

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Un journaliste au front de Santiago Bertolino



Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242

NUIT BLANCHE

N° 146 Printemps 2017 8,95 \$

magazine littéraire

35^{ANS}

**Maude
Veilleux**

Survivre
au gouffre
du monde

Normand de Bellefeuille
Vladimir Jankélévitch
Pierre Ouellet
Marc Prescott
Emmanuel Robin
Chloé Savoie-Bernard
Larry Tremblay

... et sur le Web :

nuitblanche.com

Numéros courants | Archives | Exclusivités

Portrait de Maude Veilleux : © Anne Marie Piette

Nuit blanche, 1026, rue Saint-Jean, bureau 403, Québec (Québec) G1R 1R7



Ciné-Bulles

Volume 35 numéro 2 | Printemps 2017



3 Mot de la rédaction

En couverture

- 4 Santiago Bertolino, réalisateur d'**Un journaliste au front**
- 10 Commentaire critique

Avant-plans

- 12 Réparer les vivants de Katell Quillévéré
- 22 Les Fleurs bleues d'Andrzej Wajda
- 36 Poésie sans fin d'Alejandro Jodorowsky

Documentaire

- 14 I Am Not Your Negro de Raoul Peck

Portrait

- 16 Le cinéma de François Ozon

Entretien

- 24 Sylvain L'Espérance, réalisateur de **Combat au bout de la nuit**
- 31 Commentaire critique

Courts métrages

- 32 Quelques films québécois récents

Histoires de cinéma

- 38 Night of the Living Dead de George A. Romero

Critiques

- 44 Boost de Darren Curtis
- 45 Julieta de Pedro Almodóvar
- 46 Louise en hiver de Jean-François Laguionie
- 47 La Mécanique de l'ombre de Thomas Kruithof
- 48 Monsieur et Madame Adelman de Nicolas Bedos
- 49 Noces de Stephan Streker
- 50 Paterson de Jim Jarmusch
- 51 Les Terres lointaines de Félix Lamarche
- 52 Voir du pays de Delphine et Muriel Coulin
- 53 Yes d'Éric Piccoli et Félix Rose

Livres

- 54 *Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau*
- 55 *Faire un film*
- 56 *Sélection officielle*

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

Michel Coulombe, Nicolas Gendron, Luc Laporte-Rainville,
 Catherine Lemieux Lefebvre, Éric Perron et Zoé Protat

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

Hélène Baud, Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Nicolas
 Gendron, Jean-Philippe Gravel, Luc Laporte-Rainville, Catherine
 Lemieux Lefebvre, Marie-Hélène Mello, Éric Perron, Zoé Protat
 et Ambre Sachet

CORRECTION Martine Mauroy et Marie-Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

ÉDITION

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPO

Céline Forget, présidente; Richard Boivin, vice-président; Daniel
 Racine, secrétaire; Jocelyne L'Africain, trésorière; Thérèse Descary,
 Frédéric Lapiere et Johanne Laurendeau, administrateurs

GRAPHISME sauvebranding.ca

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

PUBLICITÉ revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

IMPRESSION Imprimerie HLN

DISTRIBUTION Disticor

ABONNEMENT (4 NUMÉROS) – cinemasparalleles.qc.ca

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

VERSION NUMÉRIQUE (PDF) – sodep.qc.ca

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

NOTES

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

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

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2017
 Bibliothèque et Archives Canada – ISSN 0820-8921
 ISBN 978-2-924370-11-7 (numérique)

