Lesage demeure cependant à distance des manières d'un cinéaste comme Wes Anderson (manières certes envoûtantes, mais qui conviendraient mal au sujet traité ici), et sa réalisation parvient à se tenir exactement là où elle doit rester au vu de son scénario : c'est-à-dire dans le soin et l'application, mais en dehors de l'enflure. Autant par ses plans-séquences que par ses fréquents zooms et ses quelques regards caméras, *Genèse* souligne sans surligner à l'excès. Ainsi se délecte-t-on du regard enthousiaste et naïf que lance une jeune fille lors du plan final et qui évoque un peu les intrigants yeux du crocodile dans *Tabou* de Miguel Gomes – président du jury qui, en octobre dernier, a récompensé Lesage à Valladolid. Dans ce regard adolescent, on ne repère pas qu'un banal effort de distanciation ; on lit une invitation à accepter les amours de jeunesse telles qu'elles sont, à savoir subites, maladroites, ébauchées, rarement prometteuses, toujours fulgurantes.

Il est souvent difficile d'établir dans quelle mesure la qualité de jeu d'un comédien est attribuable à ce comédien lui-même ou au metteur en scène qui le dirige. Quoi qu'il en soit du mérite de chacun, une chose est sûre : à côté de grandes peintures telles que le très juste Paul Ahmarani, Théodore Pellerin démontre une fois de plus dans *Genèse* l'étendue de son talent. C'est lui qui prend toute la place dans la meilleure scène du film. Hanté par son affection pour son meilleur ami, il lui confirme son amour non pas en privé, mais devant sa classe d'anglais, lors d'un exposé oral. Qu'il ne s'exprime pas dans sa langue maternelle et semble à première vue se livrer à un jeu parmi d'autres plutôt qu'à une déclaration d'amour en règle, voilà qui démontre bien que les sentiments humains sont l'une des choses au monde que l'on souhaite manifester avec le plus de précautions, de scrupules. À l'instar du ventriloque dans *Mauvais Sang* de Leos Carax qui révélait le vrai «depuis l'intérieur», le personnage de Théodore Pellerin met ainsi à nu les nombreux détours qu'on a tendance à prendre pour extérioriser, en période d'amour, ce qui traverse les profondeurs de notre être. Mieux qu'une leçon de morale, c'est un petit diamant brut d'ontologie vécue qu'il nous confie alors. ▲

—
Origine : Canada (Québec)

Année : 2018

Durée : 2 h 10

Réal. : Philippe Lesage

Scén. : Philippe Lesage

Images : Nicolas Canniccioni

Mont. : Mathieu Bouchard-Malo

Son : Philippe Lavigne, Sylvain Brassard

Dir. art. : Marjorie Rhéaume

Cost. : Caroline Bodson

Int. : Noée Abita (Charlotte), Théodore Pellerin (Guillaume), Édouard Tremblay-Grenier (Félix), Pier-Luc Funk (Maxime), Jules Roy Sicotte (Nicolas), Paul Ahmarani (Perrier), Émilie Pierre (Béatrice), , Antoine Marchand Gagnon (Alexis)

Prod(s) : Galilé Marion-Gauvin

Dist. : FunFilm

¹ Jean-Baptiste Hervé, «*Genèse* à Locarno : rencontre avec Philippe Lesage», Voir, 2 août 2018, en ligne : <https://voir.ca/cinema/2018/08/02/genese-a-locarno-rencontre-avec-philippe-lesage/> (consulté le 31 octobre 2018).

Philippe Lesage

« Mes films sont parsemés d'idées abstraites même si elles paraissent réalistes au premier abord... »

PROPOS RECUEILLIS
ET TRANSCRITS
PAR ÉLIE CASTIEL



*Avec **Ce coeur qui bat** (2010), Philippe Lesage impose un regard. Documentaire largement loué par la majorité des critiques. Et puis, **Les démons**, premier long métrage nommé dans plusieurs festivals et gagnant du Golden Gate Award au San Francisco International Film Festival 2016, et la même année du Breaking Waves Award au Titanic International Film Festival. Film d'une grande maturité qui se confirme davantage dans **Genèse**, lui aussi largement récompensé. Rencontre avec Philippe Lesage, réalisateur de tous les possibles et sur qui on peut compter tant il excelle dans l'art indispensablement intransigeant du récit.*

Gagner des prix un peu partout, autant pour *Les démons* que pour *Genèse*, influence-t-il la façon dont vous vous prenez pour concevoir les prochains projets ?

Les prix sont absurdes jusqu'à ce qu'on les gagne. Du temps de *Les démons*, je ne prenais pas ça très mal quand je revenais les mains vides. Je manquais de sagesse et sans doute d'expérience en la matière. Avec *Genèse*, j'ai décidé de prendre cela avec beaucoup plus de philosophie, sans avoir d'attentes. Déjà, le fait que le film se retrouve dans des festivals importants est quelque chose de gratifiant. Je sais aussi que je ne gagnerai jamais le prix du public. Je ne cherche pas à faire des films consensuels. Je fais plutôt le pari qu'en faisant des films intimes, personnels, singuliers, on a la possibilité de toucher peut-être plus profondément

les spectateurs avec qui l'on partage une certaine sensibilité. Avec la possibilité inverse d'en laisser une partie indifférente. Tant pis pour ceux-là. J'essaie aussi de faire des films qui ne donnent pas toutes les réponses, et qui laissent des espaces vides dans lesquels le spectateur peut se retrouver. Je n'aime pas être pris par la main comme spectateur, je préfère nettement le cinéma qui laisse de l'espace où l'on me permet d'être créatif et de compléter le film en fonction de ma propre expérience. Le réel dialogue entre une œuvre et le spectateur n'est possible que si cet espace existe. La finale dans *Genèse* est un exemple. En fait, je refuse d'avoir une idée fixe sur mon propre film. La perception de mes films évolue sans cesse : on me dit que la fin de *Genèse* est belle et apaisante, je

vais le croire ou m'y opposer pour une soirée; on me dit le contraire, je vais le croire ou m'y opposer aussi. La création n'est pas quelque chose d'immuable, ma quête et mes questionnements se perpétuent au-delà de toutes les étapes, allant du tournage au montage, et continuent de se transformer au-delà de la sortie du film. J'aurais une lecture différente de ce film dans 10 ans, et chose certaine, je n'aurai jamais une interprétation définitive et unidimensionnelle de mes films comme de ceux des autres qui m'ont bouleversé.

Genèse, comme pour début ou encore commencement. Le titre n'est donc pas pris au hasard, mais relève, je crois, d'un rapport entre notre existence et une pulsion intérieure de pouvoir la changer.

Les personnages centraux de *Genèse* sont sincères et transparents. La société leur en fait d'ailleurs payer le prix. Pour leur rendre justice, je me fais un devoir d'être honnête aussi et de me révéler dans mes films. Il faut dire aussi que je suis *dans* tous les personnages. Je m'identifie autant à Charlotte qu'à Guillaume. Oui, je suis allé dans un collège de garçons; oui, je suis allé en camp de vacances, oui, j'ai été parfois l'amoureux transi qui s'acharnait dans une relation minée d'avance. Comme dit Guillaume, c'est dans ma nature d'espérer même quand il n'y a plus d'espoir. D'où cette pulsion intérieure de vouloir changer ce dont vous parlez. Je préfère les cœurs téméraires à ceux qui reculent par peur de se blesser. Le personnage de Félix, interprété par Édouard Tremblay-Grenier, est peut-être mon véritable alter ego, aussi bien dans *Les démons* qu'à la fin dans *Genèse*. Parfois, je trouve que la *non-imagination* est beaucoup plus intéressante que ce qui est tiré de l'imagination brute. Lorsque les scènes sont tirées de quelque chose qui s'est réellement passé, il y a beaucoup plus de chances qu'elles soient originales et singulières.

Oui, le Félix dans Les démons a grandi dans Genèse. Mais sans être une suite dans le sens le plus strict du terme, ce deuxième long métrage se présente, à mon sens, comme un discours sur la linéarité et la temporalité du discours cinématographique.

J'aime l'idée de voir un personnage grandir et évoluer d'un film à l'autre. C'est assez rare au cinéma. Antoine Doinel est sans doute l'exemple le plus célèbre ou encore la trilogie Apu de Satyajit Ray. Félix va peut-être revenir dans un autre film.

Malgré l'intemporalité qui semble imprégner le film, cette notion du temps est tout de même fragmentée selon une époque fixe. Les spectateurs doivent faire attention aux menus détails, notamment dans les objets, les meubles (les télévisions qui n'existent plus



aujourd'hui, des exemples vintage), voire les costumes, afin de pouvoir établir l'époque où chacune des parties a lieu. Et sans véritablement d'ordre chronologique.

Le discours générationnel m'ennuie beaucoup. Depuis la nuit des temps, la génération qui nous succède est toujours regardée avec méfiance et mépris. Le discours qui trace des gros traits ou des catégories entre les X, les millénariaux ou les boomers ne m'intéressent pas. Je suis intéressé par ce que nous avons en commun, pas par ce qui nous différencie selon une grille réductrice et simpliste. Je brouille les pistes d'une époque fixe dans *Genèse* parce que je veux exprimer ceci: nous éprouvons face aux premières amours le même désarroi, la même fébrilité, le même désir, qu'on soit née en 1995 ou en 1945.

Mais il y a aussi une sorte de paradoxe dans toute cette histoire. Lorsque Guillaume avoue ouvertement son homosexualité, tous les élèves applaudissent, à la grande surprise de l'enseignante. Mais plus tard, dans les balls de l'école, ces mêmes élèves ne veulent plus s'adresser à lui. Quelle est donc la morale de l'histoire?

Dans un sens, il y a toute une partie qui se passe hors-champ pour donner suite à sa déclaration. On comprend que les amis de Guillaume vont, une fois l'enthousiasme passé, se questionner entre eux et surtout connaître le point de vue de Nicolas qui s'est senti trahi par Guillaume après cette révélation. Guillaume se place aussi dans une situation de vulnérabilité. Quand le lion faiblit, il sera tôt ou tard chassé par la meute. Je crois qu'on paie toujours le prix lorsqu'on est trop sincère. Et que les êtres forts qui ont jadis suscité la crainte deviennent des proies prisées lorsqu'ils montrent des signes de faiblesse.

—
Brouiller les pistes



Contempler le possible

Dans un sens, même aujourd'hui, dans le cinéma québécois, alors que nous sommes dans un territoire géographique apparemment très tolérant envers la diversité sexuelle, le cinéma reste encore une île privée peuplée notamment d'hommes blancs et hétéros. Sauf pour un ou deux noms qui osent. On peut ajouter votre nom, geste d'autant plus courageux que vous êtes bétéro. Lorsque j'étais jeune, je me posais énormément de questions sur ma sexualité et sur celle des autres. La sexualité est quelque chose qui évolue, qui est toujours en mouvement et ce mouvement-là, on ne le voit pas souvent au cinéma. Je ne désire plus du tout les mêmes personnes que lorsque j'avais 20 ans. Je suis impressionné et admiratif lorsque des gens me confient qu'ils peuvent tomber en amour aussi bien avec un homme qu'avec une femme, car c'est la personne en soi qui compte, peu importe son sexe. Le choix d'une orientation sexuelle fixe est peut-être le signe d'une lâcheté normative. J'ai peut-être moi-même été lâche parfois.

En fait, dans Genèse, sans qu'elle se réalise, l'histoire d'amour ou plutôt la déclaration d'amour de Guillaume semble la plus intéressante du film, ou du moins celle qui exprime en quelques minutes une profonde émotion.

Il y a dans notre existence des époques charnières où tout peut basculer, évoluer, se transformer. D'ailleurs, tout est également possible dans le cas de Guillaume, on ne peut pas savoir ce qu'il deviendra. Mais chose certaine, cette scène est forte parce qu'il s'agit d'un point de rupture et d'une révélation : bas les masques ! Il va au bout de son truc, mais aussi par esprit de provocation. Pour moi, c'est sa façon frondeuse de tendre l'autre joue.

D'où une narration et une mise en scène totalement maîtrisées qui donnent lieu à tous les possibles. C'est en cela que réside toute l'originalité du film.

Je vous remercie car c'était l'idée que ce soit ainsi.

Et dans ces territoires du possible, il y a aussi de la place pour des moments de grâce qui dans un sens, n'ont pas de relation avec la vraie vie, ou du moins on ne s'en rend pas compte. Et dans un sens, ça la dépasse.

Je pense que parfois, pour voir la beauté du monde, on a besoin d'un cadre, et que sans ce cadre, on ne la verrait pas passer : un geste, un visage qui exprime telle ou telle émotion, le mouvement d'un corps. Ce sont des moments qu'on ne peut pas commander, ils arrivent sans s'annoncer, à l'improviste. Mais la vie est une source d'inépuisables inspirations. C'est, de toute façon, mon matériel de base. Je souhaite montrer la souffrance afin que les gens se sentent



moins seuls, et montrer la beauté pour donner espoir. En réalité, toutes les formes d'art ont cette possibilité et pas seulement le cinéma.

Même au-delà de ce qu'on peut imaginer.

[Sourire chaleureux]

Il y a, dans Genèse, un érotisme à la fois généreux et subtil qui se manifeste notamment dans deux plans importants. Celui du corps nu de Noée Abita, dans le lit, et celui où Guillaume aussi dans le lit (mais plus habillé) près de son meilleur ami endormi dans une pose particulière. Il ne s'agit pas de voyeurisme, mais d'un état d'esprit qui a à voir avec la dialectique du corps. Comme un art de l'échange entre la vie, la physicalité et l'autre.

Cela reste très pudique malgré tout. C'est aussi davantage par souci de réalisme et moins d'érotisme. Un couple dans l'intimité, seul, dans une chambre et qui se prépare à aller au lit ne va pas commencer à se cacher en se déshabillant ou à se couvrir la poitrine devant l'autre. La pudibonderie si présente dans le cinéma américain m'apparaît franchement ridicule et hypocrite. J'ai peur qu'on se retrouve dans un monde de plus en plus puritain où la notion du corps est évacuée pour des raisons moralement superficielles ou simplement par autocensure, par crainte de subir un éventuel procès d'intention. Oui, il existe bel et bien par exemple un nombre effarant de représentations



Théodore Pellerin et Noée Abita

vulgaires et gratuites du corps de la femme au cinéma et dans la culture de masse qui méritent d'être dénoncées. Mais il serait très injuste et très dangereux d'emprunter un raccourci et de considérer toute nudité ou tout érotisme dans l'art comme étant suspects. Récemment, je suis allé voir un autre film sur l'adolescence. Je suis sorti enragé de ce *coming of age* aseptisé. Toute la sexualité des personnages avait été évacuée. On voyait des êtres sans pulsion de vie, sans passion, comme si on avait eu peur de choquer et de montrer les vraies choses. C'était un film où les personnages étaient comme des morts-vivants qui ne désiraient personne. Pire, ils renonçaient au désir. Quand on a plus de désir, on est mort. J'ai pensé que *Genèse* était le contraire de ce film.

Est-ce que Noée Abita s'imposait pour le rôle de Charlotte ?

En fait, j'avais d'abord offert le rôle à une actrice québécoise mais elle s'est désistée au dernier moment. J'ai vu Noée dans *Ava* et nous lui avons envoyé le scénario. Elle s'est sentie fortement interpellée par le personnage de Charlotte et son parcours. Elle se retrouvait en elle. Elle a vu *Les démons* et elle n'a pas hésité avant de dire oui. Noée est une personne très forte et intègre. Il n'y a jamais de faux-semblant avec elle. Comme actrice, elle a toujours le ton juste. Son jeu est fait de finesse, de subtilité. C'est une artiste et une personne d'exception.

D'où Abita comme choix évident.

Je crois qu'elle a aussi décidé de faire le film notamment pour les scènes difficiles qui avaient fait reculer celle qui s'était désistée. Noée voulait prendre le diable par les cornes et le regarder dans les yeux. Nous étions d'accord qu'il fallait parfois montrer la réalité telle qu'elle est et ne pas éluder du film l'horrible banalité du mal.

Il y a, dans *Genèse*, une sorte de bilinguisme assumé qu'on retrouve rarement dans le cinéma québécois. Et c'est aussi vrai lorsque des réalisateurs québécois anglophones tournent en anglais.

Oui, dans le cas de la déclaration d'amour de Guillaume, ça se passe dans un cours d'anglais. Il m'a semblé que c'était en effet le contexte idéal pour qu'il puisse exécuter son coup de théâtre. L'emploi de la langue étrangère permet un pas de côté, d'établir une distance et un espace où on peut enfin dire ce qu'on ne dirait pas dans sa langue maternelle. Guillaume enlève son masque, mais l'emploi de la langue étrangère lui permet d'en mettre un autre. L'exposé oral en anglais devient presque un terrain de jeu, une scène de théâtre. Au camp de vacances, le personnage de Todd est calqué sur un moniteur que j'avais eu dans un camp aux États-Unis. L'histoire de Félix est la mienne.

On ne peut garder sous silence que vos deux longs métrages de fiction ont lieu dans un environnement bourgeois. Est-ce, de votre part, un parti pris assumé en accord avec votre propre expérience de vie ?

Mon rapport à la bourgeoisie est ambigu. Économiquement, mes parents sont de la classe moyenne, mais j'ai vécu ma jeunesse à une époque où celle-ci avait encore les moyens d'envoyer ses enfants (nous sommes quatre enfants) dans des collèges privés et dans des camps de vacances l'été, en plus de posséder un bel et grand appartement en ville. Je ne pense pas que cela soit possible pour une famille de la classe moyenne aujourd'hui. Ma famille n'avait pas l'aisance financière des bourgeois que je côtoyais au collège. J'étais sans doute parmi les plus pauvres de ma classe, mais oui, j'ai grandi dans cet environnement de privilégiés. Je suis reconnaissant envers mes parents ne pas avoir valorisé l'argent, la richesse, la consommation excessive. Nous avions des livres à la maison, pas trois télé et trois voitures. Mais je suis aussi reconnaissant qu'ils m'aient permis d'accéder aux bonnes écoles et aux camps de vacances. Je traite dans mon cinéma des milieux que je connais. Je suis même agacé lorsque des cinéastes bourgeois s'approprient des milieux pauvres et durs qu'ils ne connaissent que de très loin. Mais bon, s'ils le font avec sincérité et beaucoup de cœur, pourquoi pas ! ▲

« Récemment, je suis allé voir un autre film sur l'adolescence. Je suis sorti enragé de ce *coming of age* aseptisé. Toute la sexualité des personnages avait été évacuée. On voyait des êtres sans pulsion de vie, sans passion, comme si on avait eu peur de choquer et de montrer les vraies choses. C'était un film où les personnages étaient comme des morts-vivants qui ne désiraient personne. J'ai pensé que *Genèse* était le contraire de ce film. »

À tous ceux qui ne me lisent pas

La transmission du regard

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS



—
Opposer la pureté de l'être marginal au conformisme

—
Origine : Québec [Canada]

Année : 2018

Durée : 1 h 47

Réal. : Yan Giroux

Scén. : Guillaume Corbeil, Yan Giroux

Images : Ian Lagarde

Mont. : Elric Robichon

Mus. : Jocelyn Tellier

Son : Marie-Pierre Grenier, Lynne Trépanier, Bernard Gariépy Strobl

Cost. : Mélanie Garcia

Int. : Martin Dubreuil (Yves Boisvert), Céline Bonnier (Dyane), Henri Picard (Marc), Jacques L'Heureux (Jacques), Marie-Ève Perron (Maryse), Martin Larocque (Marcel)

Prod(s). : Élaïne Hébert, Luc Déry, Kim McCraw

Dist. : Les Films Séville

Rares sont les films de fiction, au Québec ou ailleurs, qui se sont attardés à raconter la vie d'une ou d'un écrivain. Il est vrai qu'il est difficile de représenter l'acte et le processus d'écriture dans le cinéma de fiction. La figure du poète en particulier peut facilement être dépeinte suivant maints clichés. Le premier long métrage de fiction de Yan Giroux s'inspire librement de la vie et de l'œuvre du poète estrien Yves Boisvert, décédé en 2012. Bien que le cinéaste n'évite pas certains de ces clichés, son film a l'intelligence d'aller plus loin que la simple biographie, en traitant notamment de l'influence qu'une figure considérée comme marginale peut avoir sur son entourage et, plus largement, du legs que l'on laisse aux autres.

Le film s'ouvre sur un habile plan-séquence qui rend bien la frénésie que l'on peut associer à l'univers des poètes marginaux. On y aperçoit Yves (Martin Dubreuil, dans un rôle fait sur mesure pour lui) qui fume à l'extérieur d'un bar où se déroule une soirée de lecture de poésie accompagnée d'un groupe de rock. La caméra s'approche de Boisvert, puis pénètre dans l'établissement à l'ambiance survoltée où un animateur annonce l'arrivée sur scène de Boisvert. Pendant sa prestation, la caméra tourne autour de lui alors qu'il lit quelques vers tirés du long poème *Je n'ai*

jamais été rockeur, j'écris. Belle manière de présenter le poète et son œuvre et de donner le ton au film.

Giroux et son scénariste, Guillaume Corbeil, ont choisi de camper l'action au temps présent, donc de tricher un peu avec la chronologie. Le récit se déroule pendant que Boisvert rédige et tente de publier son livre *Les Chaouins* (qui était d'ailleurs le titre original du film de Giroux) qui, en réalité, est paru en 1997. Yves parle de ce recueil ambitieux, tant dans sa forme que dans son contenu, comme d'un livre qui «sent la pisse mais qui a sa place au musée.» Liberté intéressante des scénaristes puisqu'elle permet, outre le fait de rendre la vie de Boisvert plus actuelle, de traiter de certains enjeux qui, bien qu'intemporels, sont particulièrement aigus de nos jours : l'embourgeoisement (le bloc où habite le poète s'appête à être converti en lofts – Les lofts Nelligan –, qui invitent leurs futurs acheteurs à «Vivre au rythme de la poésie urbaine»), la réalité des maisons d'édition artisanales achetées par de plus gros conglomerats qui les dénaturent (Yves compare la froideur des nouveaux locaux de son éditeur à celle d'un café troisième vague), le triste état du milieu littéraire, qui survit grâce à la vente de livres de cuisine et connaît son apogée dans des salons du livre bien propres et ronflants.

On remarque dans le film la présence d'acteurs trop rares au cinéma, dans des rôles de soutien : Jacques L'Heureux en éditeur bienveillant, Martin Larocque en ami qui aide le poète à se trouver un emploi, et Bernard Fortin en éditeur affairiste et arrogant. L'aspect plus politique (au sens large) de l'œuvre de Boisvert a cependant été laissé de côté, outre une référence subtile, pendant un échange entre Yves et son éditeur, à l'essai poétique *OUI égale NON*, que seuls les lecteurs attentifs de l'œuvre de Boisvert reconnaîtront, et une phrase du personnage qui affirme, dans un contexte qui, lui, n'est pas politique, qu'il est « nulle part mon pays ».

Les images, très léchées, signées Ian Lagarde, peuvent surprendre étant donné le côté âpre de l'univers du poète. Les plans et leur lumière, très travaillés, sont aussi parfois porteurs de poésie en eux-mêmes. On pense entre autres au magnifique plan en plongée totale d'une chute d'eau sur une musique tout aussi atmosphérique que les images qu'elle accompagne, ou à la caméra qui prend la liberté de suivre le mouvement d'une volute de fumée de cigarette tandis que le poète noircit frénétiquement les pages de son carnet. Comme mentionné en introduction, *À tous ceux qui ne me lisent pas* n'évite pas certains clichés associés à la figure du poète. En effet, on y boit et on y fume beaucoup, on fréquente les chambres de motels mi-teux, et on oppose la « pureté » de l'être marginal au conformisme dont font preuve, à divers degrés, les gens qui l'entourent. Le film est toutefois très loin, et c'est une très bonne chose, du grotesque et du sensationnalisme de *Barfly* (Barbet Schroeder, 1987), long métrage consacré à Charles Bukowski, monstre sacré de la poésie américaine.

Quand Yves s'incruste chez son amante, il fait la rencontre de son fils Marc, incarné avec beaucoup de

retenue par Henri Picard, jeune acteur qui porte en lui de belles promesses. On sent chez Marc l'hésitation propre à la fin de l'adolescence. Après avoir reçu un nouveau téléphone cellulaire de la part de son père fortuné, Marc commence à photographier et à filmer le monde autour de lui. Au contact d'Yves, manifestement issu d'un tout autre milieu que lui, Marc voit qu'un autre monde existe, qu'un autre monde est possible. Commence alors un intéressant jeu d'émulation entre les deux personnages, que tout opposait initialement. Marc parcourt les objets appartenant au nouvel amant de sa mère et enfle même son vieux manteau de cuir. La complicité s'installe lentement mais sûrement entre les deux. Le poète, qui devine Marc mieux que celui-ci ne le croit, confie au jeune homme, dans la dédicace de son livre, que « la création nous libère du feu qui nous habite ». C'est ce que Marc, chez qui on peut deviner une part de Giroux le cinéaste-artiste en devenir, met en application dans le montage qu'il réalise avec les images du quotidien qu'il a tournées à l'aide de son cellulaire. Le film se termine sur ses images, visionnées par Yves et montées au rythme de la pièce énergique et enivrante du pianiste allemand Nils Frahm. On passe ainsi du point de vue – donc du regard – du jeune homme vers Yves, qui domine l'ensemble du long métrage, à celui d'Yves vers Marc. Ce point d'orgue constitue le moment paroxystique d'*À tous ceux qui ne me lisent pas*, peut-être le plus bel hommage que Giroux pouvait rendre à Boisvert et à l'acte de création. C'est par le fait même un hommage à ce qu'un créateur peut transmettre à autrui (que celui-ci devienne artiste ou non), ainsi qu'à tous ceux qui ont fréquenté son œuvre – qui l'ont lu, pour renvoyer au titre du film, dans le cas du poète – ou qui ont eu la chance de le côtoyer. ▲

Les images, très léchées, signées Ian Lagarde, peuvent surprendre étant donné le côté âpre de l'univers du poète. Les plans et leur lumière, très travaillés, sont aussi parfois porteurs de poésie en eux-mêmes.

—
Un intéressant jeu d'émulation



Yan Giroux

« Entre Martin et Yves, quelque chose d'hallucinant car l'acteur intègre son rôle avec une force de persuasion, je dirais, prodigieuse... »

PROPOS RECUEILLIS
ET TRANSCRITS PAR
ÉLIE CASTIEL



Quelques courts sujets, un documentaire et un premier long métrage qui n'a nul besoin de s'affirmer puisque le résultat est probant, digne des grands noms de la cinématographie québécoise actuelle. Comme coscénariste, Guillaume Corbeil, dont on sent la coexistence harmonieuse avec Giroux; liens intellectuels qui partagent une plume aiguisée, parfois s'insérant dans le domaine de l'abstrait, fidèle au personnage dont il est question, un Yves Boisvert fictionnalisé comme s'il s'agissait d'un bouleversant et digne hommage aux images en mouvement. Rencontre.

« Je suis de ces réalisateurs qui ne font pas de la micro direction. J'ai tendance à faire confiance à mes acteurs et dans une certaine mesure, leur accorde un degré d'autonomie. Au-delà des mots, je cherche à découvrir ce qui se cache chez chaque personnage, ce qu'il a à exprimer. »

Pour un premier film de long métrage, le projet est ambitieux. Ce n'est pas aussi simple que d'aborder le genre biopic sans prendre des risques.

En fait, ma filmographie est marquée par une certaine forme de prises de risques, soit dans mes courts métrages, mes documentaires. Et lorsqu'il s'agit d'un premier long, je tiens à conserver ce même désir d'exploration, de recherche, puis même d'ambition, quelle que soit la proposition cinématographique dont il est question. Je dois avouer que j'ai eu l'appui d'un coscénariste, Guillaume Corbeil, pour encore mieux ancrer ce désir, déjà en moi, de cinéma. Oui, d'une certaine façon, vous avez un peu raison puisque le projet, d'emblée, était un peu fou, sans doute, trop fou. En revanche, l'idée me paraissait nécessaire. Il s'agit de quelque chose qu'on ne peut pas expliquer. C'est peut-être aussi de la naïveté. En

faisant un film sur quelqu'un qui a vécu une vie aussi intégrée qu'intransigeante, il fallait que le film soit à la hauteur du personnage et ainsi, le plus adéquatement possible, pousser les limites du langage.

Sur ce point, Patrick Straram (alias Le bison ravi) et Charles Bukowski sont évoqués en filigrane, de façon indécible, comme si le poète appartenait à une race d'individus intemporels. D'où un arrêt intentionnel du temps.

Effectivement. Le film de Barbet Schroeder, *Barfly* (1984), inspiré de la vie de Bukowski, faisait partie de nos recherches, c'est évident. Cependant, la période de gestation du film a été si longue que nous avons constaté qu'aucune des œuvres consultées n'a eu un impact direct sur *À tous ceux qui ne me lisent pas*. Nous avons essentiellement suivi les lignes du

scénario. Ma mémoire n'est pas assez précise pour faire des citations. Après un certain temps, c'est comme un bagage qui s'accumule dans l'inconscient et c'est à partir de là que le film prend vie.

La notion de spleen traverse le film et, du coup, il y a une histoire d'amour qui, en apparence, rejoint les conventions du cinéma traditionnel. Il y a, d'une certaine façon, deux unités de ton. Est-ce de votre part une sorte de compromis avec le grand public ?

Je n'aime pas le mot «compromis» parce que lorsque je regarde le film aujourd'hui, ce n'est pas l'impression que j'ai; mais c'est sûr qu'à un certain moment dans l'écriture, on a réalisé que le moteur principal était la transmission. Et sur ce point, la présence de Dyane (Céline Bonnier) et particulièrement celle de Marc, l'adolescent (Henri Richer-Picard), me semblaient nécessaires pour exprimer cette idée. D'autant plus vrai que le spleen traversé par le personnage principal, Yves (Martin Dubreuil) va s'apaiser en fin de parcours. Une façon comme un autre d'exprimer que la solitude du poète peut en quelque sorte résonner avec les autres. Et surtout, on ne voulait pas être toujours sur la même note. On voulait que le poète lui-même apprenne quelque chose.

En revanche, lorsqu'on a choisi de suivre une voie, comme celle de devenir poète, c'est dans la souffrance, la marginalité, souvent dans la solitude qu'on l'exerce. Yves Boisvert aussi a vécu dans la marginalité. Ce qu'on voulait suggérer, c'est de promulguer une petite ouverture à l'autre pour que les deux parties puissent se comprendre, ou du moins essaient.

Votre réponse est d'autant plus intéressante qu'elle place le personnage de Dyane dans une sorte de défi. Elle, illustratrice, ayant réussi dans le milieu, d'une classe sociale peut-être plus élevée, tombe amoureuse d'un poète. En quelque sorte, réalisant une fantaisie sans doute inconsciente.

C'est vrai ce que vous dites. Ce sont deux univers qui, d'abord, se confrontent, mais ensuite se stimulent. Donc, il ne s'agit pas seulement du côté amoureux, mais aussi du côté créatif que les deux personnages partagent, surtout dans le cas du célèbre *Les chaouins*. En fait, le personnage de Dyane est inspiré de la vraie Diane Gagnon. Dyane, dans le film avec un y et dans la vraie vie avec un i.

La présence de Marc est l'exemple parfait de la transmission de certaines valeurs artistiques, d'autant plus que l'adolescent n'est pas comme les jeunes de son âge.

Oui, en effet. Et dans un sens, il a une notion de la maturité plus vive que sa mère et le personnage d'Yves. C'est celui par qui une certaine sagesse arrive. Un point, cependant, Diane avait aussi une

filles, mais il n'est pas question d'elle dans le film; et le jeune représenté est un mélange du vrai Marc et de moi-même. Et beaucoup également de mon coscénariste Guillaume.

Est-ce qu'il a été facile de convaincre les institutions subventionnaires pour finalement tourner le film ?

Nous avons travaillé sur le scénario en amont pendant longtemps. Le projet a été retenu immédiatement et sur ce point, nous avons été très chanceux. D'ailleurs, la SODEC était très enthousiaste à l'idée d'un tel projet.

Le titre du film est d'autant plus énigmatique qu'il exprime une double résonance: ceux qui ne lisent point comme ceux qui ne lisent pas la poésie.

On a eu comme titre de travail *Les chaouins*, qui était le recueil de poèmes de Boisvert. Mais je le trouvais trop limitatif en ce qui a trait à l'ampleur du propos. Et c'est un titre pas assez littéraire, comme un mot inventé de toute pièce et qui ne peut qu'attirer les incondtionnels de l'œuvre du poète. Il y aussi une certaine défiance lancée au public que je trouve moi-même salutaire et pourtant pas agressive.

Et puis, Martin Dubreuil, en voie, si ce n'est pas déjà fait, de devenir l'une des vedettes masculines le plus en demande dans le cinéma québécois. Véritable bête de scène, il s'ajuste à ses différents rôles avec une aisance entre l'éclat et l'abandon.

Je suis de ces réalisateurs qui ne font pas de la *micro direction*. J'ai tendance à faire confiance à mes acteurs et dans une certaine mesure, leur accorde un degré d'autonomie. Au-delà des mots, je cherche à découvrir ce qui se cache chez chaque personnage, ce qu'il a à exprimer. C'est une question de sensa-

—
Un degré d'autonomie





tion difficile à expliquer. Avec Martin, il était évident que le rapport entre lui et la caméra n'avait plus aucun secret. La symbiose, le lien et l'unité dans le parcours n'en feraient qu'un. D'ailleurs, Martin Dubreuil est un autodidacte du jeu. Il a tout donné en s'exprimant dans tous les courts métrages possibles et inimaginables. Il a aussi un parcours de vie marqué par l'excès, ce qui parfois peut rendre service. Entre Martin et Yves, quelque chose d'hallucinant car l'acteur intègre son rôle avec une force de persuasion, je dirais, prodigieuse.

Après cet essai dans le biopic très bien réussi, est-ce vous seriez intéressé par d'autres personnages qui sortent de l'ordinaire ?

Le fait que *À tous ceux qui ne me lisent pas* est une biographie demeure un pur hasard. Je pars toujours à partir d'une idée que j'ai en tête, parfois issue d'observations, de discussions entre amis... et surtout d'impressions fortes en moi. Faire un film demande toujours tellement de temps que je ne construis jamais mes films à partir d'une idée abstraite. Il faut que ça soit toujours profondément ancré en moi pour que je puisse le porter pendant des années et le réaliser, et puis le défendre dans les années qui suivront. Dans ce cas-ci, quand j'ai su que Boisvert était malade, j'ai senti cette urgence d'exprimer ma tristesse, ou plutôt mon désarroi. C'est aussi l'une des bases du film que certains qualifieront d'hommage. J'avais cette impression de nécessité. Avec Guillaume, nous avons plusieurs projets qui vont dans d'autres directions. On verra pour la suite.

Que pensez-vous de cette nouvelle tendance des institutions québécoises à produire trop de films pour un si petit pays comme le nôtre ?

Je crois que les institutions sont à la recherche de la voix qui va finalement concilier grand public et cinéma d'auteur, alliant du même coup les diverses classes de spectateurs. On n'y peut rien. Mais ce qui est important de dire, c'est bel et bien que les structures d'éducation et de distribution ne sont pas adaptées à ce qu'on produit. Donc, des œuvres sont produites et du coup disparaissent. Il y a des films québécois qui ne sont même pas disponibles en location même s'ils datent de seulement trois ans. Je dois souvent me fier à iTube. Je sais que la réflexion est en cours depuis plusieurs années, mais je trouve que l'accessibilité est problématique car on investit trop d'argent dans la production, au détriment de la visibilité des œuvres. Le cinéma doit vraiment faire partie d'un certain cursus scolaire, au secondaire et au collégial. Une partie importante et essentielle de notre pluralité culturelle. ▲



Avec des mots qui font images
et des images qui laissent sans mots,
La Fabrique culturelle ne manufacture pas la culture,
mais nous fait découvrir la vraie nature
de nos richesses culturelles.

Engagée envers les créateurs d'ici,
lafabriqueculturelle.tv est numérique
afin de mieux parler du Québec
d'aujourd'hui dans toute sa diversité.

Voilà ce que fabrique **La Fabrique**.

**LA
FABRIQUE
CULTURELLE.tv**



Télé-Québec

Webster et Sophie Cadieux
Ambassadeurs

#**LA
FAB**   



L'homosexualité de Freddie
n'est pas abordée de front

Bohemian Rhapsody

Des dents et des hommes

MAXIME LABRECQUE

Bohemian Rhapsody est bourré des plus grands succès de Queen, parfois présentés dans d'intéressantes mises en scène. Brian May et Roger Taylor – membres du groupe à l'origine – ont eu un rôle à jouer en tant que producteurs délégués, se gardant sans doute un certain contrôle sur l'histoire et, surtout, sur les chansons, que l'on retrouve à profusion dans le film.

Pour Jean-Louis Comolli dans *La fiction historique*: *un corps en trop*, devant un film de fiction basé sur une histoire vraie, il ne faut pas que la présence de l'acteur s'efface complètement derrière la personnalité qu'il incarne. Il s'agit d'un double jeu au sein duquel réside une grande part du plaisir chez le spectateur: l'acteur *devient* celui qu'il incarne, certes, mais il faut que subsiste une certaine distanciation, même si tout est mis en œuvre afin que l'illusion opère. Puisqu'il s'agit d'un film de fiction à propos d'une personne qui a véritablement existé, le spectateur sait évidemment que ce n'est pas cette dernière qui évolue à l'écran et qu'on ne peut que *recréer* les faits. Qu'à cela ne tienne, l'attrait du *biopic* (ou biofilm en français) ne se dément pas! Voilà pourquoi choisir un bon acteur, au-delà des ressemblances physiques (qui ne se résument pas qu'à des prothèses et à un habile maquillage), est essentiel. D'ailleurs, bien avant que le film soit projeté sur grand écran, des photos, une bande-annonce et d'autres stratégies promotionnelles permettent de juger de la qualité de la distribution. On veut voir un acteur ou une actrice interpréter une personnalité de manière fidèle, sans quoi on irait voir un documentaire. Combiné à une narration convaincante, ce jeu provoquera une identification et le spectateur pourra

ainsi s'exprimer, non sans un certain enthousiasme, «c'est exactement ça!». Au contraire, si les faits sont complètement tordus et modifiés, ou que l'on ne *croit* pas du tout au jeu, à l'apparence et à la proposition cinématographique, le film sera un échec.

N'oublions pas un fait important: en tant que *discours* sur le passé, une adaptation tirée de faits réels ne pourra jamais représenter de manière purement objective des événements. La fidélité – notion ô combien flexible – est donc toujours discutable car toujours teintée d'un point de vue. C'est inévitable, mais c'est également problématique quand on y réfléchit. Les biographies elles-mêmes, on le sait, ne sont jamais tout à fait objectives. Pourtant, nombreux se sont extasiés devant le jeu d'Helen Mirren dans *The Queen*, de Nicole Kidman en tant que Virginia Woolf dans *The Hours*, de Ben Kingsley en tant que Gandhi, de Jim Carey en tant qu'Andy Kaufmann, de Marion Cotillard en tant qu'Édith Piaf, de Tina Fey en Sarah Palin, etc. Dans le cas d'une adaptation de la vie d'une personne qui a véritablement existé, l'actrice ou l'acteur doit s'effacer, mais pas complètement, car on veut pouvoir apprécier sa performance tout en se laissant bluffer par la ressemblance. C'est cette fine ligne, ce double jeu paradoxal qui permet l'illusion. Dans *Bohemian Rhapsody*, enfin, nul



doute que Rami Malek devient Freddie Mercury; une bête de scène qui donne tout au public et qui transmet son énergie sans retenue. Son look, à divers moments de la vie du chanteur, s'avère convaincant et correspond généralement à l'idée que l'on a de Freddie Mercury. Avouons cependant que Malek ne semble pas toujours à l'aise avec l'imposante prothèse dentaire qu'il arbore et dont les palettes ressemblent davantage à celles de Jim Carey dans *The Mask* qu'à celles du légendaire chanteur de Queen.

Bohemian Rhapsody est bourré des plus grands succès de Queen, parfois présentés dans d'intéressantes mises en scène. Brian May et Roger Taylor – membres du groupe à l'origine – ont eu un rôle à jouer en tant que producteurs délégués, se gardant sans doute un certain contrôle sur le récit et, surtout, sur les chansons, que l'on retrouve à profusion dans le film. On sait toutefois que le projet a connu quelques passages houleux. Mentionnant des «différents artistiques», Sacha Baron Cohen, qui devait interpréter Mercury à l'origine, s'est retiré du projet en constatant le peu de contrôle qu'il avait sur le personnage qu'il s'apprêtait à jouer. En outre, Bryan Singer, rattaché au projet dès le départ, a été renvoyé par Fox quelques semaines avant la fin du tournage, Dexter Fletcher le remplaçant à pied levé. Au-delà de ces soubresauts, le film n'a pas su convaincre bien des fans de Mercury. Quelques raccourcis narratifs, en apparence anodins, s'avèrent en réalité problématiques. Beaucoup d'encre a coulé sur la place de l'homosexualité du chanteur au sein du récit. Si le fait n'est pas nié, sa présentation laisse, pour ainsi dire, à désirer. Surtout, ce sont les associations

douteuses qui posent problème en ressassant un cliché qui perdure encore: ce sont les vilains gays qui propagent le sida par leur vie de débauche et leurs pratiques sexuelles offensantes. C'était une époque où cette maladie était incomprise et crainte, certes, mais il est désolant que le film ne le présente pas autrement. Ainsi, même si l'homosexualité de Freddie n'est pas un secret, elle n'est pas non plus abordée de front; cet aspect étant plutôt réduit à un cliché de surface exacerbant un manichéisme déplacé. De nombreuses scènes où se superposent les vêtements de cuir, les regards invitants, la drogue et l'alcool véhiculent l'idée que Freddie est tombé dans cet univers *nécessairement* pervers. D'aucuns pourraient s'objecter en prétextant que sa vie privée n'est pas le sujet du film, qui se consacre davantage à l'ascension du groupe vers la gloire, mais l'un ne peut pas aller sans l'autre.

Malgré tout, la performance de Malek demeure convaincante et il parvient, grâce à son énergie folle, à nous faire croire à son interprétation. Le flamboyant travail sur les costumes a sans doute contribué à plonger le comédien dans son personnage plus grand que nature. C'est par ailleurs dans la séquence de clôture, qui est annoncée en début de parcours, que l'énergie du groupe se fait le plus ressentir. Ainsi, le pari risqué d'avoir représenté pratiquement dans son entièreté le spectacle de Queen lors du Live Aid au stade Wembley en 1985, en fin de parcours, constitue un moment particulièrement fort du film. Dès que *Radio Gaga* débute, la foule est en liesse et même le spectateur le plus exigeant ne peut s'empêcher de tressaillir de plaisir. ▲

Transmettre de l'énergie sans retenue

Origine : Grande-Bretagne / États-Unis

Année : 2018

Durée : 2 h 14

Réal. : Bryan Singer

Scén. : Anthony McCarten, Peter Morgan

Images : Newton Thomas Sigel

Mont. : Jim Ottoman

Mus. : Stuart A. Staples

Son : John Warhurst

Dir. art. : David Hindle, Stuart Kearns

Décor. : Anna Lynch-Robinson

Cost. : Julian Day

Int. : Rami Malek (Freddie Mercury), Lucy Boynton (Mary Austin), Gwilym Lee (Brian May), Ben Hardy (Roger Taylor), Allen Leech (Paul Prenter), Mike Myers (Ray Foster)

Prod(s). : Jim Beach, Graham King, Richard Hewitt

Dist. : 20th Century Fox

If Beale Street could talk

L'insoumission comme attitude

TRUC NGUYEN QUANG

«**Tout ce qu'ils** ont vraiment connu sont deux ténèbres, celles de leur vie, qui se resserraient sur eux, et les ténèbres des films, qui les ont aveuglés. En nous réunissant ce soir pour témoigner du résultat des mots de James d'hier, par l'objectif de Barry aujourd'hui, créant une œuvre contemporaine, il n'y a pas d'obscurité parce que les lumières sont vives sur la rue Beale». Trevor Baldwin, le neveu de James Baldwin, cite en début de projection un passage de *Sonny's Blue*, une nouvelle de James Baldwin, présageant par là même le tragique du film et les enjeux du cinéma. C'est au Apollo Theatre. Sa voix porte au côté de Barry Jenkins devant une salle comble pour la première américaine, faisant silence, avant le film tant attendu du gagnant des Oscars de 2017. C'est la première adaptation du bouquin après la tentative de Robert Guédiguian en 1998 avec *À la place du cœur*.

Dans les années 1970 nous suivons Tish, la narratrice, et Fonny à Harlem. Elle a 19 ans, enceinte de Fonny, et il en a 22. Fonny se retrouve dans un face à face avec un policier après avoir défendu Tish d'une agression. Il s'en tire. Le même policier, revanchard, l'inculpe faussement d'un crime. Il est incarcéré. S'ensuit un long parcours pour prouver son innocence.

—
L'aisance de la contemplation



La convocation d'un constat passé est ici un commentaire sur une période. Il s'agit en fait d'une dénonciation. Un extrait d'un discours de Baldwin et un autre moment, des photos de Gordon Parks de sa série *A Harlem Family* ou encore *Ellen Crying* sont appelés en renfort pour prendre le poids de l'Histoire et raviver la porosité entre la fiction et la réalité. Mais sous quels termes s'opère cette dénonciation? En plaçant méticuleusement la revendication en ligne souterraine, sous chacun des traits des personnages. La conscience sociale vient après coup. C'est la résolution d'une relation amoureuse que Jenkins privilégie avant le défi d'un ordre social. Et cela depuis son premier film *Medicine for Melancholy*.

«Ce n'est pas un New York fait de places, mais de faces.» En gros plan, ou carrément en portrait, Jenkins confirme son style avec James Laxton, son directeur photo, prenant le visage comme paysage. Allant de l'aisance de la contemplation des personnages, comme pour la scène d'ouverture, à une forme d'angoisse, lors du face à face entre Tish (Kiki Layne) et sa mère Sharon (Regina King). L'insistance sur les regards et les visages rappelle *35 Rhums* et *White Material* de Claire Denis. Il nous force à nous rapprocher des personnages, ou parfois à prendre leur place. Cette idée renvoie à la prise de vue sur les clients que Tish accueille à la boutique où elle travaille. Jusqu'à les regarder en vue subjective de Tish. Par conséquent, ce sont les spectateurs qu'ils toisent. Ce jeu de regard est percutant dans la relation de Fonny (Stephan James) et de Tish lors des visites à la prison. «J'espère que personne n'ait à regarder la personne aimée à travers une vitre», déclame Tish. Jenkins mise sur la forme pour donner une direction à son film. Cette lecture et cette mise en scène des personnages contiennent une force individualisante. Nous touchons à la particularité de Jenkins. Celle qui permet de débarrasser ses personnages de l'idée d'une responsabilité: celle qui les obligerait constamment à être porte-paroles. Nous retrouvons cette concentration du corps et des gestes chez Wong Kar-wai et Hou Hsiao-hsien, chez qui Barry Jenkins revendique son inspiration. Soutenu par la musique de Nicholas Britell qui forme un élan qui soulève les personnages, s'imbriquant à la narration, à l'image des nombreuses références musicales dans les œuvres de Baldwin. L'entrelacement temporel par lequel l'intrigue est dévoilée est un procédé fidèle à



la structure du livre, mais devient par moment une faiblesse lourde du film en atteignant la clarté de l'intrigue, comme le traitement volatil de certains personnages. Cependant, l'ampleur de l'idée centrale du film agit comme repoussoir de ces limites.

LA TENDRESSE CONTRE LE BITUME

Campé à Harlem et dans le «village», il y a une interdiction du regard sur Manhattan. Le traitement du paysage est vapoureux et se construit à partir des personnages. Il y a l'appartement de Fonny, à Greenwich Village, où on reconnaît la touche de Baldwin : la réhabilitation des objets et des gestes les plus simples prenant de front la gravité de l'intrigue. Ils y accueillent Daniel, personnage fascinant incarné par Bryan Tyree Henry et un point d'appui du film : il est le seul à exprimer la sentence sans ambiguïté du système carcéral américain. Il y a les scènes au restaurant de Pedrocito (Diego Luna), ou encore la scène de la visite du loft où Dave Franco, incarnant le propriétaire, déclare au couple : «J'admire ceux qui s'aiment». Une tendresse rapidement rappelée à l'ordre. Par connaissance de cause, la prédation ronge chaque scène, aussi belle soit-elle. Les démarches intimistes succombent à une réalité collective qu'est l'injustice. Le seul point de fuite : un déplacement à Puerto Rico, se soldant sur un échec. Le seul espace constant vers lequel nous revenons est la prison, de sorte que les aspects salvateurs énoncés se perdent. La lutte des personnages devient une lutte d'ordre spatial. New York les cloisonne à Harlem. Et lorsqu'ils en sortent, ils doivent battre en retraite.

BALDWIN/JENKINS EN UNE MESURE

Il filme de manière extraordinaire les gestes, les regards et les douleurs qui s'immiscent dans le quotidien, mais dans la gravité de la marginalité, dans une rage maîtrisée. C'est peut-être le leitmotiv de ce cinéaste. Ses trois derniers films en portent la marque, à l'instar de James Baldwin, qui s'affranchit

des barrières de l'intimité tout en gardant au corps l'expérience noire américaine, et sans jamais la nommer, l'homosexualité, avec le déplacement comme force narrative. À croire que Jenkins en est sa suite logique ; sa réplique cinématographique. Baldwin oscillait entre la hargne de ses essais et la tendresse de ses fictions, Jenkins également, mais entre l'idée collective et le tracé individuel. Il conclut la projection en déclarant qu'il désire mettre en scène le *Black Love*. Cette expression est en soi révélatrice d'une condition.

De l'assemblée publique, la lutte sexuelle à la résistance devant la violence judiciaire, la peine de Jenkins nous est venue de San Francisco, de Floride et de New York avec une mise en cause commune : l'imposition d'une lutte. En somme, Jenkins semblerait être parvenu à confirmer un mode de combat que l'on retrouve dans ses films, sans pour autant se livrer au cinéma protestataire, tout en continuant à adapter des auteurs noirs. La mise en scène de parcours universels, en relayant toute la lourdeur sociologique et sociétale en toile de fond, se révèle juste. Après Chiron, jeune, Noir américain et gay, Jenkins met en scène Tish, une jeune femme noire, enceinte, dans la résistance. Les procédés du cinéma intimiste deviennent une arme. La technique devient une tactique. En somme, entre la révolution et la révolte, Jenkins privilégie cette dernière. À un tel point que nous sommes en droit de nous demander s'il n'a pas réussi à renouveler le terrain, dans l'établissement d'un style, sur lequel nous pouvons porter une réflexion sur l'indignation. Et cette douleur infatigable : le racisme. Nous avons libre cours à l'interprétation du titre. «Tous les Noirs nés en Amérique viennent de la rue Beale», lance Jenkins, en reprenant la citation de Baldwin à l'ouverture du film. C'est une rue à Memphis, au Mississippi, où a prospéré le blues. Elle a plusieurs langages : musical, littéraire et maintenant cinématographique. Et lorsqu'elle parle, elle est résolument Noire. ▲

—
*La regarder en
vue subjective*

SI BEALE STREET
POUVAIT PARLER

Origine : États-Unis

Année : 2018

Durée : 117 minutes

Réal. : Barry Jenkins

Scén. : Barry Jenkins, d'après l'œuvre de James Baldwin

Images : James Laxton

Mont. : Joi McMillon, Nat Sanders

Mus. : Nicholas Britell

Son : Timothy R. Boyce Jr.

Dir. art : Robert Pyzocha, Oliver Ridas Madera (Jessica Shorten, photo additionnelle)

Cost. : Caroline Eselin

Int. : KiKi Layne (Tish), Stephan James (Fonny), Regina King (Sharon), Colman Domingo (Jospeh), Teyonah Parris (Ernestine), Ed Skrein (Bell), Brian Tyre Henry (Daniel), Diego Luna (Pedrocito), Dave Franco (Levy), Finn Wittrock (Hayward)

Prod(s) : Megan Elison, Dede Gardner, Barry Jenkins, Jeremy Kleiner, Sarah Murphy, Adele Romanski

Dist. : Les films Séville

Le poirier sauvage

L'épreuve de l'errance

TRUC NGUYEN QUANG



—
Ce qui est innatignable

... après toutes ces rencontres et cette beauté des espaces, comme dans *Il était une fois en Anatolie* et *Sommeil d'hiver*, c'est la filiation qui soutient tout le récit et ses bifurcations. Le cadre familial est invoqué à nouveau pour en extraire chacun des pans de la contradiction du père et du fils, de leur défiance et de leur complicité.

De retour de Çanakkale en Turquie dans les Dardanelles, sa ville natale, Sinan, aspirant écrivain, jette un regard humide sur ses alentours, sur sa région, et surtout sur les personnes ayant peuplé son passé. Il est en colère, antipathique, à l'image des personnages de Nuri Bilge Ceylan. Ce réalisateur, ayant ausculté dans leurs moindres recoins les crispations et tressaillements des relations entretenues, méprisées, où pointent parfois des discordes comme des terminaisons, ne déroge pas à cette règle avec *Le poirier sauvage*. La cinématographie est toujours aussi millimétrée, magnifiée par un cadrage sublimant au degré près les cris sourds des personnages, décharnés pour la quasi-totalité, toujours intérieurement. À mi-chemin entre le deuil d'un passé douloureux et des perspectives punitives, nous sommes livrés à des personnages en proie à eux-mêmes. Ceylan se fixe comme objectif de sonder ces causes, sans réponse définitive. C'est son huitième long métrage dans lequel les personnages tirent encore les boulets d'un passé, du moins, pour le moment.

On y trouve l'espoir, basculant vers son versant péjoratif, l'illusion : ce qui est inatteignable. Et à juste titre. Des remparts parsèment le cheminement de Sinan, incarné par Dogu Demirkol, au visage larvé, à l'humeur de chien, qui se réinstalle dans le berceau familial pour entrer de plain-pied dans ce monde raidi par une complaisance dans le conformisme. Et pourtant, Sinan n'en est pas épargné, il y est embourbé.

LE PESSIMISME INITIATIQUE

Le fil conducteur est le désir de publication d'un roman au titre éponyme du film, qui, au gré des ren-

contres avec un politicien, un écrivain et un entrepreneur, semble être un projet vicié à l'origine, avec un contenu toujours anecdotique. C'est aussi l'occasion pour Ceylan de faire une autre démonstration scénaristique, avec à ses côtés Akin Aksu, d'ailleurs l'inspiration directe pour la composition du personnage principal, et Ebru Ceylan sa femme, avec des dialogues aux ramifications multiples.