Fantasia

FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS



13 JUILLET AU 2 AOÛT
MONTREAL www.fantasiafestival.com

Montréal 


CONSEIL
DES ARTS
DE MONTREAL
60 ANS

TOURISME /
Montreal


BC
TQ
MONTREAL

TELEFILM
CANADA

Québec 

Hasard, rendez-vous et politique

Photo: Martine Doyon



« As-tu vu **Un journaliste au front** de Santiago Bertolino, le fils de Daniel? », me demande Catherine Viau, en désignant le paternel en question assis avec nous dans un café en juillet 2016, alors que j'évoque l'intérêt marqué de *Ciné-Bulles* pour le documentaire. S'il est vrai que je regarde des films avant leur diffusion publique, il aurait été étonnant que j'aie vu à ce moment le film qui clôturerait la 19^e édition des RIDM en novembre et qui prendrait l'affiche seulement au printemps 2017. Ce sujet abordé au hasard était en fait un (très beau) rendez-vous. Il en avait été de même, dans une proportion beaucoup plus significative, de la rencontre entre le cinéaste et le sujet de son film, Jesse Rosenfeld, sur un bateau en partance pour Gaza en 2011. Un second long métrage documentaire politique, donc, que ce fascinant portrait d'un reporter *freelance*, pour le coréalisateur de **Carré rouge sur fond noir** sur le Printemps érable.

Évidemment, vous ne convaincrez jamais Sylvain L'Espérance d'un hasard entre les événements québécois de 2012 et « les luttes du sud de l'Europe contre les mesures d'austérité ». C'est d'ailleurs la suspension d'un projet de film sur le Printemps érable qui lui a fait tourner les yeux vers la Grèce, d'où il a ramené « l'expérience immersive » qu'est **Combat au bout de la nuit**. Un documentaire de près de cinq heures qui illustre, selon le cinéaste, les conséquences de ce « laboratoire des politiques néo-libérales » sur le berceau de la démocratie et dont il raconte la réalisation dans une longue entrevue accordée à Jean-Philippe Gravel.

Dans ce numéro, Zoé Protat rapporte également des rendez-vous cinématographiques et politiques qui ne sont pas dus au hasard. D'abord, celui d'Andrzej Wajda, pour son ultime film, **Les Fleurs bleues**, avec le peintre Władysław Strzemiński, qui tint tête au département de la propagande du Parti communiste en Pologne après la Seconde Guerre mondiale. Puis, celui de Raoul Peck, cinéaste politique, avec l'écrivain James Baldwin pour **I Am Not Your Negro**, qui repose sur un texte inachevé de ce dernier sur la lutte pour les droits civiques et les combats menés, entre autres, par Martin Luther King et Malcom X, dans les années 1960.

Pour finir, une question. Est-ce un hasard ou un rendez-vous que cette proposition de Catherine Lemieux Lefebvre de signer un volet de notre série Histoires de cinéma sur le classique **Night of the Living Dead** de George A. Romero, sorti en 1968, qui met en scène, dans le rôle-titre, un Afro-Américain « courageux, cultivé et en pleine possession de ses moyens »? Une décision jugée, avec raison, avant-gardiste par le réalisateur. La réponse? Un hasard total. Mais je me rends à l'idée de Paul Éluard: « Il n'y a pas de hasard, il n'y a que des rendez-vous. » Apparemment, « tout est politique ». Ce qui signifierait que chaque numéro de *Ciné-Bulles* le serait. Admettons. Mais disons que celui que vous tenez entre vos mains l'est un peu plus féroce que les autres!

Bonne lecture!

Éric Perron
Rédacteur en chef





En couverture Santiago Bertolino,
réalisateur d'**Un journaliste au front**

« On s'entraide et la tension qu'il vit, il me la dit à la caméra, je deviens son ami, ce qui lui fait oublier la caméra... »