Dans sa quête de publication, Sinan fait trois rencontres. Toujours tourné de la même manière, avec des dialogues chargés comme soutiens, divaguant en commentaires superficiels vers un aboutissement commun, provenant d'interlocuteurs similaires. La démarche de création de l'écrivain aspirant est formellement rejetée au profit d'intérêts strictement financiers ou au nom d'un patriotisme qui tourne au vide. De la première rencontre, à celle avec l'écrivain dans la librairie, concédant à la création le seul fait « qu'elle autorise à négliger sa famille et ses amis », ou avec l'entrepreneur, toutes ces scènes sont filmées de manière similaire avec un ordre spatial qui l'est également. Chaque personnage est assis de part et d'autre d'un bureau, faisant office de mur sur lequel un tableau réquisitoire de la Turquie, encore plus qu'auparavant, est érigé sans concession. L'oppression atteint les citoyens les plus ordinaires, qui ne font que taire la jeunesse, et pollue toutes pistes en dehors du patriotisme. Ces rencontres et ces échanges forment le pilier du film. Du moins en ce qui concerne la trame narrative suivant les aspirations de l'écrivain. Ce parcours est brouillé par une multitude de personnages qui deviennent allégoriques.

LA COLÈRE, PASSIONNÉMENT

Même sans son porte-étendard qu'est son roman, Sinan n'a que des débouchés mortifères. Sa première rencontre se dévoile avec Hatice (Hazar Ergüçlü), rare scène d'ailleurs avec un personnage féminin hors de la mère de Sinan, nous devinons un passé amoureux mais désormais effacé, avec comme appui un travail sonore déployant le balayage du vent, triste constat d'un baiser et d'une morsure. Avec une caméra loin des effets statiques de ses habitudes et d'une technique contemplative qu'il déclare reprendre d'Ozu, la caméra de Ceylan est mouvante, s'avance ou recule, pondérée par des ralentis. Les mouvements variés de la caméra résument ceux de Sinan, noyé dans l'immensité du cadrage à plusieurs reprises, dans une recherche

hasardeuse, déambulant sur le territoire turc largement évoqué dans les dialogues et vastement filmé par les plans-séquences. Avec grand plaisir. Toujours dans le renouement, dans une autre rencontre avec ses amis, l'échange en paroles se termine par les poings. Le protagoniste se promène alors le long du récit au visage tuméfié et confirme par là même une traversée du désert qui s'apparente à un chemin de croix.

Et soudain, comme la tombée d'une sentence, la rencontre avec un imam est la plus difficile. Où la religion est discutée durant près d'une demi-heure en temps réel, pour une conclusion qui laisse Sinan de marbre. C'est aussi une séquence dans laquelle certains spectateurs pourraient voir un style trop prévisible, où les rencontres se moulent à un style qui nous laisse trop confortables. Le défi du temps, avec un film dépassant les trois heures et de telles séquences, peuvent dissuader. D'autres adhéreront à une lecture autre et qui consisterait à y voir un style confirmant le fait d'un tiraillement humain, religieux ou non, mais dressé de manière anodine, témoignant d'un réalisme, relevant l'une des qualités de Ceylan.

CHRONIQUE GÉNÉALOGIQUE

C'est l'évolution des couleurs qui défilent aux côtés de Sinan, qui semble parfois nous trainer avec lui. Au fil du temps, resserré en quelques semaines, le changement de la coloration, réconfortante, au ton orangé, jaune et blanc, est admirable. Car après toutes ces rencontres et cette beauté des espaces, comme dans *Il était une fois en Anatolie* et *Sommeil d'hiver*, c'est la filiation qui soutient tout le récit et ses bifurcations. Le cadre familial est invoqué à nouveau pour en extraire chacun des pans de la contradiction du père et du fils, de leur défiance

et de leur complicité. La famille est une sorte de matière première, un préalable au regard sévère sur les causes des relations balafrées. Ceylan l'utilise comme un puits inépuisable pour ses œuvres, objet servant cette allégorie dans le film même. Compte rendu d'un monde patriarcal et d'un pays ciselé par la police, l'armée et la religion, c'est pourtant de son père Idris, brillamment mené par Murat Cemicir, d'où est née sa colère trainée le long du film, parcouru par des parenthèses de décontractions sous forme de rêves absurdes, incorporés dans le récit mais rapidement sapés par la cruelle réalité. Ce n'est pas le père Fouettard mais le père roublard qui inflige à Sinan son insatisfaction; «J'aurais préféré qu'il me frappe», lance-t-il. Du mensonge, au jeu, à la mendicité, la honte de la pauvreté s'agrippe de manière généalogique. Une forme de fresque, ce film à récit permet de lire une réflexion à livre ouvert sur la Turquie. Ce regard sentencieux se fait dans une lenteur typique du réalisateur, étendue sur trois heures de temps, et d'un plaisir variable. Nous nous retrouvons devant une œuvre où la direction photo de Gökhan Tiryaki tutoie l'apothéose, mais où le style du récit de Ceylan est prévisible avec des idées et des traitements déjà menés auparavant. Pour un œil nouveau, il semblerait indispensable de voir ce film, par sa rigueur structurelle, son défi mené à la conception temporelle et la formation de la critique politique ou non. Pour le reste, suivre le cheminement du réalisateur dans sa quête de rétablissement de l'être, dans l'assurance de la beauté, exclut le refus. La mise en abyme de l'œuvre littéraire dans le film parle peut-être des conditions de naissance de chacune des œuvres du cinéaste. Énigmatiques, aux traits difficiles, et solitaires. ▲

AHLAT AGACI / THE WILD PEAR TREE

Origine : Turquie

Année : 2018

Durée : 188 minutes

Réal. : Nuri Bilge Ceylan

Scén. : Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Akin Aksu

Images : Gökhan Tiryaki

Mont. : Joi McMillon, Nat Sanders

Mus. : Mirza Tahirovic

Son : Thomas Robert Akton

Dir. art : Neral Aktan

Cost. : Demet Kadizade

Int. : Dogu Demirkol (Sinan), Murat Cemicir (Idris), Bennu Yildirimlar (Asuman), Asena Keskinci (Yasemin), Serkan Keskin (Suleyman), Hazar Ergüçlü (Hatice), Ahmet Rifat Sungar (Ali), Tamer Levent (Recep), Ercument Balakoglu (Ramazan), Kadir Cermik (Adnan), Kubilay Tunçer (Ilhami), Öner Erkan (l'imam Nazmi), Akin Aksu (l'imam Veysel)

Prod(s). : Zeynep Ozhatir Atakan, Olivier Père, Nuzaffer Yildirim

Dist. : MK2 / Mile End

*Un passé amoureux,
mais désormais effacé*





Mademoiselle de Joncquières

La vengeance d'une femme DENIS DESJARDINS

... Récit classique mais intemporel, donc moderne, puisqu'il parle de fourberie, de manipulation, de trahison, mais aussi de sincérité du cœur, de pardon et même d'affirmation féminine, bref de tous les vices et de toutes les vertus, tous sujets qui, quand on y pense, jouent encore un rôle dans notre société actuelle, plus de 230 ans après l'œuvre de Diderot.

Délaissée par son amant, une marquise ourdit une terrible vengeance dont les incidences s'avèreront surprenantes.

Étrange destinée que celle de ce récit enchâssé dans le roman *Jacques le fataliste et son maître*, de Denis Diderot, écrit quelques années avant la Révolution française. Enchâssé, inséré, voire plaqué ? Il faut dire que la structure singulière de cette œuvre ainsi que ses changements de ton irréguliers déconcertèrent plus d'un lecteur de son époque. Une hôtelière, personnage épisodique, entreprend au milieu du livre de narrer à ses clients les déboires amoureux du marquis des Arcis. Ce passage, qui ne tient la route que pendant une quarantaine de pages, reste pourtant celui dont on se souvient le plus ; peut-être, justement, parce qu'il suit une ligne directrice qui se fait beaucoup plus lâche dans l'ensemble du roman. Peut-être aussi parce qu'on peut observer dans l'histoire du marquis et de sa maîtresse, madame de La Pommeraye, une sorte de conte moral où passion et vengeance font bon ménage. Un peu dans la veine des célèbres *Liaisons dangereuses* de Laclos, sans oublier l'influence de Rousseau ou même de Sade. À cette époque prérévolutionnaire, les frasques

libertines étaient en effet, comme tout autre sujet non conformiste, un sujet fort prisé, et inépuisable.

Par ailleurs, la vengeance est un thème récurrent dans l'histoire littéraire (et cinématographique !). On n'a qu'à penser à *l'Odyssée*, au *Cid* et à nombre de grands romans populaires du 19^e siècle, tels *Le Bossu*, *Le Comte de Monte-Cristo* ou *La porteuse de pain*, où faire justice devient un absolu. Mais au temps des Lumières, c'est surtout la vengeance du cœur qui domine, et les femmes en sont souvent les instruments, comme chez Laclos.

Il y a aussi un peu d'humour chez Diderot, aspect qui n'inspira sans doute pas le janséniste Robert Bresson lorsqu'il adapta – un peu lourdement, oserions-nous dire avec le recul – ce récit sans titre dans son film *Les Dames du bois de Boulogne*, en 1945. Il était donc plus que temps qu'un autre cinéaste s'approprie l'histoire du marquis des Arcis. Et qui donc aurait pu le faire mieux qu'Emmanuel Mouret ?

On connaît depuis longtemps la finesse et l'humour particulier de Mouret, auteur rohmérien qui, comme son maître, privilégie les situations amoureuses plus ou moins inextricables, coup de théâtre à la clé. Depuis ses premiers opus (*Liaisons*



Lucie faire et *Vénus et Fleur*), films charmants quoiqu'un peu minces, Mouret a considérablement enrichi sa connaissance de l'âme humaine. Voilà qu'il nous propose, pour sa première incursion dans le film d'époque, une œuvre lumineuse, non seulement par la splendeur du décor (que de promenades enchanteresses dans ces parcs baignés de soleil!), mais aussi par celle de ses protagonistes. Manifestement, pour nous faire partager les états d'âme du marquis, Mouret – qui cette fois-ci reste derrière la caméra – a choisi des actrices au charme irrésistible. Cécile de France, d'abord, c'est-à-dire la marquise de la Pommeraye, dont les manipulations morales sont distillées au compte-goutte, de telle manière que malgré lui, le spectateur se fait prendre petit à petit à son jeu. La ravissante Alice Isaaz, ensuite, dans le rôle-titre (créé par Mouret, puisque dans le roman elle s'appelle mademoiselle Duquênoi, dite d'Aisnon); son apparente pureté (factice, mais gardons-en ici la cause), sa «tête d'une vierge de Raphaël sur le corps de sa Galathée» et sa retenue rendraient plausible, voire inévitable chez le moindre chaud lapin tout renoncement à la frivolité, et le marquis n'y manquera pas en tombant follement amoureux d'elle. Édouard Baer, justement, joue le rôle finalement assez complexe du marquis; on l'a rarement vu si juste et si subtil.

En fait, on retient surtout de cette histoire de vengeance une totale absence de manichéisme. Malgré la question morale, il demeure malaisé de juger le comportement de chacun de ses protagonistes; ainsi ne peut-on condamner le marquis ni pour sa naïveté,

ni pour son rejet de la marquise. De même, pourrait-on conspuer celle-ci en raison de sa machination? Non, sans pour autant la trouver exemplaire. Mouret a d'ailleurs ajouté un personnage, grande amie de la marquise, qui vient lui faire contrepoint en lui livrant ses réflexions personnelles. Quant à la complicité de mademoiselle de Jonquières et de sa mère, elle n'est pas loin d'être justifiable dans les circonstances. Voilà donc des personnages fort nuancés dont le réalisateur parvient à nous décrire les mœurs, davantage redevables à cette fatalité chère à Diderot qu'à un destin tracé par un Dieu égaré dans ses propres principes.

Un autre atout de ce film remarquable est la richesse de ses dialogues, dans une langue qui doit autant à Mouret qu'à Diderot, puisqu'il s'agit d'une adaptation relativement libre. À notre époque où la langue française, au cinéma, en chanson ou dans les médias – ici comme de l'autre côté de l'Atlantique –, est parfois réduite à de navrants borborygmes, devient-il donc judicieux de tourner des films d'époque pour lui redonner tout son éclat? En tout cas, dans la mesure où une histoire surgie du passé trouve des échos dans l'époque contemporaine, il n'y a pas lieu de s'en priver. C'est bien le cas de *Mademoiselle de Jonquières*, récit classique mais intemporel, donc moderne, puisqu'il parle de fourberie, de manipulation, de trahison, mais aussi de sincérité du cœur, de pardon et même d'affirmation féminine, bref de tous les vices et de toutes les vertus, tous sujets qui, quand on y pense, jouent encore un rôle dans notre société actuelle, plus de 230 ans après l'œuvre de Diderot. ▲

*Passion et vengeance
font bon ménage*

Origine : France

Année : 2018

Durée : 1 h 49

Réal. : Emmanuel Mouret

Scén. : Emmanuel Mouret, d'après un texte de Diderot

Images : Laurent Desmet

Mont. : Martial Salomon

Mus. : Bach, Vivaldi, Boieldieu

Son : François Méreu, Maxime Gavaudan, Mélissa Petitjean

Dir. Art. : David Faivre

Cost. : Pierre-Jean Larroque

Int. : Cécile de France (Madame de La Pommeraye), Édouard Baer (le marquis des Arcis), Alice Isaaz (Mademoiselle de Jonquières), Natalia Dontcheva (Madame de Jonquières), Laure Calamy (l'amie de Madame de La Pommeraye).

Prod(s). : Frédéric Niedermayer

Dist. : K-Films Amérique

Roma

La mémoire subjective

ÉLIE CASTIEL

Ville de Mexico des années 1970 du siècle dernier. Centre urbain illuminé de néons multicolores; une ville aux mille et une tentations (cabarets, bars, restaurants, cinémas...). Mais lieu aussi où, dans les quartiers aisés, l'adultère se déguise de nombreuses façons, où le machisme légendaire latino-américain a droit de cité.

Quelque chose est clair chez Alfonso Cuarón. Après des essais de style tout à fait convaincants, il prend le risque de la biographie romanesque en sachant très bien qu'il obtiendrait l'adhésion de la majorité des critiques et d'une grande partie des spectateurs. Son film le plus personnel, *Roma*, enivrant, bouleversant, parfois même carnavalesque, au diapason d'un pays multiforme et multiculturel, marqué du sceau de l'émotion, non pas celle de tous ces mélodrames mexicains qui, à travers les décennies, ont donné à cette cinématographie nationale ses lettres de noblesse, mais celle-là qui se dégage d'une image, d'une accumulation de sons urbains ou de favelas, quartiers de la ville où des bidonvilles se heurtent aux gratte-ciels qu'on observe de loin comme s'il s'agissait d'immenses navettes spatiales.

Condesa et Roma sont deux quartiers de la ville de Mexico où on trouve des restaurants et des complexes résidentiels, où les nantis de ce pays quasi de l'Amérique centrale ont réussi à faire leur chemin, quel que soit le moyen, légal ou illégal. C'est aussi l'endroit dans lequel les souvenirs du cinéaste deviennent des raisons pour que les images en mouvement s'organisent autour d'un film intime;

tricher avec la mémoire? Impossible de l'éviter. Déconstruire la vérité pour l'enjoliver? Pourquoi pas, car tout cinéaste qui se respecte et respecte son métier est un artiste libre. Car signer un film n'est pas un art démocratique. Tourner un film est une proposition personnelle qui se bâtit autour de l'intellect, cette faculté innée qui n'est pas donnée à tout le monde, faite d'observations, de gestes subjectifs, d'imagination et d'amour des êtres.

C'est intentionnellement tourné en noir et blanc parce que la mémoire est ainsi faite. De nos rêves (et de nos cauchemars) nous sommes-nous attardés à savoir s'ils sont en couleur ou en noir et blanc? Qu'importe! Car pour Cuarón, c'est son meilleur film, du moins c'est l'avis du signataire de ces lignes – le rêve, il y croit encore, qu'importe sa couleur.

La parole est discrète et elle se limite à des banalités qui, au premier abord, nous semblent superficielles, mais qui, en cours de route, contribuent à une magnifique progression du récit. Situations anecdotiques qui se répandent à travers le temps (une année dans la vie d'une famille de la classe

—
Un pur moment d'anthologie





moyenne) et nous laissent un goût de tristesse teinté de mélancolie; état d'esprit qui nous permet de continuer à vivre... paradoxalement. Cuarón agit ici en psychologue et thérapeute de la mémoire, du souvenir qui laisse en nous des parcelles de vie.

Et une présence, celle de la fabuleuse Yalitza Aparicio, une inconnue, dont la première présence à l'écran illumine chaque moment où elle paraît dans le cadre, comme une madone autochtone, faisant le ménage, s'occupant des enfants, dans un sens, membre de la famille à part entière; car ici, les rapports entre patrons et domestiques ne font qu'un. Cette caractéristique du film est montrée dans sa signification la plus sublimée (séquences où la patronne, Señora Sofia, accompagne Cleo, la nourrice, à l'hôpital et plus tard, assiste à l'accouchement de son enfant).

Ville de Mexico des années 1970 du siècle dernier. Centre urbain illuminé de néons multicolores; une ville aux mille et une tentations (cabarets, bars, restaurants, cinémas...). Mais lieu aussi où, dans les quartiers aisés, l'adultère se déguise de nombreuses façons, où le machisme légendaire latino-américain a droit de cité. Et où le changement se voit à peine à l'horizon, seulement si on observe de près.

Malgré les péripéties qui s'enchaînent, Cuarón prend le temps de mettre en scène ses propres réminiscences, proposant une chronique familiale durant une année complète. Un récit initiatique où il est question d'infidélité, de prise en charge de cinq enfants, d'une domestique prête à tout, d'une grand-mère qui ne comprend pas très bien ce qui se passe autour d'elle et plus que tout, d'une proposition éclatante qui permet au sujet du film de rendre compte des possibilités des images en mouvement, même lorsque celles-ci sont tirées de faits vécus qui, passage du temps oblige, prennent d'autres formes.

La société patriarcale tombe en morceaux, du moins c'est ce que Cuarón propose. La femme est ici synonyme de courage, de détermination, de résignation et de résistance (histoire entre Cleo et Fermín, son jeune ami dégueulasse qui la met enceinte et la quitte sans crier gare; également, lorsque la même Cleo sauve les enfants de sa patronne de la noyade – l'un des moments les plus mémorables).

Images d'anthologie d'un film complexe par sa texture, sa narration minimaliste, sa trajectoire inhabituelle, son ossature. Mais en même temps, un essai dans lequel photographie et cinéma juxtaposent différents espaces émotionnels, esthétiques et narratifs.

De son pays durant les années 1970, Alfonso Cuarón en parle peu; la caméra frontale s'exerce dans la première moitié ou presque du film. Les souvenirs sont répertoriés dans une sorte d'album de famille dont les nombreuses photos seraient, du coup, transformées en images en mouvement. Unique personnage vivant, la domestique Cleo.

Le reste, une histoire intime racontée à ceux et celles qui sont intéressés à l'écouter (à la voir). Propos universel? Aucunement, et ce n'est pas grave. Transcender le quotidien? Oui, par l'entremise d'une mise en images somptueuses qui vaut son pesant d'or. Il n'est pas surprenant que Cuarón signe aussi la direction photo. Il justifie ainsi son approche personnelle selon laquelle filmer la mémoire et le souvenir par la fiction peut être un exercice où le fait de remettre dans son contexte le propos peut se heurter à de nombreuses failles.

En fin de compte, afin d'éviter ces obstacles, Alfonso Cuarón brosse un tableau de grand maître qui, par magie, prend vie. En fait, c'est à prendre ou à laisser. En ce qui me concerne, l'émotion, même parfois indifférente, arrive de temps en temps à toucher mes cordes sensibles. Lumineux. ▲

Un goût de tristesse

Origine : Mexique / États-Unis
Année : 2018
Durée : 2 h 15
Réal. : Alfonso Cuarón
Scén. : Alfonso Cuarón
Images : Alfonso Cuarón, Galo Olivares
Mont. : Alfonso Cuarón, Adam Gough
Son : José Antonio García
Déc. : Eugenio Caballero, Barbara Henríquez
Dir. art. : Carlos Benassini, Oscar Tallo
Cost. : Anna Terrazas
Int. : Yalitza Aparicio (Cleo), Marina de Tavira (Señora Sofia), Diego Cortina Autrey (Toño), Jorge Antonio Guerrero (Fermín), Verónica García (Señora Teresa), Carlos Peralta (Paco)
Prod(s) : Nicolás Celis, Alfonso Cuarón, Gabriela Rodríguez
Dist. : Equinoxe Films (Netflix)

The Favourite

Deux cousines pour une reine

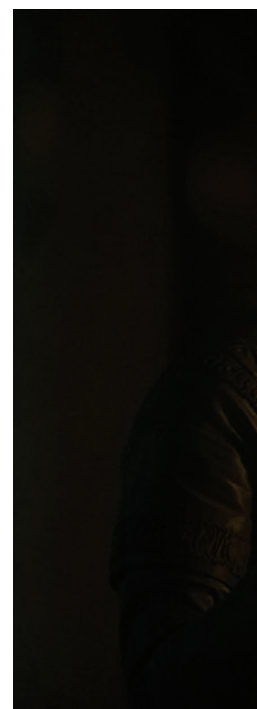
MAXIME LABRECQUE

La favorite en question, c'est Sarah Churchill, duchesse de Marlborough, grande amie de la reine au franc-parler incontesté. Elle est interprétée par Rachel Weisz, qui renoue avec Lanthimos après *The Lobster*. Comme de nombreux documents historiques en témoignent, c'est véritablement Sarah qui dirige la reine en coulisses.

Avec son plus récent opus, Lanthimos ne nous entraîne pas en pleine dystopie, mais s'intéresse plutôt à une histoire bien réelle, à une reine britannique tourmentée et encore peu représentée au cinéma. Même s'il s'agit d'un film d'époque, la vivacité des dialogues et le ton – entre la comédie légère et le drame – opèrent un certain décalage qui est loin d'être désagréable. Grâce à son alliance avec le directeur photo Robbie Ryan, le réalisateur grec, adepte de la pellicule, souhaite s'éloigner des conventions. D'emblée, l'emploi fréquent et inusité du *fish-eye* rend le décor disproportionné, tordu et arrondi dans les coins. Combiné aux nombreux plans en contre-plongée, cela rend non seulement les personnages démesurés, mais, paradoxalement, isolés, esseulés et éloignés les uns des autres. Ces plans incongrus miniaturisent les personnages, les rendant plus petits, perdus dans les décors touffus du palais de Kensington – en réalité, le film a été tourné à Hatfield House dans le Hertfordshire. Cette abondance de procédés visuels – qui, au premier abord, font penser aux expérimentations enthousiastes d'un cinéaste amateur – servent au contraire à éloigner le film du

classicisme ou de l'académisme. Le jour, la lumière naturelle crue accentue les contrastes. Le nuit, les chandelles offrent une pointe de lueur entourée d'un ténébreux voile de mystère. Ryan, surtout connu pour son travail avec Andrea Arnold, notamment pour *Fish Tank*, *American Honey* et le film d'époque *Wuthering Heights*, adapté du roman d'Emily Brontë, crée de véritables tableaux hollandais dignes de Vermeer ou de Rembrandt. L'effet est parfois saisissant, même si ses prises de vue peuvent choquer et que leur usage paraît à l'occasion aléatoire. La signature visuelle provoque donc un certain décalage par rapport aux dogmes des films d'époque. En outre, une musique très baroque alterne avec un curieux et simpliste motif musical : les deux mêmes notes lancinantes, monotones, jouées sur un tempo lent, ce qui ajoute un voile d'inquiétude, ou de suspense, accentuant par la même occasion le mal de vivre de la reine. C'est donc en bonne partie en vertu de son aspect visuel et sonore que le film s'éloigne de bien d'autres histoires de jeux de pouvoir et de séduction en contexte royal, comme *The Other Boleyn Girl*, notamment.

—
Des tableaux hollandais dignes de Vermeer



La favorite en question, c'est Sarah Churchill, duchesse de Marlborough, grande amie de la reine au franc-parler incontesté. Elle est interprétée par Rachel Weisz, qui renoue avec Lanthimos après *The Lobster*. Comme de nombreux documents historiques en témoignent, c'est véritablement Sarah qui dirige la reine en coulisses. Même si ses intentions sont douteuses, sa franchise et sa proximité avec la souveraine sont redoutables pour bien des gens à la cour. Politiquement, les deux femmes sont pourtant aux antipodes; Anne étant tory et Sarah, whig. Mais leur tendresse l'une pour l'autre est incontestable. Lanthimos s'est d'ailleurs inspiré d'une rumeur au sujet d'une relation lesbienne entre les deux femmes pour exploiter ce filon, même si le fait n'a jamais été avéré. Ce jeu à deux devient source de rivalité alors que la cousine de Sarah, Abigail, se rapproche elle aussi de la reine, en quête d'attentions et de privilèges. Il s'agit donc d'un film où se développe un jeu de pouvoir et de séduction entre trois femmes puissantes à la cour. Ici, les hommes sont relégués à l'arrière-plan. Ce sont des maris absents, ou des hommes politiques qui tentent de s'attirer les faveurs des favorites de la reine, souvent sans succès. D'une certaine manière, il s'agit d'un *biopic*, puisque la rivalité entre Sarah et Abigail était bien réelle. *The Favorite* est donc inspiré très librement d'une histoire vraie, loin de glorifier la reine Anne. Ce portrait cru peut par ailleurs choquer plus d'un royaliste! Dans ce film divisé par chapitres dont les titres indiquent une réplique à venir, Abigail est non seulement dépeinte comme étant très opportuniste, mais également talentueuse. Elle possède tout du personnage

d'Eve Harrington dans *All About Eve*. Grâce à son apparente innocence, elle parvient à manipuler les gens qui l'entourent afin de gravir les échelons dans un seul but: jouir d'une position confortable à la cour. Or Sarah, sa cousine, voit clair dans son jeu et déclenche une colère digne de Bette Davis. Grâce à une écriture soignée, le spectateur devient le témoin jubilatoire d'une enfilade de joutes verbales savoureuses, saupoudrées de *wit* à l'anglaise qui n'est pas sans rappeler l'excellent *Love and Friendship* de Whit Stillman. Surtout, même si le propos est parfois lourd, l'humour, lui, est constamment présent dans les réparties, ce qui contraste avec le décor très solennel.

Il serait par ailleurs impensable de passer à côté de la reine Anne, figure royale pleine de contradictions. Celle-ci est enfantine, jalouse, scabreuse, colérique et pleurnicharde. Lanthimos ne l'épargne aucunement. Le langage qu'elle emploie est cru, direct et très souvent à caractère sexuel, surtout lorsqu'elle est en privé avec Sarah. Pour les deux femmes, les euphémismes n'ont pas leur place, même si certains anachronismes langagiers parsèment parfois leurs échanges. La performance d'Olivia Colman, qui interprète la souveraine, est d'une puissance déroutante. Celle qu'on avait pu voir dans la série télé *Broadchurch* et qui remplacera Claire Foy dans la saison 3 de la série *The Crown* parvient à émouvoir et à se faire détester tout à la fois. Morne et blafarde, elle peine à attirer les sympathies. Sa fougue et son impétuosité sont exacerbées, possiblement en vertu des limitations corporelles et des souffrances que sa maladie lui inflige. Malgré tout – et c'est là toute la force de ce personnage –, nous parvenons à être touchés par elle, dont le corps se fragilise, la paralysant progressivement, en plus d'être victime de violentes crises de goutte. Cette maladie, doublée par la perte de ses nombreux enfants, la rend malgré elle vulnérable et confuse. Colman parvient à incarner cette femme paradoxale et imprévisible avec brio, dans un rôle qui lui vaudra sans doute bien des honneurs. Iconoclaste et irrévérencieuse, la reine Anne trouve réconfort dans les quelques moments de tendresse qu'elle partage tantôt avec Abigail, tantôt avec Sarah. Mais dans ce monde où tout est question de rang, même si elle se sait manipulée, la reine demeure souveraine, comme en témoigne le dernier plan du film entre elle et Abigail. Elle use de son pouvoir jusqu'à la fin, même si elle semble résignée à son déclin. Même si Anne est constamment entourée, en perdant ses 17 enfants et en chassant Sarah de la cour, elle se retrouve seule, la dernière souveraine de la maison Stewart. ▲

LA FAVORITE

Origine : Irlande / Grande-Bretagne / États-Unis

Année : 2018

Durée : 1 h 59

Réal. : Yorgos Lanthimos

Scén. : Deborah Davis, Tony McNamara

Images : Robbie Ryan

Mont. : Yorgos Mavropsaridis

Mus. : Sarah Giles

Son : Gert Janssen

Dir. art : Fiona Crombie

Décors : Alice Felton

Cost. : Sandy Powell

Int. : Olivia Colman (Queen Anne), Rachel Weisz (Lady Sarah), Emma Stone (Abigail), James Smith (Godolphin), Nicholas Hoult (Harley), Joe Alwyn (Masham)

Prod(s) : Ceci Dempsey, Ed Guiney, Yorgos Lanthimos, Lee Magiday

Distributeur : Fox Searchlight



The Sisters Brothers

Quand le bon, la brute et le truand cohabitent

JULES COUTURIER



—
Le cowboy d'Audiard est plus vulnérable avec ses sentiments

Audiard soumet ses héros à des épreuves sans nom auxquelles on a peine à imaginer qu'on puisse survivre, mais au final, ils s'en tirent toujours. Tous ses films se terminent étonnamment bien, dans un *happy end* exagéré, improbable.

Après Sergio Leone, autre cinéaste européen ayant tourné d'inoubliables westerns en anglais dans le sud de l'Espagne, Jacques Audiard enfle ses bottes et son chapeau de cowboy pour s'attaquer au style emblématique du cinéma américain pour son premier film dans la langue de Shakespeare.

Les paysages d'Espagne et de Roumanie se font ici passer pour le Nord-Ouest américain et la Californie des années 1850. On y retrouve deux frères, Eli et Charlie, incarnés par les excellents John C. Reilly et Joaquin Phoenix, en mission pour retrouver, torturer et tuer le chimiste Hermann Kermit Warm. Ce dernier aurait découvert une formule permettant de trouver facilement l'or qui gît dans le lit des rivières. Également chargé de retrouver le chimiste, le détective privé John Morris (Jake Gyllenhaal), plutôt que de le livrer comme convenu aux frères Sisters, est séduit par son idéalisme. Il change son fusil d'épaule et s'associe à son projet de fonder une société pacifique avec l'or trouvé grâce au procédé chimique qu'il a mis au point. Lorsque les deux tueurs à gages retrouvent les fugitifs, un combat de valeurs se superpose au combat à main armée, alors que l'amoralité, la décadence et le manque de discernement du plus jeune des frères, Charlie,

s'opposent à l'humanisme et à l'ouverture d'esprit de son aîné puis à la grandeur d'âme du chimiste.

Comme chez Leone, la touche européenne du cinéaste le suit dans son aventure américaine. Audiard déconstruit certains codes d'un genre extrêmement codifié et s'amuse en en assumant pleinement d'autres. Le cowboy d'Audiard est tout aussi invincible avec son arme, mais plus vulnérable au plan sentimental que le cowboy classique, même celui de la version italienne. Le stéréotype du cowboy de peu de mots prend le bord, car chez Audiard il est très émotif et parle de ses sentiments, pleure le soir avant de s'endormir, console son prochain, n'accepte pas qu'on lui parle rudement, est nostalgique d'un amour passé et est gentil avec les prostituées. Il tient à développer une relation profonde avec l'autre. Audiard rend ainsi ses personnages très attachants et crée des situations franchement drôles, comme lorsque Charlie dit à Eli qu'ils ne s'étaient jamais rendus aussi loin et qu'Eli se demande s'il veut dire entre eux dans leurs conversations ou en termes de distance dans leur voyage.

C'est donc un humour assez bon enfant, parfois un peu grotesque, qui parcourt l'œuvre, autrement sombre et violente. C'est qu'avant d'arriver dans les mains d'Audiard, les droits du roman de Patrick deWitt *The Sisters Brothers* ont été achetés par John C. Reilly qui, en plus de tenir le rôle principal, agit ici aussi à titre de producteur. On sent donc fortement son influence, particulièrement dans l'humour de l'acteur – qui a joué autant dans les films des plus grands cinéastes que dans des comédies grossières, souvent en duo avec l'humoriste Will Ferrell. C'est une réunion improbable de talents qui s'unissent dans cette adaptation cinématographique, mais le résultat fonctionne étonnamment bien. Le film arrive à naviguer entre les styles et les registres de sorte qu'on ne sait jamais comment les scènes vont se terminer, dans la violence ou dans la rigolade.

Même s'il s'agit d'un western américain, et même si Audiard n'est visiblement pas le seul à avoir mis la main à la pâte, *The Sisters Brothers* s'inscrit dans une continuité par rapport à ses œuvres précédentes. Combinaison du cinéma de genre et du cinéma d'auteur, antihéros viril à souhait provenant d'un milieu criminel où règnent violence, brutalité et misère. Et, comme toujours,

la rédemption. Choix constant chez Audiard, règle d'or de son cinéma. Une rédemption qui ne se fait pas sans laisser de traces et ces traces, dans *The Sisters Brothers* comme dans toute la filmographie de l'auteur, sont sanglantes.

La violence est incontournable pour les personnages du cinéaste. Ils veulent toujours s'en sortir mais pour ce faire, doivent inéluctablement y recourir. Elle a un pouvoir extrême dans leurs univers. C'est ainsi que le jeune prisonnier d'*Un prophète* doit tuer pour obtenir une protection en prison et tuer encore lors de ses sorties pour au final obtenir la paix et rejoindre une femme et son bébé. C'est ainsi que l'aspirant pianiste de *De battre mon cœur s'est arrêté* doit continuer son travail de dur à cuire avant de pouvoir réaliser ses aspirations musicales et que les pulsions guerrières de Dheepan dans le film du même nom se manifestent avec fracas lorsque vient le temps de protéger sa famille pour pouvoir vivre ensuite en toute tranquillité avec elle. Dans *The Sisters Brothers*, le personnage d'Eli doit faire ce dernier job de tueur puis d'abattre tous les hommes qui le pourchassent s'il veut enfin jouir de la vie paisible à laquelle il aspire.

Audiard soumet ses héros à des épreuves sans nom auxquelles on a peine à imaginer qu'on puisse survivre, mais au final, ils s'en tirent toujours. Tous ses films se terminent étonnamment bien, dans un *happy end* exagéré, improbable. Ainsi, dans *The Sisters Brothers*, Eli trouve enfin la paix dans sa mai-

son familiale avec les êtres qui lui sont le plus chers, dans *Un prophète*, le prisonnier sort de prison, sain et sauf, plus protégé que jamais, dans *Dheepan*, le héros vit une existence de rêve avec sa nouvelle famille en Angleterre et dans *De battre mon cœur s'est arrêté*, le mauvais garçon accompagne sa femme pianiste au concert qu'elle présente devant une salle comble, le visage rayonnant.

Dans le cinéma d'Audiard, l'immoralité est un passage obligé par lequel les personnes doivent passer pour s'en sortir. Il leur faut user d'une violence révoltante. Leur destin fait en sorte que c'est inéluctable. Peut-être est-ce la façon d'Audiard de comprendre la brutalité du monde, d'y survivre et de pardonner ? En espérant que c'est pour aller ailleurs, pour avancer vers le mieux. On retrouve dans son cinéma un message d'espérance, au sens chrétien du terme, face à l'horreur : au final, le monde est bon.

Dans *The Sisters Brothers*, le cinéaste français poursuit cette réflexion sur la brutalité du monde à travers une œuvre très généreuse. Il se fait plaisir et nous fait plaisir. Plus que jamais, il nous offre des scènes divertissantes, voire parfois jouissives, marquées par d'excellents dialogues, le tout porté par une réalisation stylisée riche en trouvailles visuelles et sonores, pleine de détails raffinés. Du western plus. ▲

LES FRÈRES SISTERS

Origine : France, Espagne, Roumanie, États-Unis, Belgique

Année : 2018

Durée : 2 h 01

Réal. : Jacques Audiard

Scén. : Jacques Audiard et Thomas Bidegain, d'après le roman *The Sisters Brothers* de Patrick deWitt

Images : Benoît Debie

Mont. : Juliette Welfling

Mus. : Alexandre Desplat

Son : Brigitte Taillandier

Dir. art. : Antonio Calvo Dominguez, Dominique Moisan, Serban Porupca

Déc. : Angela Nahum

Cost : Milena Canonero

Int. : John C. Reilly (Eli Sisters), Joaquin Phoenix (Charlie Sisters), Jake Gyllenhaal (John Morris), Riz Ahmed (Hermann Kermit Warm)

Prod(s) : Pascal Caucheteux, Michael De Luca, Alison Dickey

Dist. : Entract Films



Le film arrive à naviguer entre les styles et les registres

Climax

Quand ça dérape

JULES COUTURIER



—
L'harmonie multiculturelle n'est pas vraiment au rendez-vous

—
Origine : France
Année : 2018
Durée : 1 h 35
Réal. : Gaspar Noé
Scén. : Gaspar Noé
Images : Benoît Debie
Mont. : Denis Bedlow, Gaspar Noé
Son : Ken Yasumoto
Déc. : Jean Rabasse
Cost. : Fred Combier
Int. : Sofia Boutella (Selva), Romain Guillermic (David), Souheila Yacoub (Lou), Kiddy Smile (Daddy)
Prod(s) : Édouard Weil, Vincent Maraval, Brahim Chioua, Richard Grandpierre
Dist. : A-Z Films

Malgré leur audace et leur ambition évidentes, jointes à un savoir-faire technique impressionnant de la part du réalisateur, les deux précédents films de Gaspar Noé, *Enter the Void* et *Love*, étaient gravement affaiblis par de lourds et vains dialogues que l'auteur semblait vouloir nous enfoncer dans la gorge. Les propos des personnages, parfois à la limite du ridicule, faisaient la part belle à une prétentieuse pseudo-psychologie ringarde, créant une pénible dissonance avec la modernité du traitement.

Avec *Climax*, l'audace est toujours présente, le savoir-faire est plus ahurissant que jamais et le cinéaste délaisse enfin cette prétention pseudo-intellectuelle pour se concentrer sur ce qu'il sait faire le mieux : des créations audiovisuelles. Il semble assumer enfin le fait de mieux maîtriser la forme que le fond. Il utilise ici le cinéma comme véhicule pour une expérience sensorielle.

Campé dans les années 1990, le film met en scène un groupe de personnes dont les origines et les préférences sexuelles diversifiées évoquent de prime

abord un vivre-ensemble idyllique. L'indication du générique de début, «Un film français et fier de l'être», en plus du grand drapeau tricolore déployé dans la pièce où se déroule presque toute l'action du film, peut suggérer un message sociopolitique sur l'enjeu de la diversité en France. Mais le spectateur est libre de passer outre. Pour une fois, Noé ne nous impose pas de discours vaseux. On comprendra bien assez vite, sans explication appuyée, que l'harmonie multiculturelle n'est pas au rendez-vous.

Ce principal défaut (l'affectation intellectuelle) de la filmographie de Noé écarté, place au spectacle ! *Climax* présente les festivités de fin de répétition d'une troupe de danseurs issus d'origine et d'orientation sexuelle distinctes. Si la première partie du film est jouissive alors que les protagonistes dansent, font la fête et discutent allègrement, le reste de la soirée vire au cauchemar lorsqu'un participant met de la drogue dans la sangria. Tous cherchent à savoir qui les a intoxiqués. Au fur et à mesure que la drogue s'empare de leur corps, ils extériorisent leurs pulsions violentes et sexuelles les plus troubles.

Climax est une véritable expérience de cinéma de sensation. Au départ, c'est l'extase. Filmée de manière virtuose, en un seul plan séquence, la superbe chorégraphie initiale se prolonge dans une scène de party animée. La caméra suit tous les personnages qui se promènent, interagissent entre eux, sans jamais vraiment arrêter de danser, le tout sur une trame sonore envoûtante.

Et après une remarquable seconde séance de danse, filmée en plongée complète, le film entame sa seconde partie, celle où la drogue fait son effet, celle du cauchemar. Les sensations se transforment et sont quintuplées. Fidèle à son habitude, Noé se fait ici extrême et provocateur. Virtuose, il continue de faire virevolter sa caméra dans tous les sens, dans une ambiance sonore et visuelle hallucinante. À la musique techno qui ne s'arrête jamais s'ajoutent des cris d'horreur, de souffrance, de jouissance et des bruits d'os qui craquent. Il pousse les limites du supportable, nous enivre, nous épuise, nous éprouve et nous donne le vertige.

Et lorsque le titre final *Climax* arrive enfin, on ressort de cette expérience de cinéma vidé, tendu, les muscles endoloris. Mais cette épreuve cinématographique, aussi viscérale et dévastatrice puisse-t-elle être, demeurera inoubliable. ▲

First Man

De l'étoffe des héros

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Après tous les *2001: Space Odyssey*, *The Right Stuff* et autres *Apollo 13*, que pouvions-nous raconter pour documenter cette quête profondément humaine de la conquête de l'espace? Damien Chazelle a eu l'intelligence de se tourner vers le seul élément qui manquait: le regard concentré, obstiné, résolu de celui qui le premier, effectua ce «petit pas pour l'homme» et marqua pour toujours l'histoire des humains.

First Man est une histoire de regard, de difficultés et de patience. De regard, parce que le réalisateur nous force à adopter celui de Neil A. Armstrong. C'est son point de vue physique et psychologique qu'on expérimente. Car il s'agit ici de faire *expérimenter* au public la fragilité des coquilles de métal avec lesquelles les premiers astronautes et pilotes d'essai passèrent le seuil de l'atmosphère et la détermination qu'il leur fallut. Chazelle nous fait passer du bruit assourdissant d'une capsule secouée de toutes parts par le choc des molécules atmosphériques au silence absolu qui règne dans les profondeurs spatiales. Par les petits hublots, le regard passe du bleu au noir, du vacarme à la paix, de la gravité terrestre à la fluidité de l'apesanteur. L'impression est non seulement indescriptible, mais elle permet de comprendre les motivations des astronautes à y retourner.

First Man est un film difficile parce qu'il fallait une colonne vertébrale à toute épreuve pour résister, non seulement pour Armstrong (Ryan Gosling), mais aussi pour sa femme Janet (Claire Foy) et pour tous les membres du programme spatial. Car danger il y avait, à chaque test, à chaque opération. La mort est ainsi omniprésente dans *First Man*, non seulement celle des amis proches d'Armstrong, les astronautes Elliot See et Ed White, mais aussi celle de ses collègues Charles Bassett, Gus Grissom et Roger Chaffee. Ryan Gosling, ramassé comme un animal tendu sur sa proie, livre une performance sublime de retenue et de rigueur, entouré par une excellente distribution masculine et surtout par la très solide Claire Foy, dont le rôle d'épouse d'astronaute — pour une fois bien étayé —, révèle le courage de ces femmes qui jamais ne savaient si leurs époux allaient s'en sortir vivant. Les jeux de regards entre Gosling et Foy démontrent une compréhension mutuelle des tensions qui les agitent et des défis qu'ils doivent relever, pris entre le décès de leur fille de trois ans d'une tumeur au cerveau, l'éducation de leurs jeunes garçons et les dangers quotidiens de la carrière

d'Armstrong. Le film de Chazelle documente aussi les réactions négatives à l'aventure spatiale, tant pour sa propagande (il faut battre les Russes!), que pour ses coûts en vies humaines et en dollars. Chazelle a le génie de faire réciter le poème de Gil Scott-Heron *Whitey on the Moon*, qui exprime magnifiquement en quelques vers l'incompréhension des gens pauvres devant les dépenses faramineuses du projet spatial.

First Man est une histoire de patience pour ceux qui firent la conquête de l'espace, l'équipe considérable qui créa le film (42 personnes pour le seul design sonore) et aussi pour le public. Pendant 141 minutes, les spectateurs passent par les épreuves de la souffrance muette de Neil et de Janet, les décès qui jalonnent leur existence, les tests terrifiants dans des capsules spatiales où les pilotes devaient à tous moments faire face à des déficiences techniques et prouver sans cesse leurs capacités de pilotes et d'ingénieurs. Et garder leur calme au milieu du chaos.

C'est, finalement, à une expérience que nous convie Damien Chazelle. Expérience d'un homme humble dans un engin spatial en route vers la Lune, dont les images tournées à l'aide d'une caméra IMAX, donnent toute la mesure de l'immensité de l'accomplissement. «Je ne sais pas ce que l'exploration spatiale permettra de découvrir», affirma Armstrong dans son entrevue de présélection pour le programme Gemini. «Je pense que ce sera plutôt le fait qu'il nous permet de voir des choses. Des choses qu'on aurait peut-être dû voir il y a longtemps. Mais qu'on n'avait pas été capable de faire jusqu'à maintenant.» Ce qu'accomplit *First Man*. Fort bien. ▲

LE PREMIER HOMME

—
Origine : États-Unis

Année : 2018

Durée : 2 h 22

Réalisation : Damien Chazelle

Scénario : Josh Singer, d'après la biographie *First Man: the life of Neil A. Armstrong* de James R. Hansen

Images : Linus Sandgren

Montage : Tom Cross

Musique : Justin Hurwitz

Décor : Nathan Crowley

Costumes : Mary Zophres

Interprètes : Ryan Gosling (Neil Armstrong), Claire Foy (Janet Armstrong), Jason Clarke (Ed White), Kyle Chandler (Deke Slayton), Corey Stoll (Buzz Aldrin), Patrick Fugit (Elliot See), Christopher Abbott (Dave Scott), Ciaran Hinds (Bob Gilruth), Olivia Hamilton (Pat White), Pablo Schreiber (Jim Lovell)

Prods(s) : Myck Godfrey, Marty Bown, Issac Klausner, Damien Chazelle

Dist. : Universal Pictures

—
*La conquête de l'espace,
une question de motivation*



Halloween

Retour aux sources du mal

PASCAL GRENIER



— Laurie Strode :

Un personnage marqué à vie

— Origine : États-Unis

Année : 2018

Durée : 1 h 46

Réal. : David Gordon Green

Scén. : Jeff Fradley, David Gordon Green et Danny McBride, d'après des personnages créés par John Carpenter et Debra Hill

Images : Michael Simmonds

Mont. : Timothy Alverson

Mus. : John Carpenter, Cody Carpenter, Daniel A. Davies

Son : Will Files, P.K. Hooker, Chris Terhune

Dir. art. : Richard A. Wright, Sean White

Cost. : Emily Gunshor

Int. : Jamie Lee Curtis (Laurie Strode), Judy Greer (Karen), Will Patton (Hawkins), Haluk Bilginer (le Dr Startain)

Prod(s). : Malek Akkad, Bill Block, Jason Blum

Dist. : Universal Pictures

Quarante ans après l'original et le chef-d'œuvre de John Carpenter, ce nouvel opus de la saga des *Halloween* fait abstraction de tous les films précédents mis à part l'original. On retrouve donc avec bonheur le personnage de Laurie Strode (Jamie Lee Curtis, très solide) marqué à vie par cette attaque sauvage contre elle et ses amies il y a 40 ans. Elle vit avec ses propres démons depuis tout ce temps, ce qui la rend à la fois vulnérable mais forte dans son désir de se faire justice elle-même.

David Gordon Green rend ainsi un bel hommage au travail de Carpenter en livrant une suite digne de ce nom qui cherche surtout à ne pas déplaire aux admirateurs de l'original. On peut certes lui reprocher de ne pas avoir pris beaucoup de risque, mais il n'en demeure pas moins que le résultat est tout à fait convenable et bien au-delà des deux versions revampées par Rob Zombie. Ce dernier a dénaturé la version de Carpenter en inventant un passé de *white trash* à Michael Myers tout en cherchant à expliquer pourquoi il était un dangereux meurtrier, ce qui orientait son œuvre dans une autre direction. Ici, pas de flâta psychologique comme dans certains épisodes précédents. On reprend le filon original qui fait de Michael Myers une représentation du mal incarné et absolu. Une menace latente qui rôde et se cache derrière un masque sans expression.

Après une scène d'ouverture inquiétante dans l'asile psychiatrique où séjourne Michael Myers depuis 40 ans, le thème inoubliable de Carpenter (dont il assure la musique avec son fils et un autre

collaborateur) commence sur un générique au lettrage orangé et identique au film de 1978. Il y a comme une exaltation qui émane immédiatement et qui transpire tout au long du récit. Sans forcer ou trop jouer la carte de la nostalgie, on retrouve plusieurs variantes ou clins d'œil savoureux et quelques passages humoristiques qui détonnent un peu du reste, mais ne nuisent pas à l'ensemble. Le seul gros bémol demeure le personnage du psychiatre (Haluk Bilginer). Son comportement inusité et déraisonné a failli, l'instant d'un moment, faire basculer ce *remake* dans la stupidité la plus complète. Mais heureusement, cette scène au rebond inutile ne dure que quelques minutes et le film reprend son rythme par la suite pour terminer sur une finale efficace et satisfaisante qui vient boucler la boucle une fois pour toutes. Du moins, c'est ce que l'on espère.

Depuis le début de sa carrière, David Gordon Green nage entre le cinéma d'auteur et des films hollywoodiens plus commerciaux. À ce chapitre, il est capable du meilleur (l'hilarante comédie d'action *Pineapple Express*) comme du pire (l'épouvantable *The Sitter*). Heureusement, il a retrouvé la main heureuse avec *Halloween* sans toutefois atteindre le niveau de ses meilleures œuvres (*George Washington*, *Joe*). Sa version d'*Halloween* ne passera pas à l'histoire comme celle de Carpenter, loin de là. La mise en scène est soignée, mais on est loin de l'inventivité de l'originale, qui dès la première scène faisait du spectateur un voyeur, un peu comme Hitchcock l'avait fait dans *Psycho*. La menace constante de Michael Myers est omniprésente tout au long du film original alors qu'ici, il est relégué parfois aux oubliettes. Les mouvements d'appareil n'ont pas la même fluidité non plus, mais David Gordon Green ne cherche pas tant à imiter son modèle qu'à lui rendre ses lettres de noblesse. Car s'il elle est inférieure à tous les niveaux, cette version recalibrée d'*Halloween* demeure réjouissante et, pour une rare fois, ne trahit pas son modèle d'origine. Mais sa principale réussite repose surtout sur l'excellente prestation de Jamie Lee Curtis qui apparaît pour la cinquième fois dans un volet de la franchise, qui comporte maintenant 11 films. Mais jamais elle n'a été aussi bien cernée et convaincante que dans ce nouvel épisode. ▲

L'Apollon de Gaza

Mystères non élucidés

CHARLES-HENRI RAMOND

En août 2013, une statue du dieu Apollon datant de l'Antiquité aurait été retrouvée dans les eaux au large de Gaza, non loin de là où elle trônait il y a quelque 2300 ans. La nouvelle fait grand bruit dans le monde de l'art, les médias relaient quelques photos du bronze de près de deux mètres de haut allongé sur un drap imprimé de motifs de schtroumpfs. Quelques mois passent, la trouvaille disparaît subitement, sans laisser de trace. Les rumeurs les plus folles s'emparent de l'affaire, puis tout retombe dans l'oubli et l'indifférence. Cette prémisse improbable, hautement révélatrice du chaos qui règne dans la région, se devait d'être reprise tôt ou tard dans un documentaire. Ce n'est pas vraiment un hasard si c'est le Suisse Nicolas Wadimoff qui se penche sur le mystère. En effet, outre la coréalisation avec Denis Chouinard du puissant et précurseur drame sur les migrants *Clandestins*, Wadimoff a déjà été filmer à plusieurs reprises l'essence du peuple de « la cité des fantômes ». En 2005, dans *L'accord*, le cinéaste relatait une année dans la vie de trois Palestiniens et trois Israéliens désireux d'en finir avec la guerre, et, cinq ans plus tard, il livrait avec *Aisheen – Still Alive in Gaza* une délicate illustration du quotidien difficile de quelques familles dévastées par les horreurs du conflit.

Présenté en ouverture de la semaine de la critique à Locarno, *L'Apollon de Gaza* est un film-enquête qui n'avait que peu de chances de révéler les secrets d'un fait divers surprenant. Dès le départ, les doutes entourant la découverte de la statue et sa véracité historique émergent. Est-ce un faux qui aurait été fabriqué récemment, ou un véritable trésor antique ? Nul ne sait. Les causes de sa soudaine disparition ne sont pas plus claires et donnent naissance à des conjectures exubérantes. Ce qui est certain, c'est que l'affrontement israélo-palestinien aurait eu pour conséquence de freiner terriblement les propositions d'aide européennes afin d'examiner l'œuvre et d'en définir la provenance. À partir de ce casse-tête insoluble, Wadimoff recoupe l'information, écoute la parole de soi-disant témoins, et essaye comme il peut de se frayer un chemin entre les mensonges, les non-dits et les silences gênés. En vain. Son travail de recherches n'aboutira pas, les mystères ne seront pas dévoilés, laissant planer le doute sur le déroulement exact des événements.

D'un point de vue de spectateur avide de savoir, il aurait été certes rassurant d'en apprendre plus sur ce qui est vraiment advenu de l'objet concerné.



Cependant, là n'est pas vraiment le cœur du film de Wadimoff. Car, véridique ou imaginaire, cette statue incarnant le dieu de la beauté et des arts, emblématique d'une Palestine évoluée et moderne, ne cesse de faire rêver. La réinstallation de cette œuvre appartenant au peuple aurait été une occasion unique de redonner un peu de fierté à des populations marquées à jamais. C'est justement dans cette utopie collective que le réalisateur va puiser son véritable sujet, en se livrant à une passionnante réflexion sur la persistance des civilisations anciennes dans notre monde contemporain, en particulier si ce dernier est dans un état chaotique comme l'est cette région du Proche-Orient. Alors que des hypothèses avancent que l'Apollon serait gardé précieusement par les chefs du Hamas, Wadimoff met en lumière la faible importance que l'héritage culturel représente dans cette région meurtrie, mais toujours animée de la volonté de briller, en dépit des préoccupations guerrières de ses dirigeants. À ce chapitre, le témoignage d'un conservateur de poteries millénaires, forcé de déménager son entrepôt menacé d'effondrement par les bombes, est d'une rare éloquence.

Porté par une voix *off* poétique, rompant avec les discours pompeux des autorités et les sourires coincés des ecclésiastiques, *L'Apollon de Gaza* est aussi une douce méditation sur la pertinence de la vie, qui, ultimement, surgit sous les amoncellements de gravats et de débris. À l'image de la rose qui finit inexorablement par reflourir, le dieu antique, que plusieurs croient enfoui dans le sable, bien à l'abri en attendant des jours meilleurs, reverra sans doute le ciel, pour la plus grande joie d'un peuple bafoué, mais qui n'a jamais cessé d'espérer. ▲

—
Emblématique d'une Palestine évoluée et moderne

L'Apollon de Gaza est un film-enquête qui n'avait que peu de chances de révéler les secrets d'un fait divers surprenant. Dès le départ, les doutes entourant la découverte de la statue et sa véracité historique émergent. Est-ce un faux qui aurait été fabriqué récemment, ou un véritable trésor antique ?