ÉRIC PERRON

Santiago Bertolino a rencontré Jesse Rosenfeld sur un bateau humanitaire destiné à la population de Gaza en 2011. Ce jeune journaliste indépendant de 27 ans, originaire de la région de Toronto, couvrait la situation en Palestine depuis déjà plusieurs années. « Le personnage m'a tout de suite fasciné. Il avait l'air passionné. Il travaillait à la pige et réussissait à vivre de ses articles tout en ayant un point de vue critique sur la situation, raconte Bertolino dans le dossier de presse du film sur le site de l'ONF. Je m'étais toujours demandé si c'était possible de vivre du journalisme engagé et Jesse en était la preuve. » On dit souvent que la force d'un documentaire est proportionnelle à la dimension de son ou de ses protagonistes. Bertolino avait trouvé celui de son prochain film. Ensuite, il faut le talent pour « exposer » le sujet. Avec **Un journaliste au front**, le cinéaste a brillamment accompli cette tâche. Entretien sur la mécanique de fabrication de ce documentaire, qui soulève mille questions sur les pratiques journalistiques, plus haletant que bien des fictions.

Ciné-Bulles: Votre film est très complet, on y voit tous les volets de la vie du journaliste indépendant Jesse Rosenfeld: son travail sur le terrain, ses déplacements incessants, ses négociations avec les rédactions, ses périodes d'attente — celle à Istanbul est fascinante —, ses discussions avec des collègues ou des guides-interprètes, la rédaction et la parution de ses textes, etc. J'ai trouvé aussi tout à fait pertinents, étant donné les risques de son métier, les passages chez ses parents à Toronto. Jusqu'à quel point ce documentaire était-il scénarisé au départ?

Santiago Bertolino: J'ai d'abord choisi le personnage que je voulais. Je cherchais une espèce d'aventurier, un journaliste engagé politiquement et qui réussit à faire sa place tranquillement dans l'industrie des médias *mainstream*. Je souhaitais observer ce qui allait advenir après le Printemps arabe, j'avais envie de faire en quelque sorte la suite du film **The Square** sur les événements égyptiens... Quand j'ai commencé à écrire le projet, Jesse était uniquement basé à Ramallah en Cisjordanie et il faisait principalement des articles sur la Palestine. Le résultat aura été que je l'ai filmé à un moment charnière de sa carrière où il a décidé de couvrir l'ensemble du Moyen-Orient, qui s'est mis à éclater de toutes parts. En débutant le film, je ne pouvais pas savoir qu'il y aurait une autre guerre à Gaza, ni la naissance de l'État islamique, encore moins cette vague de réfugiés syriens... Le vrai scénario, il s'est écrit au montage.

Vous suivez Rosenfeld finalement.

C'est ce que j'ai dit aux producteurs: on va le suivre!

Rosenfeld a-t-il posé des conditions au projet?

Il fallait faire attention de ne pas dévoiler ses sources. On devait aussi faire en sorte de ne pas pouvoir identifier clairement les éditeurs à qui ils parlent. Et puisqu'il ne *tripe* pas trop sur tout ce qui est plus personnel, il fallait toujours que ses réactions filmées soient reliées aux situations politiques, pas à ses sentiments. Pour ma part, je travaille pour avoir des scènes fortes émotivement, je souhaitais donc obtenir des réactions personnelles aux choses vécues, mais Jesse fait abstraction de ça. Les journalistes de guerre essayent toujours de mettre de côté leurs émotions, de les enfouir... Pour revenir aux éditeurs, quand ils communiquaient avec Jesse, il ne les informait pas que j'étais en train de filmer, qu'ils

étaient enregistrés à leur insu. On s'assurait ainsi qu'ils demeurent naturels. D'un autre côté, Jesse craignait de perdre des contrats si les éditeurs se savaient enregistrés. On s'est donc arrangés pour masquer leur voix, ça devient « un » éditeur en général. On sait qu'il parle souvent avec le *Daily Beast*, mais il y a eu aussi des discussions avec d'autres médias. Comme autre condition au projet, il y avait celle que je ne devais pas nuire à son rythme de travail. Il ne m'attendait jamais, il fallait que je coure sans cesse. S'il s'était rendu compte au début des tournages que je le ralentissais, il aurait arrêté la collaboration. Je devais donc m'adapter à son rythme. Si je lui demandais, par exemple, de sortir d'une voiture plus lentement, le temps que je me place à l'extérieur, ça ne marchait pas... (rires)

Une fois que le projet a été accepté par l'ONF, quels ont été les conseils des producteurs de l'institution pour la suite des choses?