—
Origine : Suisse / Canada

Année : 2018

Durée : 1 h 18

Réal. : Nicolas Wadimoff

Scén. : Nicolas Wadimoff, Béatrice Guelpa

Images. : Franck Rabel

Mont. : Christine Hoffet

Mus. : Claude Fradette

Prod(s). : Philippe Coeytaux, Colette Loumède

Dist. : ONF

La grande noirceur

Terrains sinueux

ÉLIE CASTIEL

Pour Maxime Giroux, nouveau mode d'emploi, une autre façon de gérer l'arsenal cinématographique, l'utilisant comme bon lui semble, à sa guise. Un homme sur la planète Terre, traversant un inconnu qui prend la forme de plans magnifiques sortis tout droit de l'imagination. La fiction se transcende en quelque chose qui n'a rien à voir avec la réalité.



—
*Entre l'écorce terrestre
et une planète imaginaire*

Le rêve éveillé prend l'architecture d'un récit cinématographique évoquant le Jodorowsky le plus inusité, le retentissant, celui qui désoriente pour mieux saisir l'une des missions de l'art, en quelques mots, sa complexité; le carnavalesque emprunte au cirque, les histoires d'amour ne se réalisent pas puisque situées dans un contexte non propice. En accord avec trois plumes qui ne cessent de se réinventer; puisque la scénarisation de Simon Lavoie, Giroux et Alexandre Laferrière n'a jamais résisté au délire de transmettre de nouvelles images en mouvement ou figées dans le temps.

Sommes-nous prêts à appeler cela du post-modernisme? Quoi qu'il en soit, Giroux utilise le conflit armé d'un autre siècle pour souligner l'importance et la pertinence de son propos. Car plus qu'une proposition, c'est à un essai pris entre la frontalité immobile du plan et sa ferveur trépidante que nous avons affaire.

Pour ne pas s'égarer: pendant la Seconde Guerre mondiale, Philippe, un Québécois (oui, il a un prénom malgré tout) a décidé de désertir et va se réfugier dans un Ouest américain hors du temps où, miracle, on lui permet d'imiter Charlie Chaplin ou presque, car les mythes sont inimitables. Moments de salut, de rédemption, de créativité, faits de situations contradictoires. Et tout cela finit dans la folie, égarement destructeur qu'on ne peut trouver qu'au cinéma.

Sensation d'être mal dans sa peau, de souffrir le présent, de ne point comprendre l'objectif car absent. Autant d'éclatements soudains que Martin

Dubreuil revêt avec perfection; son corps est fait de pâte à modeler qu'il utilise lui-même selon les situations qui se présentent à lui, les lieux oscillant entre l'écorce terrestre et une planète imaginaire. Les références cinématographiques deviennent lois. La mise en scène ne fait que se réinventer. Le délire est magnifique à supporter et Giroux, en maître d'œuvre, finit par composer un tableau cinématographique digne de ce nom.

Tout est mis en relief, agressivement, avec plus d'ardeur que de colère, refusant le réel pour le transformer en quelque chose de dantesque, comme un parfum de fin du monde ou de civilisation. L'allégorie actuelle est évidente, le regard posé sur l'individu acerbe, déroutant. Oui, *La grande noirceur* ou *Le guide de voyage vers un monde qui tourne mal...* notre monde.

On parle (allocution du début, magistrale); Philippe danse (comme Chaplin dans *The Great Dictator* / *Le dictateur*). Et il traverse le désert comme si le message christique voulait encore dire quelque chose en cette terre d'Amérique. Il souffre, on le maltraite. Il se relève. Reproductions d'un lieu géographique qui s'est construit avec acharnement, mais aussi doué pour le combat, le racisme, la ségrégation, le rachat aussi.

Oui, ces idées philosophiques se retrouvent dans *La grande noirceur*, un film charnière dans la carrière de Giroux. Elles prennent la forme de signes explosifs d'où jaillissent une poésie de l'affect, de la laideur, une hideur, une abjection qui cache en revanche un espoir prêt à voir le jour, mais pas assez puissant pour éclater. Film volontairement alambiqué qui ose contourner la forme, le style, l'esthétique et les codes conventionnels de la linguistique de l'image.

Nous sommes les témoins émerveillés ou désorientés du voyage sur le déclin d'une civilisation d'humains ne sachant pas se servir adroitement de la nature qui les entoure. Boue, pluie, neige, soudain le soleil qu'on apprécie à peine et même si les avis sont partagés, un dernier plan magistral qui illumine l'écran et confirme la supériorité de la toile blanche.

Dans cet univers entre Picasso, Dalí, Jodorowsky, le diable et la Terre (in)hospitalière, un Martin Dubreuil qui s'affirme, transformant son corps selon les circonstances. D'un charisme à la fois légendaire et réconfortant. *Cinématogénique*, car c'est lui qui mène la caméra et non pas le contraire. Pour notre plus grand bien. ▲

THE GREAT DARKENED DAYS

Origine : Québec [Canada]

Année : 2018

Durée : 1 h 35

Réal. : Maxime Giroux

Scénario : Simon Beaulieu, Maxime Giroux, Alexandre Laferrière

Images : Sara Mishara

Montage : Mathieu Bouchard-Malo

Son : Luc Boudrias, Frédéric Cloutier, Stephan de Oliveira, Leonard Vaco

Décors : Patricia McNeil

Dir. art. : Sylvain Dion

Costumes : Patricia McNeil

Interprètes : Martin Dubreuil (Philippe), Romain Duris (Lester), Sarah Gadon (Helen), Lise Roy (mère de Philippe), Soko (Rosie), Reda Kateb (Hector)

Prod.(s) : Sylvain Corbeil, Nancy Grant

Dist. : FunFilm

Les salopes ou le sucre naturel de la peau

JULIE VAILLANCOURT

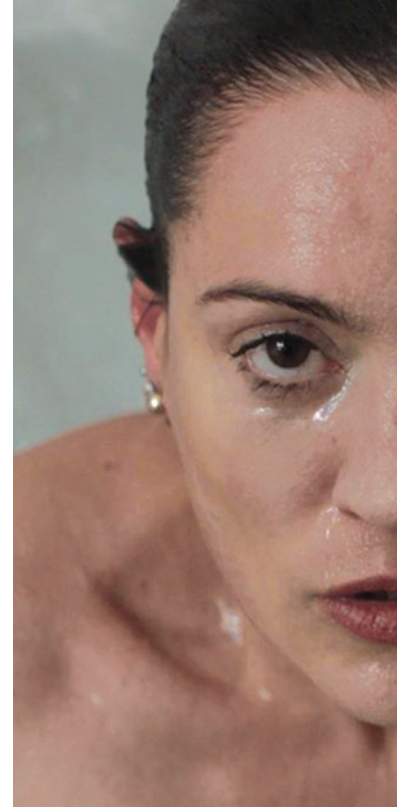
D'objet de désir, à sujet sexuel

En 2015, Renée Beaulieu produit son premier long métrage, *Le garagiste*, qu'elle réalise et scénarise, en plus d'en faire le montage. Pour *Les salopes ou le sucre naturel de la peau*, elle répète l'exploit de porter plusieurs chapeaux, lui assurant un contrôle artistique, ce qui est le propre de nombreux films d'auteur. Sans contester, Renée Beaulieu a ce désir de filmer la femme autrement et son dernier opus explore la sexualité du sujet féminin, en positionnant la femme non pas comme objet mais bien comme sujet, perspective nécessairement féministe. Marie-Claire (Brigitte Poupart), chercheuse en dermatologie et professeure à l'université, est une carriériste, mariée et mère de deux enfants dont la vie en apparence parfaite fait parfois envie à sa meilleure amie. Cependant, lorsque Marie-Claire entreprend un nouveau projet scientifique sur la sexualité et les cellules dermiques, ses recherches sur le terrain se traduisent par des relations sexuelles avec d'autres hommes, mettant en péril sa vie personnelle et professionnelle.

À l'image de son titre, *Les salopes ou le sucre naturel de la peau* bouscule les idées préconçues et séduit par sa réflexion sur le sujet féminin. Patriarcat sociétal oblige, l'industrie cinématographique est dominée par le regard masculin. C'est l'homme qui pose son regard sur la femme, qui la met en scène. L'Histoire du cinéma a présenté la femme enfant vulnérable (Lillian Gish vue par D.W. Griffith), la garçonne des années 1920 aux mœurs libérales (Louise Brooks vue par Georg Wilhelm Pabst), la mystérieuse Marlène Dietrich vue par Joseph von Sternberg, sans oublier Marilyn Monroe, quintessence de la femme-objet (du regard des hommes, de leurs désirs, etc.). *Les salopes ou le sucre naturel de la peau* met en scène une femme mature en pleine possession de ses moyens. Elle prend plaisir à la sexualité pour son propre bénéfice, consent à être sujet d'une relation sexuelle et la contrôle, au contraire de la femme-objet. Ce caractère féministe et revendicateur du film est traduit de façon exemplaire par la direction photo et la mise en scène du corps féminin. Lorsque Marie-Claire décide d'aller à la rencontre de Louis (son cobaye scientifique), pour une relation sexuelle d'un soir, le voyeur assumé lui demande de se déshabiller. Si Marie-Claire s'exécute dans ce striptease consenti, la caméra présente le corps de la femme flou, en arrière-plan, alors que la caméra

se concentre sur le visage de l'homme, sa réaction. Le spectateur ne peut qu'imaginer, et non contempler la femme-objet, comme c'est habituellement le cas dans les scènes cinématographiques du genre. Si le corps de la femme est montré à l'écran et que la nudité est frontale, il en est de même pour l'homme, dans ce juste renversement des stéréotypes. Subversif, le film explore la sexualité avec des tabous rarement montrés au cinéma d'un point de vue féminin (masturbation, couple ouvert, fantasmes [avec trois hommes], sexe intergénérationnel et interracial, etc.) sans oublier les préoccupations féministes contemporaines : notion de consentement, refus de victimisation, relations sexuelles à la puberté (Katou). Nécessairement en phase avec le mouvement #MeToo, la trame narrative fait d'ailleurs écho à cela avec Alexandre, collègue de Marie-Claire, et son étudiante, Sofia. Si Brigitte Poupart excelle dans le rôle de cette femme qui n'hésite pas à mettre à nu ses désirs, musique et conception sonore participent également à créer un environnement où les désirs se conjuguent (respirations, percussions, chants d'opéra, musique tribale).

Présenté au Toronto International Film Festival, *Les salopes ou le sucre naturel de la peau* a généré un certain malaise, selon les dires de sa réalisatrice. Si malaise il y a, il découle nécessairement du fait qu'il confronte le spectateur dans sa façon de consommer la sexualité féminine au cinéma, engendrant réflexion sur l'objet de regard, devenant sujet. La qualité des répliques, comme certaines réflexions énoncées en voix hors champ, participe d'ailleurs brillamment à l'exercice : « Le sexe lié à l'amour est le seul qui soit légitimé, particulièrement pour les femmes », « L'équilibre et l'amour de nos enfants ne passent pas parce que je fais ou ne fais pas avec mon corps. » Pourquoi éprouvons-nous un malaise à voir la femme à l'écran, lorsqu'elle consent à l'acte, contrôle son corps et jouit de plein gré ? Lorsqu'elle réalise et assume sa sexualité, ses pulsions, sans n'être qu'actrice de son plaisir ? Pourquoi, au contraire du regard social posé sur l'homme, la femme est-elle considérée comme une salope lorsqu'elle embrasse son plaisir sexuel ? Sans contester, *Les salopes ou le sucre naturel de la peau* met en scène un regard subversif, soit la vision de la cinéaste, qui propose au spectateur de voir la sexualité de la femme autrement. ▲



Jouir de l'instant

Origine : Québec (Canada)

Année : 2018

Durée : 1 h 37

Réal. : Renée Beaulieu

Scén. : Renée Beaulieu

Images : Philippe St-Gelais

Mont. : Renée Beaulieu et Martin Bourgault

Mus. : David Thomas

Son : Benoît Dame

Dir. art. : Léa Parent-Pothier

Int. : Brigitte Poupart (Marie-Claire), Nathalie Cavezzali (Mathilde), Vincent Leclerc (Adam), Romane Denis (Katou), Pierre Kwenders (Émile), Normand D'Amour (Alexandre), Charlotte Aubin (Sofia), Paul Ahmarani (Louis)

Prod(s) : Renée Beaulieu, Ian Quenneville, Ian Oliveri

Dist. : Filmoption International

SUB SHOW

L'ÉROTISME AU FÉMININ

UNE HISTOIRE DE CHARME À RÉINVENTER

**NE MANQUEZ PAS
LE LANCEMENT DE L'ESSAI**

Sub Show

L'érotisme au féminin, une histoire de charme à réinventer.

Auteure : Judith Jasmin-Vienneau

JEUDI LE 22 NOVEMBRE 5 à 7

Librairie L'Euguélionne. 1426 Beaudry. Montréal.

Séance de dédicace. Cocktail et bière.

Lecture. Essai illustré.

Ma guerre

Ceux qui tuent et ceux qui aident

GUILLAUME POTVIN

«Non seulement tu peux, mais tu dois tuer. C'est ce que mon évêque m'a dit», entend-on un soldat affirmer dans une des premières scènes de *Ma guerre*, le plus récent film de Julien Fréchette. La remarque provocante est toutefois immédiatement réfutée par un autre soldat qui rappelle ce que la Bible stipule clairement : «Tu ne tueras point.» La table est mise. Nous avons affaire à une nouvelle espèce de combattants; bien qu'ils partagent le même ennemi, leurs idéologies ne pourraient être plus différentes les unes des autres.

Si les médias accordent beaucoup d'attention aux étrangers radicalisés recrutés par l'État islamique, le cas des combattants étrangers qui s'enrôlent volontairement dans la lutte contre cette organisation terroriste demeure plus énigmatique. *Ma guerre* présente les expériences de quatre de ces combattants bénévoles : Hanna Bohman, civile canadienne postée au Kurdistan syrien parmi les Unités de protection de la femme (YPJ); Olivier, alias Wali, ex-militaire québécois engagé dans les Lions de Rojava au Kurdistan irakien tout comme Rebaz, ex-militaire de l'Alaska; et Thierry, l'ainé du groupe, un Français cyniquement pensif. Bien que certains reconnaîtront Wali et Hanna en raison de leurs passages respectifs à *Tout le monde en parle* et aux *Francs-tireurs* en 2015, les voir en action, sur le terrain et bien souvent en mode d'autoreprésentation à la manière d'un vlogue, nous les révèle sous un tout autre jour.

Ils nous donnent un aperçu de ce à quoi peuvent ressembler leur séjour – le mot n'est pas anodin : en s'adressant à une potentielle recrue québécoise, Wali décrit l'expérience qui l'attend en disant que «ça ressemble à un voyage *backpack* en Europe, sauf que de temps en temps tu va tirer sur du monde.» – non pas d'aide humanitaire, mais d'aide militaire. Pourtant, leur volonté de prendre les armes est, somme toute, rarement comblée.

Car Fréchette saisit bien le rythme de vie de ces soldats : cette guerre, c'est surtout l'attente. L'attente des prochains ordres, de la prochaine offensive, de la prochaine attaque ennemie. L'attente d'avoir quelque chose à faire pour se rendre utile. Un moment révélateur capte la fébrilité d'une occasion d'agir en bienfaiteur : lorsque des Arabes irakiens viennent se réfugier à leur campement, les forces kurdes les isolent car ils les soupçonnent d'être des membres de Daech. Wali, qui a tenu jusqu'à maintenant un discours prônant le combat armé comme but ultime de son engagement, profite de cette occasion pour donner du jus

et offrir de la nourriture à ces réfugiés que les Kurdes refusent de nourrir. C'est un des nombreux moments du film qui nous force à réévaluer notre perception des personnages, à confronter leurs actions à leur discours. Car ces individus parlent beaucoup; ils s'adressent à leurs caméras personnelles, à Julien Fréchette, et philosophent entre eux avec une franchise déconcertante. «Ici, c'est des grands enfants, c'est un pays merveilleux où tout est possible, où tout est autorisé et rien n'est interdit.»; ce sont de telles phrases qui dessinent les motivations, les convictions et les paradoxes de ces combattants étrangers.

Ainsi se révèle une des significations du titre *Ma guerre*. Tel l'entête d'une page d'album photos ou d'un *scrapbook* souvenir : «Ma guerre», celle que j'ai vécue, celle que j'ai choisie, *mon* expérience de la guerre. Lors de son passage à *Tout le monde en parle*, Wali expliquait que le motif principal de ses séjours au Kurdistan était celui d'un documentariste et que sa caméra était son arme la plus puissante dans cette guerre des images. Mais *Ma guerre* révèle le paradoxe inhérent de ces propos : la caméra que braque Wali sur les situations dont il est témoin est fixée sur le canon de son fusil d'assaut.

Peu de témoignages sont aussi uniques et révélateurs de la dimension humaine des conflits au Moyen-Orient que ceux offerts dans plusieurs documentaires de l'ONF des dernières années. Pensons, entre autres, à *Ouïghours, prisonniers de l'absurde* (Patricio Henríquez, 2014), *Un journaliste au front* (Santiago Bertolino, 2016) et *Gulistan, terre de roses* (Zaynê Akyol, 2016), qui explicitent tous la complexité grandissante des enjeux géopolitiques de cette région en dressant le portrait des acteurs méconnus et des victimes négligées de ces conflits. *Ma guerre* vient rajouter une perspective de plus à cette série absolument nécessaire. ▲

Origine : Québec [Canada]

Année : 2018

Durée : 1 h 38

Réal. : Julien Fréchette

Scén. : Julien Fréchette

Images : Arnaud Bouquet, Sylvestre Guidi

Mont. : Aube Foglia

Mus. : Serge Nakauchi Pelletier

Son : Julien Fréchette

Avec : Olivier alias Wali, Hannah Bohman, Thierry Pailler, Rebazy Bakur

Prod(s) : Colette Loumède

Dist. : ONF

Une nouvelle espèce de combattant



Premières Armes

Garde à vous JEAN BEAULIEU

—
Partager l'expérience
avec le spectateur



Caissy réussit à bien illustrer comment, de façon systématique, l'armée devient une machine à broyer la pensée individuelle, à coups de consignes auxquelles il faut obéir sans rétorquer et d'exercices épuisants, où l'enveloppe corporelle se trouve emprisonnée dans un uniforme.

En effet, après avoir exploré la vie des gens qui entament le dernier droit de leur parcours sur terre dans une maison de retraite en Gaspésie dans *La belle visite* (2009), puis celle d'un groupe d'adolescents dans le décor d'une école secondaire de ce même coin de pays dans *La marche à suivre* (2014), Jean-François Caissy s'intéresse ici aux jeunes adultes, qui doivent commencer à se prendre en mains et à affronter les aléas de la vie (certains ont même déjà une progéniture), cette fois-ci dans le contexte de l'entraînement militaire. D'ailleurs, le réalisateur projette de compléter une pentalogie traitant librement des différentes étapes de la vie de l'être humain, à travers différents groupes d'âge, dans un milieu circonscrit.

D'une formation intensive de 12 semaines consécutives au Collège militaire de Saint-Jean-sur-Richelieu, le film de Caissy ne nous montre qu'une infime portion. Le cinéaste ne s'attache pas vraiment aux individus (même si certains se sont ouverts après la séquence d'ouverture sur la nature et le sens de leur engagement dans l'armée), mais observe, surtout de loin avec une caméra discrète et mobile, mais aussi parfois de très près, les rigueurs de ce dur entraînement physique et moral, où prime l'importance de la discipline personnelle et du respect envers les supérieurs.

Si d'aucuns semblent taillés sur mesure pour se mouler au groupe, d'autres éprouvent nettement des

difficultés avec le concept de discipline militaire – images et sons à l'appui. À cet égard, il est un peu dommage qu'on n'en sache pas davantage sur ce qui a motivé ces jeunes à s'enrôler dans l'armée – dans les courts témoignages précités, ils s'expliquent ici par une vague recherche de défi, et là par un besoin d'encadrement, une promesse faite à un parent ou une quête de formation spécialisée les amenant vers des débouchés sur le plan professionnel – ni sur ce que deviennent ceux qui ont échoué à leur retour à la vie civile.

Mais ce serait là, pour Caissy, rompre avec sa tradition de poser sa caméra en simple observateur, sans intervention de sa part, laissant s'exprimer les protagonistes (comme dans *La marche à suivre*, on entend beaucoup parler les personnes en autorité, mais celles-ci se trouvent souvent hors du cadre) et traquant plutôt les regards et les réactions des militaires en formation, qui constituent le cœur du sujet, afin de mieux partager l'expérience avec le spectateur.

En exploitant à fond le hors-champ et la perspective offerte par l'écran large, et en laissant ses nombreux plans d'ensemble parler par le truchement de longs travellings ou de panoramiques, Caissy réussit à bien illustrer comment, de façon systématique, l'armée devient une machine à broyer la pensée individuelle, à coups de consignes auxquelles il faut obéir sans rétorquer et d'exercices épuisants, où l'enveloppe corporelle se trouve emprisonnée dans un uniforme (auquel il faut vouer le plus grand respect) et doit se fondre au corps du régiment. Visiblement, ceux qui terminent avec succès cette épreuve en retirent une grande fierté et se sentent valorisés, comme en témoigne la séquence du miroir avant la revue finale des nouveaux gradés.

Il va sans dire que l'entraînement des soldats canadiens montré dans *Premières armes* fait pâle figure comparativement aux excès que Stanley Kubrick, par exemple, nous a montrés dans la première partie de *Full Metal Jacket* (documentée de façon maniaque selon la manière propre au génial réalisateur), où les exercices et consignes, autrement inhumains, visaient à carrément transformer des hommes en véritables machines à tuer.

Néanmoins, au regard d'une situation géopolitique mondiale des plus imprévisibles, nos recrues canadiennes ont-elles bien envisagé la possibilité qu'elles soient appelées un jour à aller combattre sur la ligne de front? Et, dans l'affirmative, seront-elles vraiment bien préparées à affronter l'ennemi? ▲

—
Origine : Québec (Canada)
Année : 2018
Duré : 1 h 46
Réal. : Jean-François Caissy
Scén. : Jean-François Caissy
Images : Nicolas Canniccioni
Mont. : Mathieu Bouchard-Malo
Mus. : Julien Bilodeau
Son : Frédéric Cloutier
Prod(s). : Johanne Bergeron,
Colette Loumède
Dist. : ONF

The Front Runner

À la source du journalisme de chambre à coucher

PAR JULES COUTURIER

Avec ce huitième film en 13 ans et deuxième cette année après *Tully*, le cinéaste américain Jason Reitman délaisse les comédies dramatiques empreintes d'humanité qui ont fait sa marque pour revenir à la satire politique, le genre qu'il avait choisi pour son entrée dans le monde du cinéma en 2005 avec *Thank You For Smoking*.

The Front Runner se déroule sur trois semaines à Washington, peu de temps avant les élections présidentielles de novembre 1988. Le charismatique Gary Hart, sénateur du Colorado, domine dans les intentions de vote. On le voit déjà président des États-Unis. Mais lors d'un passage à Miami, le candidat démocrate, marié et père de deux enfants, fera la rencontre de Donna Rice, une jolie représentante pharmaceutique. Lorsque des journalistes du *Miami Herald* espionnant sa maison verront entrer la demoiselle sans en ressortir, la nouvelle qu'ils publieront fera dérailler la carrière du politicien. Trois semaines plus tard, devant le traitement intrusif, voire abusif, de la presse à l'égard de sa famille, il se retirera de la course.

Reitman pose dans ce film un regard objectif sur une situation polarisante. Doit-on séparer la vie publique et la vie privée en politique ? Est-ce que les journalistes politiques devraient s'intéresser à la vie privée des politiciens ? Dans *The Front Runner*, le journalisme se fait sensationnaliste. Dans une scène se déroulant dans les bureaux du *Washington Post*, les employés débattent de la pertinence de traiter la nouvelle de la possible infidélité de Hart. L'un d'entre eux croit qu'il faut ignorer l'histoire, car elle ne relève pas d'un journalisme politique sérieux. Les autres rétorquent que l'ignorer leur ferait perdre le *scoop* au profit d'autres journaux. Il faut la sortir le plus rapidement possible, avoir l'exclusivité à défaut de la vérité.

Ce débat moral et professionnel est au cœur du film et sa présentation est éloquente. On lira dans les yeux du journaliste du *Washington Post*, quelques scènes plus tard, alors qu'il questionne Hart sur son infidélité en conférence de presse, la honte de trahir ainsi les valeurs de son métier.

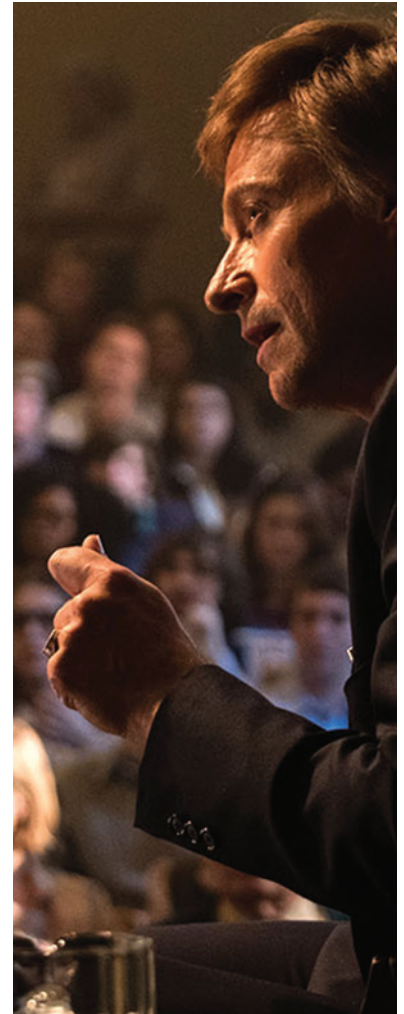
Malgré un scénario verbeux, les regards en disent très long dans le dernier opus de Reitman.

La frustration dans le regard de Hugh Jackman, qui interprète Hart, outré que l'on s'attaque ainsi à sa vie privée. La déception mêlée au ressentiment dans celui de Vera Farmiga, en femme trompée. L'empathie et la solidarité dans le regard, plus beau, de Molly Ephraim, interprétant l'assistante de Hart qui doit s'occuper de sa maîtresse, jouée par Sara Paxton, alors que dans le regard de cette dernière se lie la terreur devant l'avalanche médiatique qui l'attend. À cet égard, soulignons que l'ensemble de la distribution livre de très bonnes performances.

Le réalisateur accorde aussi une grande place aux sons. Ceux des déclics des appareils photo, des voix des journalistes, des murmures alentour, des commentaires à la radio ou à la télévision. Le tout crée une impression d'étouffement, exacerbée par un montage rapide, chaotique, souvent suivi directement d'un moment de calme, de répit qui souligne la folie du moment précédent. La caméra de Reitman, en mode presque documentaire, en concordance avec toutes les caméras braquées sur le politicien à l'époque, se trace un chemin à travers cette agitation. Elle semble appartenir à ce fouillis de caméras et de regards qui scrutent la situation. Elle se promène, s'attarde sur certains éléments, attrape des bribes de conversation.

Mais à l'instar de n'importe quel autre regard, elle ne fait qu'observer. Reitman ne choisit pas son camp, ne s'inscrit ni du côté de la presse ni de celui de Hart. Le film n'analyse pas la problématique en profondeur et se limite aux faits.

Ceux-ci heureusement sont passionnants. Ils témoignent de l'origine du néo-puritanisme américain. Si à la fin des années 1980, ce genre d'événement pouvait défaire la carrière d'un politicien, il n'en était pas ainsi quelques années plus tôt, sous la présidence de Kennedy ou de Johnson. La presse ignorait alors les incartades des politiciens. Aujourd'hui, à l'ère des magazines à potins, de la télé-réalité et des réseaux sociaux, le privé est devenu tellement public qu'il en faut beaucoup plus pour détruire la réputation d'un homme politique. Demandez à Bill Clinton ou à Donald Trump. ▲



Quand le privé devient public

Origine : États-Unis

Année : 2018

Durée : 1 h 53

Réal. : Jason Reitman

Scén. : Matt Bai, Jay Carson, Jason Reitman, d'après le livre *All the Truth Is Out* de Matt Bai

Images : Eric Steelberg

Mont. : Stefan Grube

Mus. : Rob Simonsen

Int. : Hugh Jackman (Gary Hart), Vera Farmiga (Lee Hart), J.K. Simmons (Bill Dixon), Mark O'Brien (Billy Shore), Molly Ephraim (Irene Kelly), Sara Paxton (Donna Rice)

Prod(s). : Helen Estabrook, Aaron L. Gilbert, Jason Reitman

Dist. : Columbia Pictures

Transit

No man's land

ANNE-CHRISTINE LORANGER



—
*Une rencontre
amoureuse et tout bascule*

Devenu l'un des chefs de file du cinéma d'auteur allemand contemporain, Christian Petzold est le cinéaste par excellence de l'errance. Énigmatiques, voire fantomatiques, ses personnages sont toujours en transition vers un ailleurs, toujours en quête d'un nouveau départ. Surtout, ils sont en quête d'eux-mêmes. Transit ne fait pas défaut aux thèmes chers à Petzold, en y ajoutant la composante bien actuelle des réfugiés.

En allemand, le mot errance se dit « irrfahrt », c'est-à-dire le parcours où on se trompe. Ce n'est pas que les personnages se trompent nécessairement de route dans le cinéma de Christian Petzold, mais bien qu'ils trompent leur entourage, soit sur leurs désirs, comme dans *Barbara* (2012), soit sur leurs motivations, comme dans *Phoenix* (2014), soit sur leur identité, comme dans *Transit* (2018). Pour la première fois cependant, Petzold ajoute une dimension politique à son œuvre, touchant au sujet chaud de l'heure en l'appréhendant par l'inverse, alors que dans son nouvel opus, des Européens se retrouvent en fuite vers l'Afrique et l'Amérique du Sud.

Tandis que les troupes allemandes se tiennent devant Paris, Georg (Franz Rogowski), jeune réfugié allemand, parvient à s'échapper au dernier moment vers Marseille. Dans ses bagages, il a l'héritage de l'écrivain Weidel, qui s'est suicidé par peur de ses persécuteurs : un manuscrit, des lettres, l'assurance d'un visa par l'ambassade du Mexique. Débarquant dans la ville méridionale en zone libre, il découvre que seuls ceux qui peuvent prouver qu'ils vont partir sont autorisés à séjourner dans la ville. Il faut des visas pour les pays d'accueil possibles, des visas de transit, les passages en bateau étant rares. La vie des

réfugiés est un enfer de salles d'attente ponctué de rendez-vous tous plus frustrants les uns que les autres avec des fonctionnaires. Sentant qu'il n'a aucune autre chance de s'enfuir, Georg adopte l'identité de Weidel. Il devient aussi le copain de Driss (Lilian Batman), le fils de son camarade Heinz, mort en fuite. Tout bascule quand il rencontre l'énigmatique Marie (Paula Beer) et tombe amoureux d'elle. Est-ce la dévotion ou le calcul qui permet à cette dernière de partager sa vie avec le médecin Richard, alors qu'en même temps elle est à la recherche de son mari ? La rumeur dit qu'il est apparu à Marseille, en possession d'un visa mexicain pour lui et sa femme. Se sentant responsable de lui, Marie le cherche. La collision avec Georg deviendra inévitable.

Le film s'inspire du roman écrit en 1942 par l'écrivaine allemande Anna Seghers qui, ayant fui le Paris occupé par les Allemands, avait été elle-même à Marseille, en attente d'un visa vers le Mexique. Au lieu de reprendre le roman mot pour mot, Petzold a tenté d'en tirer la substantifique moelle en reconstituant le *no man's land* physique et psychologique de la transition dans un Marseille contemporain, filmant ses protagonistes dans des costumes sombres et classiques. Le statut de réfugié de Georg et de ses compagnons de transition, dont on devine les existences entières soumises aux conversations à bâtons rompus dans les cafés et les couloirs des bureaux, y prend donc un tour intemporel et universel très réussi.

La douce tristesse naturelle de Franz Rogowski et sa présence magnétique en font l'acteur idéal pour ce rôle où les silences et les regards sont primordiaux. Il trouve en la fascinante Paula Beer une protagoniste parfaite, même si on aurait souhaité un rôle plus étoffé pour cette dernière. L'un et l'autre sont mis en valeur par l'exquise caméra de Hans Fromm, qui détache les visages des réfugiés découragés, épuisés ou abattus sur les hauts murs de dur béton, terrifiants à force de lumière crue.

« Mon pire malheur », écrivait le poète québécois Saint-Denys Garneau dans *Regards et jeux dans l'espace*, est un fauteuil où l'on reste. Immanquablement, je m'effondre et j'y meurs. Ce malheur, cet effondrement physique et psychologique de ceux que la vie oblige à rester dans un espace sans issue est superbement documenté par Christian Petzold. ▀

—
Origine : Allemagne / France

Année : 2018

Durée : 1 h 41

Réal. : Christian Petzold

Scén. : Christian Petzold, d'après le roman *Transit* Visa d'Anna Seghers

Images : Hans Fromm

Montage : Bettina Böhler

Mus. : Stefan Will

Son : Andreas Mücke-Niesytka

Décor : Kate Gruber

Cost. : Katarina Ost

Int. : Franz Rogowski (Georg), Paula Beer (Marie), Godehard Giese (Richard), Lilian Batman (Driss), Maryam Zaree (Melissa), Barbara Auer (architecte), Matthias Brandt (barman/narrateur), Sebastian Hülk (Paul), Emilie de Pressac, Antoine Oppenheim (Binnet)

Prod(s) : Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber

Dist. : Eye Steel Film

Widows

Le deuil d'un monde meilleur

JULES COUTURIER

Widows commence puissamment avec un montage en parallèle alternant la routine tranquille de quatre couples, certains joyeux, d'autres moins, et la frénésie d'une scène d'action musclée, immersive et prenante à souhait. La caméra se trouve alors à l'arrière d'une camionnette de braqueurs, portes ouvertes, poursuivie par des policiers.

C'est un exemple d'une impressionnante mise en scène qui ouvre le bal du nouvel opus de Steve McQueen. Et de bonnes idées de réalisation, il y en a à profusion dans ce film comme dans toute la filmographie du cinéaste anglais. Cela dit, par le caractère tellement convenu et consensuel de sa trame narrative, ses retournements saugrenus et inutiles, son intrigue qui part dans tous les sens, ses complications superflues, son absence de suspense, l'inégal développement de personnages, sa faible profondeur psychologique et sa fin insatisfaisante, *Widows* ne retrouvera jamais la force de cette première séquence et encore moins celle des autres titres de McQueen, qui nous avait habitués à des films autrement plus forts et plus élégants.

Mais avec cette histoire de femmes endeuillées à la suite de la mort de leurs maris braqueurs, qui survient à la fin de la séquence initiale, et qui décident de terminer le travail de leurs époux, McQueen voulait faire plus que de simplement raconter une histoire de braquage. Avec *Widows*, le réalisateur avait de nobles ambitions: la réappropriation du cinéma populaire par des figures féminines, le *women empowerment* et la représentation de la mixité raciale qui existe aux États-Unis et qui n'apparaît pas assez sur les écrans de cinéma.

Malheureusement, *Widows* est tellement peu original, son message tellement peu subtil, ses personnages tellement froids, dénués d'humour ou d'humanité et leurs dialogues tellement didactiques que son effort d'émancipation ou d'*empowerment* féminin ou racial reste sans effet. L'accueil favorable qu'il reçoit s'inscrit dans un mouvement quelque peu hypocrite observé récemment qui consiste à acclamer des œuvres pour leur représentation de minorités raciales et sexuelles, une intention certes importante et nécessaire, mais pas suffisante, plutôt que pour la qualité du produit final.

C'est dommage parce que McQueen – il nous l'a prouvé par le passé – est un cinéaste intelligent qui a toujours eu un commentaire social pertinent à

livrer. Et il en avait long à dire sur les graves maux qui affligent les États-Unis en 2018. *Widows* aborde en effet le racisme, la brutalité policière, le profilage racial, la place des Noirs dans la société, l'accès (trop) facile aux armes à feu, la corruption politique, le pouvoir énorme de l'argent, l'embourgeoisement, le sexisme, les écarts de richesse, etc.

Certaines de ces problématiques sont présentées de manière amusante, comme dans cette scène où la Polonaise, après avoir demandé à une bonne Américaine de lui acheter des revolvers dans un magasin, en ressort souriante, un gros hot-dog à la bouche, avec les armes à feu dans un sac en plastique sur lequel se trouve un bonhomme sourire. Mentionnons cette autre scène particulièrement efficace: après un discours dans un des quartiers les plus pauvres de Chicago, un riche politicien rentre dans sa luxueuse maison d'un quartier cosu. La caméra, fixée à l'avant de la voiture, n'arrête pas de tourner entre les deux destinations. La scène, qui dure environ une minute, montre à la fois la proximité et la disparité énorme entre les très pauvres et les très riches au cœur d'une même ville. Mais la plupart du temps, les observations de McQueen restent superficielles. Elles semblent être là de façon gratuite, voire irrespectueuse pour les gens vivant ou ayant vécu certaines des situations d'injustice représentées, comme dans cette séquence où le fils noir de la protagoniste est abattu par la police, une scène facile, dénuée de toute délicatesse.

Hollywood n'aura malheureusement pas bien servi un cinéaste qui, avec *Hunger*, *Shame* et l'oscarisé *12 Years a Slave*, avait jusque-là une feuille de route parfaite. ▀

VEUVES

Origine : Grande-Bretagne / États-Unis

Année : 2018

Durée : 2 h 09

Réal. : Steve McQueen

Scén. : Gillian Flynn, Steve McQueen, d'après la minisérie télé éponyme britannique écrite par Lynda La Plante (1983)

Images : Sean Bobbitt

Mont. : Joe Walker

Mus. : Hans Zimmer

Int. : Viola Davis (Veronica), Michelle Rodriguez (Linda), Elizabeth Debicki (Alice), Colin Farrell (Jack Mulligan), Liam Neeson (Harry Rawlings), Brian Tyree Henry (Jamal Manning), Daniel Kaluuya (Jatemme Manning), Robert Duvall (Tom Mulligan)

Prod(s). : Iain Canning, Steve McQueen, Emile Sherman

Dist. : 20th Century Fox

—
La réappropriation du cinéma populaire par des figures féminines

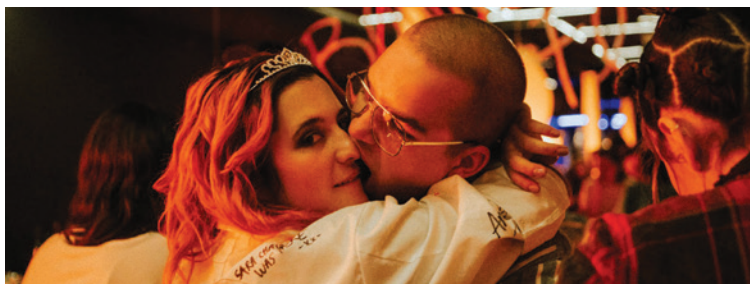


Wolfe

Hurlements de la meute

JULIE VAILLANCOURT

Après avoir réalisé, en 2016, les courts métrages *Iceland* et *Carnasse*, Francis Bordeleau se lance dans la scénarisation, la réalisation, puis la production de ce qui deviendra son premier long métrage : *Wolfe*. Tourné dans l'urgence et avec peu de moyens, le film met en scène un groupe d'amis se voyant confrontés à l'irréparable : lors du party de son 21^e anniversaire, Andie, charismatique et manipulatrice figure de proue de « la meute », décide de mettre fin à ses jours. Déstabilisés, les membres du groupe tentent de comprendre et de gérer l'impact émotionnel d'un tel geste.



—
*Une désinvolture
presque arrogante*

À mi-chemin entre manifeste d'une jeune génération qui se cherche et faux documentaire désirant faire entendre le cri du cœur de cette même génération (Y), la prémisse de base de *Wolfe* est nécessairement pertinente. Or, la réalisation inégale n'est malheureusement pas à la hauteur de l'idée originale. Le plan d'ouverture de *Wolfe* est frontal, voire effronté : Monne, une millénariale, s'adresse à la caméra, avec une désinvolture presque arrogante : « Juste vous regarder vivre pendant 1 h 30... Bon pour la maison de fous ! », « Je n'aime pas les *perfect humans*. En blanc, sur un mur blanc. » La scène, arrogante et assumée, fascine. Or, cette originalité annoncée en début de film se perd, lentement, à mesure que la trame narrative progresse ; on alterne ainsi entre les images d'un quotidien d'une jeunesse blasée, en flashback, où ces mêmes personnages commentent leurs états d'âme et leur mal-être, par l'entremise de fausses entrevues, décontextualisées de l'espace-temps. Au contraire de *Rechercher Victor Pellerin* (Sophie Deraspe, 2006), qui exploitait admirablement les codes (esthétiques et narratifs) du faux documentaire pour insuffler un suspense à la trame narrative et ainsi duper le spectateur, *Wolfe* le perd lors du processus. Sans trop crier gare, des adresses à la caméra par les acteurs sont faites sporadiquement. Vers la fin du film, Bibiane et Manue sortent tout à coup de leur personnage ; les acteurs

demandent si on peut arrêter la musique et comment le film se terminera. S'en suivront de fausses fins, puis une fin ouverte. On comprendra la métaphore de la vie, qui n'est au final qu'une suite de deuils, de tableaux, où les êtres vivants évoluent, cherchant sempiternellement un but. Certes, entre l'onirisme de certaines scènes et l'aspect réel des fausses entrevues, le ton du film se cherche et ce processus ne fait que casser le rythme. Les acteurs, qui lancent des répliques tantôt blasées, tantôt arrogantes, parfois drôles, semblent aussi chercher le ton à adopter dans l'interprétation. L'impressionnante distribution de renom n'arrive malheureusement pas à aligner son jeu, clairement inégal. Il en résulte des relations peu crédibles, comme celle entre Andie et Bibiane, émotionnellement superficielle. Il en est de même pour la scène du suicide d'Andie, au Livart ; filmée de dos, elle n'implique pas émotionnellement le spectateur. Sans émotion et identification, la froideur de la scène ne génère même pas de malaise, devant cet acte pourtant tragique. L'effet est tape à l'œil et éphémère. Les dialogues sont peu rythmés et efficaces, sur un thème qui laisse souvent sans mot ; les silences et l'émotion sont pourtant nécessaires pour mettre en scène la détresse psychologique.

L'exercice de style qu'est *Wolfe* devient rapidement lassant et confus, proposant une série de tableaux esthétiquement très bien travaillés, mais narrativement décousus, qui oscillent entre fiction, faux documentaire et vidéoclip. Si la musique choisie se marie habilement à la génération présentée, avec des titres de Laurence Nerbonne, Dead Obies, Fauve et Pierre Lapointe, son intégration même dans la diégèse, sous forme de vidéoclip, décontextualise la trame narrative. Les personnages évoluent puis, subitement, lorsque la musique de Pierre Lapointe se fait entendre, la mise en scène et l'esthétique (ralentis, montage alterné) deviennent celles d'un vidéoclip sur *Deux par deux rassemblés*, imbriqué dans le film. Cet intermède, bien qu'il désire laisser parler la musique, casse le rythme et l'esthétique, puis opère, une fois de plus, un détachement émotif. C'est nécessairement ce que privilégie *Wolfe*, une direction photo travaillée, une bande-son branchée, une expérimentation avec l'image et le son. Le propos demeure superficiel, au profit d'un exercice de style alambiqué. Pourtant, en choisissant de mettre en scène la détresse psychologique d'une génération, il demeure essentiel de toucher émotivement le spectateur pour l'amener à réfléchir sur l'essence de la vie. ▲

—
Origine : Québec (Canada)

Année : 2018

Durée : 1 h 31

Réal. : Francis Bordeleau

Scén. : Francis Bordeleau

Images : Miguel Henriques

Mont. : Valérie Tremblay

Mus. : Alex Andre Douste

Son : Philippe Scultéty, Ariel Poupart

Dir. art. : Éric Sénécal

Int. : Catherine Brunet (Andie), Ludvine Reding (Bibiane), Antoine Pilon (Axel), Léa Roy (Manue), Julianne Côté (Monne), Manuel Tadros (le narrateur), Godefroy Reading (Isaac)

Prod(s). : Stéphane St-Hilaire, Francis Bordeleau, Miguel Henriques

Dist. : TVA Films

**20 FÉVRIER
› 2 MARS 2019**

**+ DE 300 FILMS
100 PREMIÈRES
30 ÉVÉNEMENTS
GRATUITS**



**RENDEZ-
VOUS**

QUÉBEC CINÉMA

**QUEBECCINEMA.CA
#RVQC**



Mia Hansen-Løve

« Même si on a toujours dit que mes films étaient autobiographiques, ils ne le sont jamais vraiment. »

PROPOS RECUEILLIS PAR SAMI GNABA



*Mia Hansen-Løve réalise des films délicats, pudiques, lumineux. Un cinéma qui, par son admirable cohérence et sa sensibilité, nous touche et dont nous accompagnons la trajectoire depuis ses débuts. Au fil de cet entretien mené à Paris, à quelques semaines de la sortie de son nouveau long métrage *Maya*, la réalisatrice française revient en détail avec nous sur son parcours, de sa première expérience sur un plateau jusqu'à ses derniers projets, évoquant notamment l'importance de la lumière dans ses films, leur proximité avec sa propre vie ou encore l'origine de cette mélancolie qui les traverse.*

Je voudrais tout d'abord revenir sur vos débuts en tant qu'actrice avec Olivier Assayas et ensuite comme critique aux Cahiers du cinéma. Comment s'est opéré ce déplacement des vocations chez vous, avant d'arriver à la réalisation ?

Je ne sais pas si on peut vraiment parler de vocation à ce moment-là. Je crois que la seule vocation que je n'ai jamais eue, c'est d'être cinéaste. À cette époque-là, quand j'avais entre 16 et 21 ans, âge auquel j'ai réalisé mon premier court métrage, je me cherchais. Je savais ce que je ne voulais pas faire, mais je ne savais pas ce que je voulais faire. C'est d'ailleurs une réplique de mon premier film (rires). Ce n'est pas par hasard, puisque ça me correspondait tout à fait avant de faire des films. Je savais par exemple que je ne voulais pas devenir prof, métier que je respecte totalement et que j'admire, mais comme mes deux parents étaient professeurs et que j'avais grandi dans cet univers, c'était une forme d'émancipation pour moi que de ne pas le devenir à mon tour. Même si j'avais hérité de beaucoup de leurs valeurs. La question qui se posait pour moi était quoi faire avec cet héritage, notamment cette quête du beau, du bien... Il y avait quelque chose de monotone dans cette vie-là qui ne correspondait pas à la vie beaucoup plus aventureuse à laquelle j'aspirais.

Je faisais du théâtre dans mon lycée quand est arrivée un jour une directrice de casting qui cherchait des jeunes acteurs. C'est comme ça donc que je me suis retrouvée à faire le casting pour le film d'Olivier Assayas. À l'époque, je faisais du théâtre comme plein de jeunes gens. C'était quelque chose d'important à mes yeux, j'adorais ça, mais je n'avais

pas l'ambition d'être actrice pour autant. J'étais dans l'incertitude la plus totale quant à mon avenir. Tout à coup, je me suis retrouvée à jouer dans ce film et son tournage a été une expérience décisive. Bien sûr que j'étais impressionnée d'être filmée, j'y ai pris un grand plaisir. Mais au-delà de ça, c'était surtout la découverte de l'intensité de la vie sur un plateau de cinéma qui m'a marquée. Aussi, l'idée de pouvoir m'exprimer à travers des personnages – des personnes qui sont à la fois vous et pas vous – produisait en moi un effet extraordinairement cathartique. La force de cette expérience ne m'a plus jamais quittée. J'ai observé Olivier, son chef opérateur, les comédiens, au travail et il y avait une énergie, un sentiment de plénitude qui se dégageaient de tout ça.

Parallèlement à cette expérience, je me suis mise à écrire sur des sites de cinéma, puis aux *Cahiers*. Très maladroitement et dans la souffrance, je dois dire. En dehors de mon travail sur mes scénarios, l'écriture a toujours été une souffrance pour moi. Vraiment. Il y a un grand paradoxe chez moi. Malgré le fait que j'attache beaucoup d'importance à l'écriture, qu'elle soit au cœur de mon travail, j'ai une immense difficulté à écrire de la prose. Aux *Cahiers*, je me suis donc forcée. C'était important pour moi que j'apprenne à dire pourquoi j'aimais ou je n'aimais pas un film.

À développer votre propre pensée sur le cinéma.

Oui. Il m'était important que j'arrive à structurer ma pensée et à mettre des mots sur des sensations diffuses. J'avais vraiment cette idée que l'écriture sur le cinéma était la meilleure école possible pour faire des films.

Quelques années plus tard, vous êtes réalisatrice. Vous réalisez deux films qui chacun à sa manière rend hommage au producteur Humbert Balsan. Le premier, *Tout est pardonné*, lui est dédié. Le second, *Le père de mes enfants*, retrace les derniers mois de sa vie avant son suicide. De toute évidence, il a été très important dans votre parcours de jeune cinéaste.

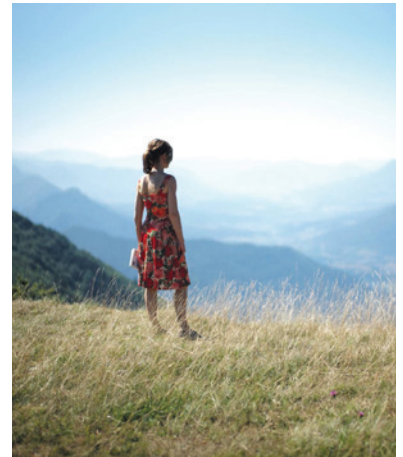
C'est vrai. Ça a été une rencontre déterminante un peu au même titre, quoique différente, que celle avec Olivier Assayas. Après Olivier, il a été le deuxième homme que j'ai rencontré à me faire confiance, à voir en moi une future cinéaste. J'avais fait un court métrage assez confidentiel qui était présenté dans quelques petits festivals dont un à Nanterre, où Humbert était président de jury. Le court métrage lui a tapé dans l'œil. Je crois que ce qui lui a plu, c'était la simplicité de la mise en scène, la sincérité qui se dégageait du film. Je ne cherchais pas à impressionner ou à montrer que je maîtrisais le cinéma techniquement. Quelques mois après ce festival, il a reconnu mon nom en lisant *Les Cahiers* et a appelé le rédacteur en chef

pour savoir si cette jeune critique avait écrit un long métrage pour lequel elle chercherait un producteur. C'était complètement miraculeux! Aucun, sinon très peu de producteurs entreprennent ce genre de démarche. Humbert était un producteur qui fonctionnait vraiment aux coups de cœur. Trois jours après, j'étais dans ses bureaux avec mon scénario. J'ai eu une longue conversation avec lui, qui a duré deux-trois heures et durant laquelle on a beaucoup parlé de Bresson... Il y avait des affinités très fortes entre nous. Nous avons travaillé ensemble pendant un an. Il est devenu une sorte de père spirituel pour moi, même si je le connaissais mal. Il incarnait pour moi tout ce qui m'attirait dans le cinéma. Puis, il s'est suicidé.

Si j'ai senti ce besoin de faire ce film inspiré de lui, c'est que son suicide, au-delà de son aspect tragique, me ramenait terriblement à l'histoire de ma famille à laquelle j'avais pourtant l'impression d'échapper. Pour moi, Humbert portait en lui une vraie mélancolie qui était évidente, on ne pouvait pas la nier, mais c'était quelqu'un qui semblait avoir été capable de la transformer en vitalité, avant que le désespoir et la mélancolie le rattrapent finalement. C'était assez insupportable. En le rencontrant, il m'avait permis d'échapper à cette mélancolie que j'avais l'impression moi-même d'avoir hérité de ma famille. Mon grand-père s'était suicidé en des circonstances assez comparables. J'ai grandi avec ce poids-là. Ses enfants, dont mon père, nous ont tous transmis ce silence qui vient après un tel événement, l'impossibilité de répondre à «pourquoi, comment est-ce possible?». Et j'ai l'impression que cette question irrésolue sera toujours quelque part dans mes films, que je le veuille ou non.

Il est évident que cette mélancolie imprègne tous vos films, particulièrement à travers vos personnages masculins.

Oui. Je dois dire que j'ai l'impression que dans ma famille, elle est plus lourde à porter pour les hommes que pour les femmes... Peut-être est-ce le hasard? Peut-être ai-je hérité d'autre chose du côté de ma mère qui au contraire me pousse vers plus d'énergie, de vitalité, etc.? Je ne peux pas théoriser là-dessus, mais c'est une discussion que j'ai souvent avec ma famille. C'est un héritage qui pèse très lourd comme je vous disais. Je n'aurais jamais pu aborder frontalement cette question dans un film inspiré par mon grand-père que je n'ai pas connu. Ça aurait été trop douloureux, trop direct. Même si on a toujours dit que mes films étaient autobiographiques, ils ne le sont jamais vraiment. Parce qu'ils sont toujours des transpositions de souvenirs, de choses vécues. J'ai besoin que cette matière soit modifiée, transformée par la fiction. J'ai besoin de la distance que me permet



—
L'avenir



—
Tout est pardonné



—
Le père de mes enfants



la fiction pour me sentir à l'aise. Du coup, réaliser un film inspiré de la vie d'Humbert, c'était une manière pour moi de parler de ma propre histoire, de l'histoire de ma famille, ce que je n'aurais pas fait autrement.

Un film comme *Amour de jeunesse* m'a toujours paru plus ouvertement autobiographique, du moins plus que les autres. Il y a par exemple une grande attention à la chronologie des années durant lesquelles le récit se déroule; il y a aussi cette restitution du foyer familial (les deux enfants, l'effacement du père, la mère confrontée à une nouvelle vie...) qu'on retrouvera dans vos deux films suivants.

Oui, c'est vrai. Je voudrais insister sur le mot autobiographique. Dans le film la fille devient architecte et non cinéaste. Ce n'est pas par déni, mais si c'était autobiographique, il faudrait qu'elle finisse cinéaste. Ce n'est pas qu'un simple détail. Là où mes films sont les plus fidèles à ma vie, c'est sur le plan des émotions, des sentiments, de ce qui les traverse. Là, oui, les films sont très intimes, extrêmement proches de moi. Quand je dis ça, je veux dire que même *Maya* n'est pas moins autobiographique qu'*Amour de jeunesse*. De mon point de vue, dans mon rapport au film, *Maya* est tout aussi proche de ce que je suis en train de vivre, de traverser, au moment de l'écrire qu'un film comme *Amour...* Simplement, la transposition y est peut-être plus secrète, plus cachée ou métaphorique. Mais, c'est facile pour moi d'établir un parallèle entre Gabriel et moi. J'entretiens un grand degré d'intimité avec tous mes films, mais dans certains l'aspect intime y apparaît de façon plus visible. Parce que les proximités avec ma propre vie sont plus concrètes, évidentes.