Au début, le film était plus axé sur la politique au Moyen-Orient en suivant un journaliste sur le terrain et ça devenait difficile de tout expliquer en même temps. Les producteurs m'ont donc incité à bien décrire le métier de journaliste, son côté *freelance* et tout ça. Ce qui est bien avec l'ONF, c'est que lorsque je revenais de tournage, je pouvais faire des montages expérimentaux. Ces exercices permettaient de définir le style du film et les producteurs me donnaient leurs conseils sur ce qu'ils voyaient.

Vous disiez il y a un instant que vous alliez simplement suivre Rosenfeld. Mais aviez-vous une idée du moment où vous alliez arrêter de le suivre?

D'instinct, je me suis dit que j'allais le suivre une année. C'est drôle que vous me posiez cette question parce que j'y pensais tout à l'heure avant de venir vous rencontrer. J'ai trouvé la réponse... C'est un peu inconscient. J'arrête quand j'ai l'impression d'avoir capté assez de moments humains, des moments personnels pour faire un film. C'est à ça que les montages d'expérimentation que je faisais entre



Jesse Rosenfeld

deux tournages me servaient, je voyais ce que j'accumulais comme gamme d'émotions et si ça suffisait pour faire un long métrage, en suivant le style de film que j'aime faire : être proche d'un scénario de fiction, ne pas utiliser trop d'entrevues et faire ressentir aux spectateurs le *feeling* du terrain.

Il est indéniable que d'accompagner Rosenfeld sur tous les fronts enrichit votre documentaire. Diriez-vous qu'il y a eu réciprocité? Votre présence à ses côtés l'a-t-elle aidé dans son travail?

Je ne peux pas dire que ça l'a aidé... Je crois que ça l'a aidé. Ouais! quand même. À un moment donné, on forme un genre d'équipe. Il me considérait comme un photographe qui l'accompagnait. Souvent, les *freelance* travaillent en équipe, ils se trouvent des partenaires ponctuels. Au fil du temps, je suis devenu un peu son partenaire. Mon but, c'était de devenir son partenaire. On s'entraide et la tension qu'il vit, il me la dit à la caméra, je deviens son ami, ce qui lui fait oublier la caméra...

Peut-on penser que votre présence lui a nui?

Si j'avais nui à son travail, il aurait mis fin à notre collaboration, il aurait arrêté le film. Cela dit, ma présence a pu lui nuire à quelques reprises parce que je devenais parfois, inévitablement, lourd. Il devait m'aider à obtenir des permissions. C'était un peu mon prof, mon guide et ça le fatiguait de devoir me montrer des aspects du métier. Il me disait, par exemple : « En Égypte, ça prend une carte de presse égyptienne, donc il faut que tu ailles à tel bureau. » Au début, il m'accompagnait pour ces démarches. Mais c'était aussi ça un peu le but du film : je suis le gars naïf à qui il fait découvrir son métier.

Vers la fin, vous êtes tout près d'un front de guerre et il vous dit : « Moi, je n'ai pas besoin d'y aller! C'est ton film, si tu veux des images... Tu ne les auras pas ici... » Il n'y serait pas allé si vous n'aviez pas été là.

En fait, il voulait y aller. Cette idée de m'amener au front, c'était pour m'impressionner.

Mais il souhaitait que ce soit vous qui preniez la décision.

Il est difficile de faire la part des choses, ce sont des réactions spontanées... On entend davantage les balles, le niveau d'intensité augmente et là on se dit

que la situation devient de plus en plus dangereuse. Jesse dit qu'il n'a pas tant besoin d'aller au front pour son article, que si l'on y va, on peut se prendre une roquette. Mais comme on est une sorte d'équipe, il sait que je suis intéressé à faire des images, alors il me laisse la décision. (rires)

Il vous sermonne au Caire, le soir des élections, en vous ordonnant d'arrêter de filmer.