Dans *Amour de jeunesse*, il y a cette scène qui se déroule dans une classe où a lieu un cours d'architecture qui porte sur la lumière. Le personnage de Lorenz y explique que pour atteindre la lumière, il faut passer d'abord par l'obscurité. Dans cet éloge de la lumière est synthétisé quelque chose de très propre à votre cinéma, soit votre attention à la lumière. Vos films ont toujours su transcender la noirceur et la mélancolie de vos personnages et atteindre une forme de sérénité, d'apaisement, que justement cette attention à la lumière confère.

Cette scène rend compte du rapport que j'ai moi-même avec cette question de l'équilibre entre l'obscurité et la lumière. C'est une scène un peu matrice pour moi. La lumière est absolument au cœur de mon cinéma et je ne crois pas que ce soit prétentieux de ma part de le dire, mais je crois sincèrement qu'il n'y a plus beaucoup de cinéastes qui cherchent à la mettre en valeur. Ce qui ne veut pas dire qu'ils ne cherchent ou s'interrogent sur d'autres choses aussi importantes ou

passionnantes. C'est juste un autre rapport au cinéma. C'est quelque chose qui m'a assez bouleversée quand j'ai vu le film de Mikhael Hers (*Amanda*, ndr). Il filme les arbres de Paris, le vent, etc. Il nous dit que ce qui l'intéresse, c'est de filmer la beauté du monde, ses vibrations, sa lumière. C'est tout simple et pourtant si rare de voir ça au cinéma aujourd'hui.

J'espère que la mélancolie qui est présente dans mes films ne soit pas synonyme d'emphase, de *pathos* ou de lourdeur. Car, ce qui m'intéresse, c'est de la transcender comme vous dites. De la transformer, de la dépasser, mais pas de la nier ou de l'édulcorer. Et pour moi, ça doit passer par l'entremise de cette quête de lumière que j'associe à une quête d'une forme de légèreté, une légèreté de style, laquelle se joue notamment dans mon rapport au montage, le jeu des comédiens, la musique ou encore les dialogues. J'ai toujours eu la conviction que ce que je pouvais faire de mieux se trouvait dans cette légèreté-là. Je ne pourrais jamais faire un cinéma emphatique, lyrique, et il existe plein de cinéastes qui le font merveilleusement bien. Mais moi, je sais que mon cinéma tendra toujours vers une forme de retenue, de concision et de légèreté.

À l'issue de la projection de *Maya*, vous avez déclaré que vous réalisiez des films qui se répondent, dialoguent entre eux. Comment ça se manifeste concrètement, quand vous abordez un nouveau projet ?

C'est quelque chose qui s'impose à moi et qui se confirme film après film. J'aurais énormément de mal à écrire un film qui ne participe pas à cette cohérence-là. Ça tient aux thèmes, aux comédiens, à la façon dont les histoires tour à tour se répondent et s'opposent. On peut voir quelque chose de similaire dans leur nature, leur quête, et en même temps elles comblent les vides ou les manques des précédentes. C'est très facile par exemple d'établir ce lien entre *L'avenir* et *Maya*. Le premier raconte le renoncement d'une femme à sa sexualité, à sa sensualité, tentant de retrouver une forme de plénitude autrement. Alors que dans le second, on observe la reconquête d'une forme de sensualité. Je voulais dans ce film replacer le corps au centre.

À la fin de *L'avenir*, Isabelle Huppert retourne vers le Vercors où elle revoit Fabien (joué par Roman Kolinka) pour lui laisser son chat, avant de repartir le lendemain. Après son départ, il y a ce plan où je suis Roman sur le trajet qui le ramène chez lui. On le voit seul au volant de sa voiture. C'est le seul moment du film, je crois, où je suis un personnage qui n'est pas accompagné par Nathalie (Isabelle Huppert). Quand j'ai fait ce plan, je l'envisageais presque comme le premier plan de *Maya*. Roman était encore Fabien



et aussi déjà Gabriel (nom du protagoniste dans *Maya*, *ndlr*) dans ma tête. On était à la toute fin du tournage de *L'avenir* et je crois que j'étais déjà en train d'écrire le scénario de *Maya*. Dans ce sens-là, les films se complètent de façon très concrète.

C'est la troisième fois que vous collaborez avec Roman Kolinka, l'acteur qui interprète Gabriel. Si je ne me trompe pas, il est l'acteur que vous avez filmé le plus dans votre filmographie. Qu'est-ce qui vous inspire chez lui ?

Ce qui était évident pour moi, c'est qu'après deux films faits avec lui (*Eden* puis *L'avenir*, *ndlr*), j'avais besoin de faire un long métrage dans lequel il porterait le rôle principal. Il y avait presque une urgence dans cet empressement. J'avais l'impression que j'allais passer à côté de quelque chose d'essentiel, sinon. Parce que quand je l'avais rencontré, j'avais eu l'impression d'avoir enfin trouvé « la note exacte » qui était exactement celle que je recherchais à travers d'autres acteurs. Il existe chez lui une réserve, une pudeur, que certains confondront à tort avec une forme de froideur, qui s'accompagne d'une grande douceur et mélancolie. Une mélancolie qui n'est jamais affectée, jamais surjouée. Je suis très difficile par rapport aux acteurs, mais il se dégage chez lui une grande vérité.

Le choix des acteurs reste pour moi quelque chose d'assez sacré et difficile. Je ne pourrais jamais me faire imposer un casting par l'extérieur pour la simple raison que tel acteur est soi-disant « bankable ». Ce fonctionnement m'est complètement étranger. Pour moi, s'il existe une liberté d'expression à défendre à travers mes films, elle passe aussi beaucoup par le choix des acteurs.

Cette fidélité est aussi très identifiable dans votre rapport aux producteurs avec lesquels vous travaillez, notamment David Thion qui vous accompagne depuis votre premier film, *Tout est pardonné*. Ce

genre de relation entre cinéaste/producteur sur le long terme, c'est important pour vous ?

Oui, ça me fait plaisir que vous m'en parliez. C'est une question qui m'est rarement posée. Il est vrai que la relation que j'ai avec mes producteurs compte beaucoup dans la sérénité que je peux avoir – et qui est nécessaire – pour arriver à faire des films, vu le contexte quand même difficile, voire parfois violent moralement, dans lequel est produit le cinéma d'auteur. Je pense que le fait d'avoir commencé avec Humbert Balsan, d'avoir eu cette relation très forte avec lui, puis de l'avoir perdue, m'a rendue encore plus sensible à cette question de la qualité de la relation que j'ai avec mes producteurs. J'ai fait quatre films avec Les films Pelléas, qui réunit donc David Thion mais aussi Philippe Martin, lesquels ont été déterminants dans leur réalisation.

Et dans un deuxième temps, il y a eu Charles Gillibert, à qui je dois beaucoup. Et avec lequel j'ai successivement fait *Eden* – il a vraiment sauvé *Eden*, Charles –, *L'avenir*, et prochainement *Bergman Island*. Avant, je ne travaillais qu'avec Les films Pelléas, et je dois dire que depuis quatre ans, cette alternance entre deux producteurs m'a beaucoup aidée. Quand on fait du cinéma à un rythme soutenu comme ça a été mon cas jusqu'ici, sans que ces films marchent forcément, et qu'on sait quelle foire d'empoigne c'est d'obtenir du financement, il devient difficile pour un producteur de produire un de vos films tous les deux ans. Leur respect à chacun de mon travail, leur confiance, m'importent beaucoup. C'est très important pour moi de leur rester fidèle, tant qu'ils continuent de respecter la façon dont je travaille et de soutenir mes décisions, qui sont parfois difficiles à encaisser; tel que tourner coûte que coûte en 35 mm alors que les films sont sous-financés, ou encore faire des films portés par des acteurs inconnus comme je viens de le faire avec *Maya*. Travailler avec des producteurs qui comprennent ces décisions-là et m'accompagnent jusqu'au bout, c'est pour moi quelque chose d'essentiel. ▲

— *Maya* (à gauche)

Tout est pardonné (à droite)

« J'espère que la mélancolie qui est présente dans mes films ne soit pas synonyme d'emphase, de pathos ou de lourdeur. Car, ce qui m'intéresse, c'est de la transcender comme vous dites. De la transformer, de la dépasser, mais pas de la nier ou de l'édulcorer. »



¹L'ironie du sort veut que Joseph Barthélemy ait « consacré sa thèse de doctorat au principe de la non-rétroactivité »! (Maurice Aydalot, *Magistrat*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 214).

²Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, 1762, livre I, chapitre 3, Œuvres complètes, tome 3, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 354.

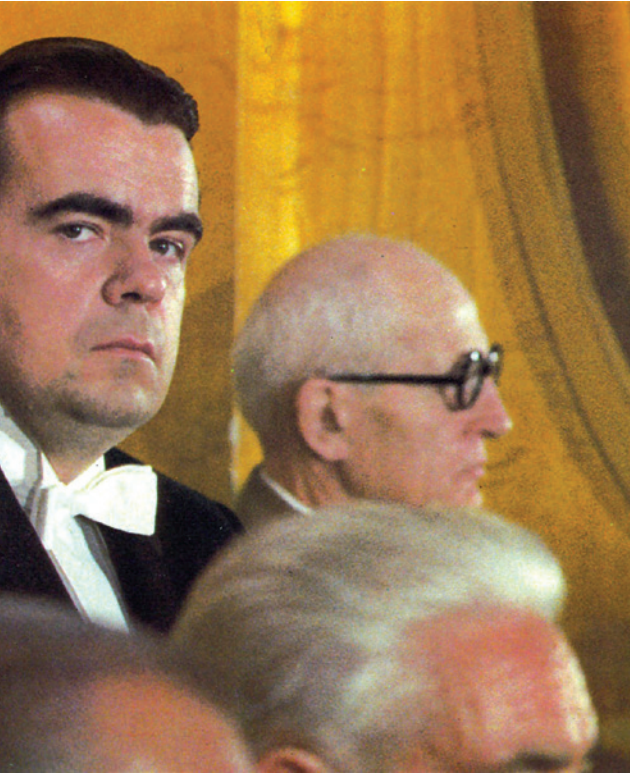
³*Ibid.*

Section spéciale de Costa-Gavras 3^e partie

ARNAUD CORBIC

Soulignons la confusion entre la force et le droit qui revient comme un leitmotiv dans les dialogues. En effet, les autorités du gouvernement de Vichy ne cessent de répéter aux magistrats réticents : « Considérez-vous comme mobilisés ! » L'un d'eux rétorque : « Nous ne sommes pas des soldats, nous sommes des magistrats ! » De même, dans un premier temps, Joseph Barthélemy, le garde des Sceaux, qui fut professeur de droit¹, dénonce, en conseil des ministres, cette confusion entre la force et le droit, lorsqu'il dit au ministre de l'Intérieur : « Mais passez-vous de loi, Pucheu ! Prenez des pelotons d'exécution, commandez-les vous-même [...], mais n'invoquez pas la justice ! » Et le maréchal Pétain d'intervenir en tapotant son stylo sur son sous-main : « Allons, M. le garde des Sceaux, faites un petit effort » – assorti d'un imperceptible chevrottement ;

« [...] laissons faire le ministre de l'Intérieur. Il connaît son affaire. » Rousseau fait remarquer, dans *Du contrat social*, à propos du prétendu « droit du plus fort », formulation contradictoire dans les termes : si le droit se confond avec la force, pourquoi créer un mot spécial ? (une « section spéciale », pourrait-on dire ici !). Pourquoi le plus fort, au lieu de se contenter de sa seule position de force, tient-il tellement à invoquer un simulacre de droit ? C'est parce que, comme le souligne Rousseau : « Le plus fort n'est jamais assez fort pour être toujours le maître, s'il ne transforme sa force en droit et l'obéissance en devoir. De là le droit du plus fort² ; droit pris ironiquement en apparence [...]³. » La force inique cherche souvent à se justifier et à se masquer sous des prétextes *apparemment* légaux. La force, pour avoir une chance de régner durablement,



tente souvent de se faire passer pour le droit. Cette hypocrisie est un hommage que la force inique rend au droit⁴. Que l'on pense à la fable de Jean de La Fontaine, *Le Loup et l'Agneau*: «La raison du plus fort est toujours la meilleure.» Ici, pourrait-on dire, la raison d'État est toujours la meilleure! En effet, la «raison d'État, cette ironie de l'histoire et de la raison⁵», revient aussi comme un leitmotiv dans les dialogues. Le gouvernement de Vichy cherche à se justifier et en appelle précisément au «sens de l'État» des magistrats pour mieux légitimer ses actions ignominieuses, avec cette parodie de procès qui atteint son comble avec la condamnation à mort d'Abraham Trzebrucki. À noter ici une coupe au regard de la sortie du film en 1975. Le très court passage supprimé (une dizaine de secondes) montrait – juste après que l'avocat général eut demandé la peine de mort – Abraham Trzebrucki avec son jeune fils devant sa fabrique de casquettes dont on voyait l'enseigne: «Casquettes Trzebrucki et Fils». On entendait alors le fils dire à son père: «Quand je serai grand, tu m'achèteras un grand, grand, grand magasin avec mon nom dessus.» Cette scène était saisissante. Plusieurs fois, la caméra s'attarde avec ironie sur la «salle des délibérations», qui n'a de «délibérations» que le nom, quand nous savons que toutes les condamnations sont décidées d'avance! Le comble de l'infamie est atteint lorsqu'un des prévenus (André Bréchet), qui avait déjà été jugé, 9 jours plus tôt à la 12^e chambre, et condamné à 15

mois de prison pour propagande communiste, est à présent jugé derechef pour les mêmes «faits» par la section spéciale où, par une ironie du sort, siège un des mêmes juges: le juge «en noir». Lorsque les décisions sont mises aux voix, deux des cinq juges de la section spéciale votent pour la peine de mort et deux autres contre. Les regards se tournent alors vers le seul juge capable de les départager, celui-là même qui, lors du premier jugement 9 jours plus tôt, avait justement voté pour une peine de 15 mois de prison. Il y a là une ellipse... puis un gros plan sur ce juge «en noir», pendant que nous entendons le président de la section spéciale prononcer la sentence qui tombe comme un couperet: la peine de mort! André Bréchet, Émile Bastard et Abraham Trzebrucki seront tous les trois guillotins dès le lendemain, ce qui n'est pas montré. On voit seulement, à la fin du film, le bourreau et ses aides dresser, à l'aube, les bois dits de «justice»!

C'est le journaliste, Lucien Sampaix, ancien secrétaire général de *L'Humanité* (interprété magistralement par Bruno Cremer), qui fera «basculer le simulacre de procès dont il est l'objet en retournant l'accusation par sa propre plaidoirie⁶»:

Cessons ce petit jeu, voulez-vous. Vous ne représentez ici qu'une puissance étrangère, celle qui occupe notre pays. Je refuse de m'expliquer devant un tribunal asservi. Ce procès, il est facile de savoir qui l'a voulu, qui l'a organisé. C'est Pucheu, le nouveau ministre de l'Intérieur. Eh bien, donnez-lui ma peau puisqu'il vous la demande et que vous êtes à ses ordres. Mais je vous préviens, vous qui allez – comme vous dites – me juger, je vous l'annonce: l'Allemagne nazie sera vaincue et le peuple français jugera lui-même un jour.

Il en appellera à la conscience des juges de la section spéciale, enrayant ainsi le mécanisme des procès, «ce qui évitera la peine de mort à trois des six condamnés⁷», dont la sienne! À la place, ils seront condamnés aux travaux forcés à perpétuité⁸, les juges de la section spéciale ne prononçant plus dès lors que des condamnations à perpétuité. Lucien Sampaix sera fusillé comme otage à Caen⁹ le 15 décembre 1941 par les forces allemandes. Avec lui, le même jour, seront fusillés Octave Lamand et Bernard Friedmann que l'on voit comparaître devant le tribunal de la section spéciale.

Après la Libération, «certains magistrats de la section spéciale seront condamnés [...], mais ne purgeront souvent pas ou peu leur peine¹⁰», rappelle Nathalie Nezick. Ainsi, le 8 juin 1945, le président de la section spéciale Benon sera condamné aux travaux forcés à perpétuité, l'avocat général Guyenot (interprété par Jean Champion) à 10 ans de réclusion criminelle, le vice-président Larricq (le doyen, «grand

⁴ «L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu» (La Rochefoucauld, *Maximes*, 218).

⁵ Nathalie Nezick, «Section spéciale: le procès d'une juridiction d'exception ordinaire», *CinémaAction*, n° 140, 2011, p. 81.

⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁷ *Ibid.*

⁸ Doù, précise Éric Conan, «la colère d'Otto von Stülpnagel, commandant militaire en France, qui rappelle la promesse formulée par le préfet Ingrand: 6 condamnations à mort immédiatement exécutées. Il faudra que Pucheu contourne l'obstacle en mettant sur pied, le 7 septembre, un «tribunal d'État» – composé de magistrats, de hauts fonctionnaires et de militaires, nommés par le gouvernement – qui, le 20 et le 21 septembre, condamnera à mort 3 militants communistes, guillotins dès le lendemain» (Éric Conan, «Les regrets d'un serviteur de Vichy», *L'Express*, 8 août 1991).

⁹ Et non au mont Valérien, comme on le lit parfois.

¹⁰ Nathalie Nezick, «Section spéciale: le procès d'une juridiction d'exception ordinaire», art. cité, p. 83. Voir Alain Bancaud, *Une exception ordinaire. La magistrature en France, 1930-1950*, Paris, Gallimard, «NRF Essais», 2002, 514 p.

mutilé») à 4 ans de prison et 2000 francs d'amende¹¹, Cottin (le juge «en noir») à 2 ans de prison et 1000 francs d'amende¹². Mais ils seront tous graciés. En effet, le «général de Gaulle graci[er]a les membres de la section spéciale de Paris¹³ quelques mois après leur condamnation. C'est ainsi que Raymond Lindon [aura] la surprise de rencontrer à la bibliothèque de la cour d'appel de Paris son ex-collègue, l'avocat général Guyenot, qui avait requis – et obtenu – la tête des trois premiers condamnés de la section spéciale de Paris.» Le conseiller Baffos, qui avait quitté de lui-même la section spéciale en septembre 1941, sera acquitté. Seul le conseiller Linais échappera au tribunal pour s'être opposé vigoureusement à la peine de mort. Costa-Gavras faisait remarquer, dans un entretien en 1975, que les magistrats qui ont siégé dans ces tribunaux d'exception ont tous touché leur retraite et que la plupart d'entre eux sont morts tranquillement dans leur lit, sans avoir été inquiétés. À l'inverse, ceux d'entre eux qui ont résisté à ces tribunaux d'exception, lieux pourtant du «reniement de toutes les traditions juridiques françaises¹⁴», n'ont pas bénéficié des avancements et des avantages auxquels ils avaient droit, déclarait-il dans le même entretien, d'après des confidences qu'on lui avait faites au palais de Justice.

À la différence des magistrats de la section spéciale (qui demeure au-dessus de la justice!), les principaux responsables du gouvernement de Vichy seront jugés et condamnés à la Libération, l'épuration de la magistrature se limitant à «une opération sélective et hiérarchique, plus symbolique et politique que morale¹⁵.»

Pétain, dont Costa-Gavras ne montre pas le visage (tout comme William Wyler, dans *Ben-Hur*, ne montrait pas celui de Jésus!), mais seulement les mains et les manches étoilées, et dont on entend la voix chevrotante – comme pour en montrer la quasi-déification –, sera jugé en juillet 1945 pour intelligence avec l'ennemi et haute trahison par la Haute Cour de justice de Paris. Par arrêt du 15 août 1945, il sera condamné à la peine de mort, à l'indignité nationale et à la confiscation de ses biens, la Cour recommandant la non-application de la peine de mort en raison de son grand âge. Celle-ci sera commuée en réclusion à perpétuité par le général de Gaulle, alors chef du Gouvernement provisoire de la République française. Pétain mourra en détention, à l'âge de 95 ans, sur l'île d'Yeu le 23 juillet 1951 où il sera inhumé.

Pucheu, le ministre de l'Intérieur, sera condamné à mort. Sa demande de grâce sera rejetée par le général de Gaulle au nom de la... «raison d'État»! Pucheu sera fusillé à l'aube du 20 mars 1944 en Algérie. Ce sera le premier membre du gouvernement de Vichy à être exécuté dans le cadre



de l'épuration des collaborateurs, en raison justement de son rôle personnel et déterminant dans l'affaire des sections spéciales. Précisons qu'après novembre 1942, Pucheu, sentant le vent tourner, avait retourné sa veste et avait décidé de changer de camp. Il avait tenté en vain de se rapprocher de la Résistance!

Joseph Barthélemy, le ministre de la Justice, sera inculpé à la Libération et incarcéré à Auch le 6 octobre 1944. Il mourra d'un cancer en mai 1945 à l'âge de 70 ans, pendant son procès instruit par la Haute Cour de justice.

Fernand de Brinon, le délégué général du gouvernement français dans les territoires occupés (interprété par François Maistre), se réfugiera, en août 1944, à Sigmaringen où il présidera la Commission gouvernementale, forme de gouvernement en exil de la France vichyste. Ramené en France en mai 1945, il sera incarcéré, jugé et condamné à mort pour trahison par la Haute Cour de justice le 6 mars 1947. Il sera fusillé le 15 avril 1947 au fort de Montrouge. C'est à son sujet que le garde des Sceaux ironise, dans le film, lorsqu'il confie à Georges Dayras¹⁶, son secrétaire général: «Je me demande parfois si ce marquis décadent est l'ambassadeur du gouvernement auprès des Allemands ou bien celui des Allemands auprès du gouvernement! [...] Vous saviez, mon petit Dayras, qu'avec l'argent des fonds secrets, il a entièrement refait son château de la Chassagne?»

Le préfet Jean-Pierre Ingrand (interprété par Henri Serre), représentant du ministre de l'Intérieur en zone occupée, sera inculpé, le 8 septembre 1944, d'«atteinte à la sûreté extérieure de l'État et révoqué sans pension du Conseil d'État par décret signé par de Gaulle¹⁷». Le 22 mai 1945, il sera dénoncé, arrêté et emprisonné à Fresnes. «Grâce aux témoignages de Jean-Louis Vigier, du général Revers, d'Alexandre Parodi

¹¹ Voir Hervé Villeré, *L'Affaire de la section spéciale*, Paris, Fayard, 1973, p. 376-377.

¹² Daniel Soulez Larivière, *Les juges dans la balance*, 1987, Paris, Seuil, «Points Politique», 1990 (nouvelle édition mise à jour), p. 18. L'auteur précise que la loi du 3 janvier 1951 amnistiera 40% des magistrats épurés.

¹³ *Pour le cinéma*, Ina 1975.

¹⁴ Éric Conan, «Les regrets d'un serviteur de Vichy», art. cité.

¹⁵ Alain Bancaud, «L'épuration des épurateurs: la magistrature», *Une poignée de misérables. L'épuration de la société française après la Seconde Guerre mondiale*, ouvrage collectif sous la direction de Marc Olivier Baruch, Paris, Fayard, «Pour une histoire du XX^e siècle», 2003, p. 182.

¹⁶ Secrétaire général du ministère de la Justice de 1940 à 1944, Georges Dayras sera condamné à mort le 15 mars 1946 par la Haute Cour de justice, mais sa peine sera commuée en travaux forcés à perpétuité. En 1951, il bénéficiera d'une liberté conditionnelle et mourra à Paris, en 1968, à l'âge de 74 ans. Ce second rôle est remarquablement interprété par Roland Bertin, qui entrera en 1982 à la Comédie-Française dont il deviendra sociétaire.

¹⁷ Éric Conan, «Les regrets d'un serviteur de Vichy», art. cité.



et de Frédéric Joliot-Curie (qu'il avait aidé en 1940 à mettre le radium français à l'abri des Allemands¹⁸), il sera remis en liberté provisoire le 8 août suivant. L'affaire sera classée le 27 mai 1947. «Le 30 juillet 1947, une nouvelle procédure et un mandat d'arrêt seront lancés grâce à de nouveaux documents provenant des archives allemandes de l'hôtel Majestic¹⁹.» Jean-Pierre Ingrand fuira en Suisse, puis en Argentine, où il sera directeur général de la compagnie financière des chemins de fer Santa Fe à Buenos Aires. Il sera finalement acquitté par contumace le 6 novembre 1948. Il deviendra administrateur, puis président de l'Alliance française à Buenos Aires. Obsédé par un même remords, ce «serviteur de Vichy²⁰» déclarera :

Il ne fallait pas rester, il fallait aller à Londres, tout de suite, tout de suite. J'ai considéré que je pouvais être plus utile à Paris. J'ai eu tort. Je me suis trompé. Le plus difficile, en période de crise, ce n'est pas de faire son devoir, c'est de le discerner avec clairvoyance. C'est très difficile.

— Vous dites ça en pensant à votre belle carrière brisée ?

— Je dis ça en pensant à ma carrière, bien sûr, mais aussi pour des raisons... éthiques²¹.

Il mourra, le 28 décembre 1992, à l'âge de 87 ans. Enfin, Maurice Gabolde, le procureur de l'État à Paris (interprété par Jacques François, qui claudique dans le film, car Gabolde avait été amputé d'une jambe pendant la Grande Guerre), celui-là même qui a rédigé la loi d'exception rétroactive portant création de la section spéciale et qui succédera à Joseph Barthélemy au ministère de la Justice en 1943, s'exilera en Espagne où il mourra le 14 janvier 1972, à Barcelone, à l'âge de 80 ans, après avoir été condamné à mort par contumace par la Haute Cour de justice de Paris le 13 mars 1946.

Le film est mal reçu à sa sortie en 1975. Il dérange et irrite, il suscite même chez certains du «dégout²²», il soulève «une violente polémique qui ira jusqu'à remettre en cause la personnalité de Semprún, «apatride» se permettant d'interroger ce passé qui ne passe pas²³», selon l'expression d'Henry Rouso²⁴. En effet, la critique est parfois véhémente, «certaines réactions houleuses lors de la remise du prix de la mise en scène au Festival de Cannes en mai 1975²⁵». On peut lire sous la plume d'un journaliste : «Mais de quel droit un Grec récemment naturalisé [Costa-Gavras] et un Espagnol [Jorge Semprún] se permettent-ils de venir nous faire la leçon²⁶ ?» Une magistrate parle à propos du film d'un «mauvais flash-back²⁷». Comme le souligne Nathalie Nezick, le film de Costa-Gavras sort en pleine période d'«obsession» du «syndrome de Vichy²⁸». *Section spéciale* sort après *Le chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls en 1971, documentaire qui remettait en cause le mythe d'une France résistante, et après *Lacombe Lucien* de Louis Malle, en 1974, qui racontait l'histoire d'un jeune homme hésitant entre Résistance et collaboration et qui devient collaborateur moins par conviction que par soif d'action et de violence.

Maurice Aydalot, premier président honoraire de la Cour de cassation, déclara après avoir vu *Section spéciale* :

J'ai vu le film. Je suis content que ce soit Costa-Gavras qui l'ait conçu et construit. Je pense à l'effroyable mélo que tel autre metteur en scène spécialiste des cas de conscience de la vie judiciaire aurait tiré du même sujet. Bien sûr, la crudité des images, certains jeux d'acteurs un peu forcés, certains mots aussi donnent-ils un surcroît inutile de dureté à la situation. Mais dans l'ensemble, il n'y a pas de complaisance²⁹.