Ça dépend des pays, mais le fait d'avoir une caméra en Égypte rend les choses plus complexes, les autorités n'aiment pas trop les journalistes. Quand il est dans la rue, avec un seul calepin dans les mains, il est plus anonyme... Ma présence augmente donc les risques. Un journaliste de l'écrit peut couvrir un événement à quelques centaines de mètres de l'action, des barricades. Au début, je me suis rendu compte que je le mettais en danger, il allait dans des endroits où il n'était pas à l'aise seulement pour que je puisse prendre des images.

Par contre, il y a des lieux où vous ne l'avez pas accompagné. Je pense à cette séquence à propos d'un massacre à Gaza.

C'est presque au début du projet. Jesse quitte l'Égypte au moment où il commence à y avoir de plus en plus de tensions en Israël et en Palestine, mais la guerre de Gaza de 2014 n'a pas encore débuté... J'arrive par hasard deux semaines avant cette guerre. On documente un peu ce qui se passe en Israël et, en parallèle, Jesse essaye d'avoir l'autorisation de ses éditeurs pour entrer à Gaza. J'aimerais l'accompagner, mais pour y aller, il faut faire partie d'un média. L'ONF est considéré comme une maison de production, pas comme un média qui fait des *news* au quotidien. J'ai donc dû l'abandonner. C'est en allant à Gaza que Jesse devient vraiment journaliste de guerre, c'est la première fois en sept ans qu'il obtient le soutien d'un éditeur pour y entrer, il vit ainsi les bombardements de l'intérieur. C'est la première fois qu'il voit un massacre de ses yeux. Quand la guerre se termine, il revient chez lui pour se reposer et deux jours après son retour à Toronto, je suis allé l'interviewer. Je voulais l'avoir en état de choc post-traumatique. C'est lui qui a fait les photos du massacre que l'on voit dans le film; elles ont été publiées à l'origine par le *Daily Beast*.

S'agit-il de la seule fois où vous ne l'accompagnez pas?



Jesse Rosenfeld, Santiago Bertolino et l'interprète Ayar Mohammed Rasool en compagnie de combattants peshmergas

C'est arrivé deux fois. Quand il retourne à Gaza, je ne suis pas là non plus. Je n'ai jamais eu l'autorisation pour y entrer. On avait engagé un caméraman palestinien, qui travaille habituellement avec Al-Jazira, pour l'accompagner. J'étais en Israël et, le soir, Jessie me faisait des *débriefings* sur Skype. Pour ce segment, il devient un peu réalisateur, il dirige le caméraman qui est avec lui.

Dans un entretien sur le site de l'ONE, vous dites qu'un journaliste indépendant n'a pas de patron, qu'il n'a pas de rédacteur en chef qui lui dicte ses sujets. Mais s'il doit convaincre une rédaction avant de faire un sujet ou pour le vendre une fois écrit, cela revient au même non? C'est le média qui finit par décider!

Mais lui a la liberté, il n'a pas un seul éditeur... S'il a un refus, il peut aller voir d'autres journaux.

Il a certes cet avantage, mais la difficulté est de trouver chaque fois un acheteur pour ses reportages. Pourquoi un rédacteur en chef demande-t-il à Rosenfeld le budget du reportage envisagé, sans le gilet pare-balles, tout en lui disant qu'ils ne veulent pas lui enlever?

Parce qu'il avait mis le prix entier du gilet pare-balles dans le calcul, alors que cet achat doit être amorti sur plusieurs reportages. Tu ne factures pas le prix au complet d'un tel équipement à un éditeur. Il aurait fallu qu'il lui loue, peut-être, 50 \$ par jour. Il avait acheté le gilet spécialement pour ce reportage. Auparavant, quand il en avait besoin, il en louait un. Jesse a été un peu naïf là-dessus. Cette scène illustre aussi qu'étant donné qu'il commence à avoir une certaine reconnaissance, il tente

d'améliorer ses conditions de travail. Il savait qu'il poussait un peu, il a essayé...