Dans l'album de presse qui accompagnait la sortie du film, Maître Thierry Lévy affirmait :

Août 1941. Mars 1975. Plus de trente ans ont passé. Rien n'a été introduit dans les textes ou dans la pratique judiciaire qui permette aux magistrats de s'opposer au pouvoir sans se nuire à eux-mêmes. C'est une sottise d'attendre des individus qu'ils soient héroïques parce qu'ils sont solennels. S'il existait aujourd'hui une volonté politique d'atteindre le résultat voulu par les Allemands jadis, on rassemblerait sans trop de mal dans une équipe d'action judiciaire les héritiers de [l'avocat général] Guyenot et du président Benon³⁰.

Hubert Dalle, ancien secrétaire général du syndicat de la magistrature, affirmait dans le même sens : «On peut avoir l'impression que le film est simplificateur. Mais nous ne l'avons pas trouvé démesuré. *Section spéciale* est un film qui nous interpelle parce qu'il nous pose cette question : «Est-ce encore possible ou non ?»³¹ »

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Cité par Éric Conan, «Les regrets d'un serviteur de Vichy», art. cité.

²² Marcel Martin, «Dégouts et des couleurs», Écran, n° 36, mai 1975.

²³ Nathalie Nezick, «*Section spéciale* : le procès d'une juridiction d'exception ordinaire», art. cité, p. 79.

²⁴ Éric Conan et Henry Rouso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, 1994, Paris, Fayard/Pluriel, «Pluriel», 2013 (nouvelle édition mise à jour), 500 p.

²⁵ Nathalie Nezick, «*Section spéciale* : le procès d'une juridiction d'exception ordinaire», art. cité, p. 80-81. Le film sera nommé au Golden Globe Awards du meilleur film étranger en 1976 et sera classé troisième meilleur film étranger au National Board of Review Awards en 1975.

²⁶ «Militantisme et cinéma : la vérité au-dessus des partis», entretien avec Jorge Semprún réalisé par François Poulie dans *Cinémaction*, n° 35, *Le Cinéma de Costa-Gavras*, (dossier réuni par René Prédal), Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 1985, p. 93.

²⁷ Fabienne Nicolas, «Justice : mauvais flash-back», *Libération*, 9 juillet 2008.

²⁸ Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, 1987, Paris, Seuil, «Points Histoire», 1990 (2^e édition revue et mise à jour), 414 p.

²⁹ Maurice Aydalot, *Magistrat*, op. cit., p. 215.

³⁰ Maître Thierry Lévy, dossier de presse de *Section spéciale*, avril 1975.

³¹ Cité par Guy Le Bolzer, «Le syndicat de la magistrature réagit devant le film de Costa-Gavras, *Section spéciale* : est-ce encore possible ?», *Le Figaro*, 23 avril 1975.

Mouchette (1967), adaptation du roman de Georges Bernanos intitulé *Nouvelle histoire de Mouchette*, est le récit, elliptique, d'une jeune fille dont le père est un contrebandier alcoolique alors que la mère est gravement malade. Mouchette, pour sa part, est solitaire, taciturne.

Mouchette, de Robert Bresson

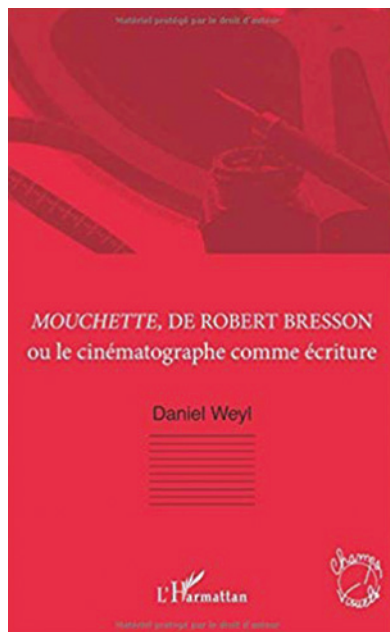
Concept du cinématographe

PIERRE PAGEAU

Dans son livre sur *Mouchette*, l'auteur Daniel Weyl se réfère dans son titre au concept de «cinématographe» qui est capital dans l'éthique et l'esthétique du cinéma de Bresson. D'ailleurs, l'ouvrage «théorique» de Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Gallimard, 1975), est cité à de très nombreuses reprises par l'auteur. *Mouchette* (1967), adaptation du roman de Georges Bernanos intitulé *Nouvelle histoire de Mouchette*, est le récit, elliptique, d'une jeune fille dont le père est un contrebandier alcoolique alors que la mère est gravement malade. Mouchette, pour sa part, est solitaire, taciturne. Daniel Weyl résume le récit à sa façon : «le calvaire en milieu rural d'une adolescente misérable qui, ayant perdu sa mère, après avoir été violée par un braconnier, se suicide»; il ajoute, d'une façon plus analytique : «la scène cohérente d'un drame privé de portée implicitement religieuse». Mais l'essentiel est dans l'écriture, dans l'art de l'ellipse et du dépouillement qui caractérise l'ensemble des films de Bresson. Pour en arriver à décrire ce travail d'écriture méthodique, il fallait aussi une méthode d'analyse méthodique : Weyl se réfère aussi bien au roman original qu'au découpage technique (cadeau de la veuve de Bresson) qu'au film fini. Il s'agit bien pour lui d'états successifs qui vont mener au *texte* du film. Ce regard rigoureux va l'amener à décrire et à analyser les dix enchaînés et les six fondus au noir de *Mouchette*. À la toute fin il y a même un chapitre entier (8 pages) consacré uniquement à l'analyse sémiologique d'un segment de 12 plans.

C'est donc un ouvrage universitaire qui s'attarde longuement sur des éléments proprement filmiques : Weyl commente sur plusieurs pages l'aspect plastique de la composition des cadres avec utilisation de diagonales, de dispositions symétriques, ce qui va le conduire à la dimension «physique» du cadre (ne pas oublier que Bresson, jeune, voulait être peintre). L'auteur va accorder aussi du temps à la notion de hors champ et de hors-champ, même si comme il le dit si bien, ces concepts ne sont pas dans les *Notes sur le cinématographe*. Weyl a bien raison de faire cela puisque le hors champ, visuel et sonore, joue un

rôle capital dans l'écriture de Bresson, celle d'un cinéaste de l'indicible (comme peuvent l'être aussi bien un Tarkovski et un McLaren). Weyl analyse bien en particulier le champ/contre-champ entre Mouchette et Arsène le braconnier et il va aussi s'arrêter sur des gestes précis comme ceux de la main, de la chasse, du viol, ou des sons (incluant les voix), qui sont aussi bien physiques que spirituels (pour Bernanos et Bresson); ce qu'André Bazin a nommé «la trace la plus visible de l'âme» en parlant du *Journal d'un curé de campagne* (la première grande adaptation de Bernanos par Bresson, en 1950). Comme dans *Journal d'un curé de campagne*, *Procès de Jeanne d'Arc*, *Une femme douce*, *Pickpocket*, ou *Un condamné à mort s'est échappé*, *Mouchette* met en scène une jeune personne obstinée, qui a un but, des rêves, bref un personnage héroïque. Mais cet héroïsme n'est pas celui du cinéma classique conventionnel, bien assis sur ses procédés narratifs éculés. Bresson est un cinéaste de l'audace et du refus de ce cinéma de papa. Ce regard décapant et critique sur le cinéma est partagé par Daniel Weyl. Son livre ne se contente pas de décrire une écriture, une esthétique, il prend parti pour une forme de cinéma qu'il faut défendre. Mais, ici, comme dans tous les films de Bresson, c'est l'écriture qui compte, l'économie, l'art de la litote, du dépouillement. Comme dans *Pickpocket* où Bresson dépouille le spectacle. Comme dans *Balthazar* où on retrouve la même cruauté et, au milieu, l'innocence. La conception du «cinématographe» de Bresson l'éloigne du cinéma (art artificiel du superflu). Pour Weyl le travail filmique de Bresson incarne «une radicalité totalement nouvelle dans l'histoire du cinéma». L'effet-Bresson, si je puis dire, est une écriture que l'on reçoit comme extrêmement unique, radicale, mais qui jamais ne va tuer totalement le récit ou le personnage principal (même lorsqu'il est réduit à un âne). L'auteur utilise le mot «énigmatique» pour qualifier cette écriture austère mais qui sait néanmoins bien nous retenir. En conclusion, Daniel Weyl parle de «l'énergie spirituelle» des films de Bresson comme facteur d'adhésion. Énergie spirituelle possible parce qu'on utilise l'art du cinématographe.▲



Daniel Weyl
Mouchette, de Robert Bresson
 ou le cinématographe comme écriture
 (Coll.: «Champs visuels»)
 Paris : L'Harmattan 2012
 148 pages

Robert Bresson : Procès de Jeanne d'Arc

Un procès qui acquitte Bresson

PIERRE PAGEAU

Dès les premières pages de son ouvrage, Daniel Weyl constate que le *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) a été mal reçu, mésestimé, sous-évalué. Il y a toujours eu des critiques féroces des films de Bresson, comme Robert Benayoun ou Ado Kyrrou, qui reprochent tous au maître son austérité qui, selon eux, tue en plus l'émotion. Dans le *Procès de Jeanne d'Arc*, c'est un péché plus grave parce que Bresson se penche sur une icône mythique de la vie politique et culturelle de la France, une martyre (personnage fréquent dans la filmographie de Bresson) qui va tenter de sauver la Patrie : Jeanne d'Arc. En 1927-1928, *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer allait sacraliser le personnage et établir une sorte d'étalon de la représentation de Jeanne. L'œuvre de Bresson, selon plusieurs, l'a désacralisée. Le travail de Daniel Weyl va consister à démontrer, au contraire, que le film de Bresson crée son émotion propre, alors qu'il se sert bien des moyens du cinématographe, et non pas de ceux du cinéma conventionnel.

Bresson avait défini son projet ainsi : « Remettre le passé au présent, c'est le privilège du cinématographe », et c'est bien ce qu'il fait dans le *Procès de Jeanne d'Arc*. Autrement dit, Bresson réussit, tout en respectant à la lettre le texte de l'interrogatoire de Jeanne, à transfigurer l'icône historique. Le film s'ouvre avec un carton d'explication qui dit : « C'est des textes authentiques et de la minute même du procès de condamnation que je me suis servi ». Dès le départ, ce choix éloigne de la facilité. Bresson va intégrer des anachronismes, comme le lit ou les godillots de Jeanne, qui appartiennent au monde contemporain. Jeanne y demeure pourtant en tant que jeune femme butée et déterminée, qui obéit à ses « voix ». Bresson adhère totalement à l'héroïsme de cette jeune; Weyl y voit une source du questionnement du référent historique. Le travail de Daniel Weyl, un peu dans le prolongement du travail qu'il avait fait sur *Mouchette*, va consister à démontrer que l'écriture historique et austère de Bresson contribue, au contraire, à mieux révéler l'âme de Jeanne d'Arc. Un peu comme ce qu'André Bazin a nommé « la trace la plus visible de l'âme » concernant

le *Journal d'un curé de campagne*. Cette « âme » ou poésie de Jeanne, et de l'écriture du film, il faut précisément la chercher dans le travail de relecture du référent historique.

Le premier chapitre, « Matériau », consiste à établir très clairement ces référents historiques, une vérité documentaire et politique d'une certaine façon. Même si, il va de soi, que l'essentiel du film n'est pas là, comme dans tous les Bresson. Weyl, dans l'introduction, définit son sujet d'étude comme « une aventure du cinématographe, bien loin de la servile représentation ». À partir de cela, il évoque des aspects invisibles et énigmatiques du film. Fondamentalement, Bresson est un poète, exigeant comme peuvent l'être Valéry ou Mallarmé. Pour ces poètes, le choix des mots est capital, pour Bresson le choix des plans l'est tout autant. L'auteur démontre cela à l'aide de plusieurs exemples précis; un grand nombre de ses excellentes analyses de plans se retrouvent en notes de bas de page. Puisque le sujet est sérieux, il fallait bien que ce film, en tant qu'œuvre d'art, exige l'attention. Et puisqu'il s'agit bien d'une œuvre difficile, qui ne cherche pas le succès populaire, il fallait aussi que Daniel Weyl fasse son travail de description et d'analyse d'une façon rigoureuse.

Cet ouvrage a aussi un caractère d'utilité dans la mesure où il s'attarde à présenter les caractéristiques (de contenu et de mise en scène) d'autres films qui eurent Jeanne comme objet filmique. En particulier, il y a un chapitre consacré uniquement à *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, bien que l'ouvrage soit consacré à l'opus de Bresson; surtout lorsqu'on sait le grand nombre de comparaisons qui ont été faites, souvent avec un parti pris contre Bresson. Weyl n'est pas un homme mesquin. Le commentateur québécois doit noter que l'auteur fait une erreur d'orthographe, ce qu'il reproche à d'autres au début de son livre, en nommant le cinéaste Huart et non Huard; sans parler de son jugement de valeur sur la langue québécoise qui serait « incompréhensible », alors que de nombreux créateurs d'ici, aussi bien Xavier Dolan que Michel Tremblay, en ont fait un véhicule d'expression dynamique de notre culture nationale. ▲



Daniel Weyl
Robert Bresson : Procès de Jeanne d'Arc.
De la plume médiévale au cinématographe.
(Coll. : « Champs visuels »).
Paris : L'Harmattan, 2014
114 pages.

CHARLES AZNAVOUR

EN HAUT DE L'AFFICHE SUR SCÈNE ET À L'ÉCRAN

LUC CHAPUT



—
Tirez sur le pianiste

Un pianiste joue le soir dans un bar dansant populaire de la banlieue parisienne. Il se prénomme Charlie et exige que les gens le vouvoient en tant qu'artiste. Ce Charlie, c'est Charles Aznavour dans son premier rôle-titre pour *Tirez sur le pianiste*. François Truffaut, pour faire un pas de côté après le succès des *400 coups*, adapte un roman de la *Série noire* de l'écrivain américain David Goodis. La carrière cinématographique d'Aznavour est lancée.

Chahnour Varenagh Aznavourian, prénommé Charles par l'état civil, naît à Paris en 1924. Sa famille, qui a des aptitudes artistiques, travaille dans la restauration. L'enfant et l'adolescent, qui n'aura que le certificat d'études, trouve des petits boulots d'acteur mais connaît adulte un peu plus de succès comme musicien, auteur, compositeur et interprète. Son séjour au Québec, à Montréal, en duo avec Pierre Roche, le conforte dans cette voie et à son retour en France, il commence, par l'entremise d'Édith Piaf, à engranger les succès comme parolier ou compositeur de chansons qu'il place ou interprète lui-même. Son association avec le compositeur et arrangeur Georges Garvarentz, aussi d'origine arménienne et époux de sa sœur aînée Aïda, lui apporte une plus large assise professionnelle. Celle-ci se répercutera au cinéma par la présence d'au moins un des deux noms dans la musique des films auxquels Charles participe en tant qu'acteur. Sa présence sur scène, son interprétation gestuelle et la

mise en scène du tour de chant sont aussi irriguées par son talent de comédien et sa grande capacité de travail.

Son apparence chétive qui cache une grande sûreté de soi le sert admirablement dans le rôle d'Heurtevent, interné dans une clinique psychiatrique. Georges Franju, dans *La tête contre les murs*, lui donne ainsi un rôle secondaire mais prenant qui le fait remarquer par François Truffaut. Aznavour, la plupart du temps bien conseillé, construit une carrière cinématographique où ses prestations de chanteur sont malgré tout rares. Dans *Un taxi pour Tobrouk* ou beaucoup plus tard dans l'anémique *Yiddish Connection* dont il est le scénariste, il incarne des personnages juifs qui ressemblent par leurs expériences de la persécution à ses compatriotes arméniens qui ont aussi connu la diaspora. Sigismund Markus, le commerçant de jouets à Dantzig et amoureux transi de la mère d'Oskar, est, dans ce registre, sa plus grande réussite dans le fameux *Tambour* (*Die Blechtrommel*) de Volker Schlöndorff d'après Günter Grass.

L'étonnant succès de *Tirez sur le pianiste* aux États-Unis lui amène un public dans les tournées de ce *French Sinatra* comme on le surnomma. Atom Egoyan, dans *Ararat*, sur le génocide de 1915 du peuple arménien, l'emploie comme réalisateur du film dans le film. Il retrouve alors son nom d'Édouard Saroyan¹ que Charlie avait laissé tomber à cause d'une tragédie dans *Tirez...* de Truffaut. Déjà, il avait été le timide franco-arménien Kachoudas dans *Les fantômes du chapelier*, un très bon Chabrol. Aznavour était d'ailleurs devenu un symbole vivant de son ethnie d'origine depuis sa chanson *Ils sont tombés* : « Ignorés, oubliés dans leur dernier sommeil, Ils sont tombés en croyant ingénus que leurs enfants pourraient continuer leur enfance. » Cette faculté à exprimer, par les mots, la musique et les gestes, ces choses de la vie diverses dans leurs sublimes ou troublantes réactions, se retrouve dans environ 80 films dont beaucoup témoignent toujours du plaisir de l'œuvre bien faite que cet artisan et artiste a toujours porté en lui pour notre bonheur. ▀

¹ Le patronyme de Saroyan peut faire référence à William Saroyan, auteur américain célèbre d'origine arménienne.

STELVIO CIPRIANI

LE DOUX SUSPENSE HARMONIEUX

PASCAL GRENIER

Un autre grand compositeur italien s'est éteint le 1^{er} octobre dernier. Né à Rome en 1937, Stelvio Cipriani n'a jamais eu la notoriété d'un Ennio Morricone, d'un Luis Bacalov ou encore d'un Bruno Nicolai. Il n'en demeure pas moins qu'il est sans aucun doute un des plus brillants, productifs et sous-estimés compositeurs de musique de film de notre époque. Car il faut rendre à César ce qui lui appartient : Cipriani a surtout œuvré dans le cinéma de genre, ce qui lui a valu d'être quelque peu boudé par certains aficionados de trame sonore. Et en raison de sa collaboration dans des nanars de premier plan, il a été victime d'une forme de snobisme chez les autres. Pourtant, certaines séries Z auxquelles il a collaboré sont devenues cultes aujourd'hui : *Nightmare City* d'Umberto Lenzi ; *Pieces* de Juan Piquer Simón ou encore *Piranha II: The Spawning*, le premier film de James Cameron. En fait, son répertoire est tellement riche et ses compositions aux rythmes jazzés si souvent éclatantes et pimpantes qu'elles transcendent le matériel filmique exploité.

Parce qu'il a sans doute été une grande partie de sa carrière associé à Ennio Morricone avec des pièces misant d'abord et avant tout sur le piano (qu'il étudie avec l'harmonie dès l'âge de 14 ans à l'Académie nationale de Sainte-Cécile de Rome), Cipriani n'a jamais eu la notoriété qu'il aurait dû obtenir. Pourtant, le Romain a aussi étudié le jazz avec Dave Brubeck dans les années 1960 avant d'entreprendre sa carrière au cinéma en composant des trames sonores de westerns spaghetti. Dès sa toute première collaboration (pour *Les tueurs de l'Ouest*, un western spaghetti d'Eugenio Martín avec Tomas Milian) on reconnaît les accents jazzés qui resteront souvent présents au cours de son illustre carrière qui compte plus de 200 films, pour lesquels il composa des mélodies sublimes avec un mélange exotique d'orchestres, de guitares et de musique électronique. Des compositions souvent accompagnées d'une voix féminine qui se marie harmonieusement avec des partitions instrumentales inventives.

À ses débuts, ses trames de westerns sont souvent comparées et similaires à celles de Morricone. Rapidement, il atteint une notoriété grâce au succès de sa trame sonore pour *Adieu à Venise* d'Enrico Maria

Salerno. Eddie Marnay y ajoute un texte français et une chanson interprétée par Frida Boccara qui obtient un grand succès. Suite à cela, Cipriani se défait de ses influences *morriconiennes* (même si ce dernier continue à lui faire de l'ombre) en composant des trames originales pour de nombreux *giallos* et polars *bis* italiens. C'est dans le thriller à l'italienne que Cipriani se distingue le plus avec des partitions riches où il démontre une aptitude à mélanger des mélodies vocales féminines avec un suspense très dissonant, souvent électronique. Ainsi, la violence graphique et gore du scénario mêlée avec une musique lyrique procurent au genre son élément le plus distinctif et le plus frappant, celui dans lequel Cipriani était particulièrement adepte.

Parmi ses trames sonores les plus célèbres, notons l'excellente composition inquiétante avec son mélange de tambours aux accents exotiques pour le *proto-slasher* *La baie sanglante*, un des meilleurs films du grand Mario Bava. L'extraordinaire trame de *Blindman* de Ferdinando Baldi ou encore sa collaboration avec le singulier José Ramón Larraz en début de carrière en Grande-Bretagne (*Deviation* et *Whirlpool*).

Tout au long de son parcours, Cipriani a suivi le courant des productions italiennes et aussi espagnoles de séries B. Du western spaghetti au *giallo* en passant par le cinéma érotique, les films d'aventures, le *poliziottesco*, les drames de guerre et même les films postapocalyptiques italiens des années 1980, Cipriani a touché littéralement à tout, ce qui constitue une preuve incontestable de son éclectisme. D'ailleurs, un de ses thèmes les plus marquants et célèbres (celui de *Le grand kidnapping* réalisé par Roberto Infascelli) a été réutilisé par Quentin Tarantino dans *Death Proof*. ▲





— Les tontons flingueurs

VENANTINO VENANTINI

L'ART INTEMPOREL DE LA SÉDUCTION

ÉLIE CASTIEL

Comédien imposant, fort probablement considéré comme franco-italien car, pour donner suite aux seconds rôles émanant de transalpins comme Franco Risi (*L'odyssée nue* / *L'oddissea nuda*), il alterne entre son pays et la France qui le consacre «grande gueule» avec qui on voudrait être copain. Pour ne pas répéter tout le monde, impossible cependant de ne pas mentionner le trop surestimé *Les tontons flingueurs*, de Georges Lautner, un des films les plus vus en 1964, quatre ans avant mai 68, qui change radicalement l'image du cinéma français, tous points de vue confondus, réalisation, direction d'acteurs et autres.

Mais en raison des mutations formelles et narratives de la Nouvelle Vague, pas si lointaine, s'impose au début des années 1960 dans la cinématographie hexagonale une «race d'homme», véritables brutes au grand cœur mais aux sales besognes, quoique d'un charisme et d'un attrait irrésistible auprès des dames.

Venantino Venantini est bien de ceux-là. Osant l'expression «mocheté virile», sans sombrer dans la laideur exacerbée. Tel un Eddy Constantine italo, il manie le poing et la gâchette avec un plaisir extraverti teinté de faux regrets. Évitions la liste de ces presque 190 personnages joués pour des réalisateurs d'origines diverses. En cette époque où règne Internet, les nomenclatures ou autres inventaires ne sont plus à l'ordre du jour. Soyons sélectifs.

Avouons que dans *Galia* (1966) de Georges Lautner, il symbolise le *latin-lover* avec une aisance accommodante auprès d'une Mireille Darc, troublante de sensualité. Il évoque d'ailleurs le personnage de Raoul dans *De l'amour* (1964) de Jean Aurel, où Michel Piccoli (mêmes origines) et Elsa Martinelli (*idem*) jouent eux aussi à ce jeu de cache-cache amoureux, déjà entrepris de façon plus grave, par Piccoli, un an plus tôt, dans *Le mépris* (1963) de Jean-Luc Godard, avec une Brigitte Bardot impériale.

Ne gâchons pas notre plaisir puisque *Les tontons flingueurs* demeure un des plus beaux fleurons du cinéma français (oui, je révise mon appréciation), nonobstant sa misogynie et son homophobie,

pour cette première moitié des années 1960, tout de même naïves; car en retrait, secrètement, les choses changent même si ce n'est que dans des conversations de salon.

Et Venantino Venantini dans tout cela? Il ne doit que suivre les propositions des cinéastes qui l'intéressent. Il tourne dans les prochaines décennies, jusqu'à celle de son décès. La caméra, quel que soit son rôle, de soutien ou autre, le capte allègrement, se réjouit de sa présence à la fois *méditerranéennement* explosive et du coup, sans l'annoncer, il affiche une tendresse touchante qui nous pousse à ne pas le juger. Il a ainsi incarné des seconds violons auxquels nous nous sommes identifiés plus qu'aux autres.

Dans *La terrasse* (*La terrazza*) d'Ettore Scola, il n'est qu'un simple convive, mais se fait tout de même repérer. Plutôt que la gloire, Venantini accumule les projets, fait en sorte que son visage et son corps, disons, avantageux, et ses rides masculines avant le temps ne soient que des attributs en sa faveur.

Oui, il a été figurant à ses débuts. On le voit, si on a le sens de l'observation, dans *Quo Vadis*, *Ben-Hur* et *Cleopatra* (*Cléopâtre*), péplums incontournables de l'époque, pourtant pas italiens, mais américains, respectivement de Mervyn Le-Roy/Anthony Mann, William Wyler et Joseph L. Mankiewicz. C'est parfois ainsi que certains métiers, comme celui d'acteur, débutaient jadis. Est-ce encore le cas aujourd'hui?

Mais ce qu'il faut surtout retenir de Venantino Venantini, c'est ce rapport entre la caméra, le comédien et les spectateurs. Une sorte de complicité explicite qui n'existe qu'à l'intérieur de la salle obscure. Le public, ainsi conditionné, devient à son tour héros ou mauvais garçon de ce qu'il voit sur la toile blanche. La notion de spectature reprend ainsi ses droits. Venantini est de ces comédiens qui incitent à ce lien non pas de force, mais de dévouement partagé, avec une morale du plan extraordinaire, vivant et partageant la fiction le temps que dure la projection. Séduire pour jouer, séduire pour vraiment aimer.

Le reste, après tout, c'est de la foutaise. ▀

DEPUIS
1978

40 ans sodep

revues
culturelles
québécoises

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

dans
quel univers
naissent les murs

La culture
en revues



SELEZIONE UFFICIALE
IN CONCORSO
FESTIVAL DI CANNES

UN FILM DE
MATTEO GARRONE

DOGMAN



AVRIL 2019

ARCHIMEDE E RA CINEMA PRESENTANO DOGMAN. CON MARICHELLO OTTONI, EDOARDO PESCE, NUNZIA SCHIANO, ADAMO DONISI, FRANCESCO ACQUARO, ALIDA BALDIARI, CALABRIA, DANIELA CERRELLI, GIANLUCA CERRELLI, FRANCESCO ARCA, NUNZIA SCHIANO, CINEMA
CIVIL, CONTRIBUTO CUM FIDUCIA S. CIVIL, SOSTEGNUTO DALLA REGIONE LAZIO AVVISI PUBBLICI, CO-PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA (POR FESR LAZIO 2014-2020) E FONDO REGIONALE PER IL CINEMA E LA GIOVINEZZA CIVIL, CONTRIBUTO DELLA REGIONE CAMPANIA, POC CAMPANIA 2014-2020, GUSTO PER IL CINEMA, NUNZIA SCHIANO, CINEMA
SOCIETÀ DI DISTRIBUZIONE UGO CHIATTI, MASSIMO GALASSO, MATTEO GARRONE, MONTAGGIO MARCO SPOLETTI, REGIA DI MATTEO GARRONE, COSTUME MASSIMO CANTINI, PARRI, MUSICA DI MICHELE BRAGA, SONO IN PRESENTAZIONE MARCETTA LOIARDI, SONO IN PRESENTAZIONE PARRI, CASTING FRANCESCO VEDOVATI,
AUTOREGIA DPO SCODANAMIGLIO, PAOLO TROTTA, ANDREA TAGLIAFERRI, ORGANIZZATORE GENERALE GIANLUCA CHIARETTI, PRODUTTORE EREDITARIO ALESSIO LAZZARETTI, PRODUTTORI MATTEO GARRONE, JEAN LABAQUE, JEREMY THOMAS, PAOLO DEL BRACCIO, REGIA DI MATTEO GARRONE