Cette scène laisse penser que des rédactions tendent à négliger la vie des pigistes pour faire des économies.

Il y a de ça aussi, c'est un peu les deux. C'est difficile de trancher. La question a aussi pour objectif de connaître combien il avait payé son gilet, si le prix était honnête. Ce sont des gilets que l'on a achetés au Texas sur Internet, on s'en est acheté chacun un. Les gilets ont été livrés chez moi et, ensuite, je lui ai apporté le sien. (rires)

Parlant de gilet pare-balles, à quel moment avez-vous eu le plus peur durant tous ces tournages? Sur le front kurde, à 150 mètres des combattants de l'État islamique, ou lors de la panne de voiture en pleine nuit sur une route dans une zone de tirs?

C'est la même journée. Mais je dirais au front parce que les balles ne sont pas loin. Ma respiration augmente, je ne sais pas si on l'entend dans le film... À ce moment, tu vis vraiment le *trip* du journaliste de guerre, l'adrénaline monte, le cœur bat à toute vitesse, t'as l'impression que le temps ralentit. Ça fait un peu le même effet que lorsque tu as un accident de voiture... Tu mémorises tout *frame by frame*.

On ne voit pas très bien à quelle distance est la menace quand vous filmez à travers les sacs de sable. Sentiez-vous cette menace proche?

Là où le sifflement des balles était le plus proche, ce n'est pas aux sacs de sable — on est quand même

assez protégés —, mais juste avant d'y arriver. C'est pour se rendre à la ligne de front que c'est dangereux. À un moment donné, il y a un général qui t'explique que pour atteindre la prochaine zone sécurisée, il faut traverser en marchant un secteur où des *snippers* peuvent te tirer dessus. Normalement, ils sont assez loin et ils sont incapables de viser. Le truc, c'est de ne pas se mettre à côté des généraux, parce qu'habituellement, ce sont eux qui sont visés, pas la presse. Mais ça devient stressant (rires). Tout à l'heure, on parlait du fait que c'est moi qui avais pris la décision d'aller jusqu'au front. Eh bien, cette décision, je l'ai prise en regardant les militaires, je regardais s'ils avaient l'air stressés, c'est pour ça que je pose la question à propos du niveau de dangerosité: « Quel est le % de risques que l'on meurt ? » En même temps, c'est une question pour désamorcer la tension. Même s'ils répondaient qu'ils ne le savent pas, ils n'avaient pas l'air stressés. Ces gars-là ne souhaitent pas avoir des journalistes qui meurent au front et être responsables de la situation. Étant donné que nous ne semblions pas avoir besoin d'insister, j'ai compris qu'ils étaient prêts à nous amener, que ça signifiait que le danger ne devait pas être si grand. Mais ce sont des décisions que tu prends en une minute... (rires)

Rosenfeld, lui, semble avoir assez peur pendant la panne de voiture en pleine nuit...

Je pense qu'il est plus conscient des dangers que moi. Pour ma part, j'étais tellement fatigué après cette journée de 20 heures que je n'avais même plus d'émotions. J'étais si fatigué que c'est Jesse qui m'a dit de filmer. Je ne voulais même plus filmer. C'est un miracle que nous ayons cette séquence de la panne de voiture.

Tout au long du film, Rosenfeld apparaît comme quelqu'un de très convaincu et convaincant, sauf quand il est en présence de la journaliste canado-israélienne Lia Tarachansky. De quelle nature est leur relation?

Même si Jesse a débuté comme journaliste militant — il était activiste avant, participait à des manifestations palestiniennes, prenait position dans le journal de McGill, etc. —, Lia est une journaliste encore plus engagée que lui. Elle travaille pour des journaux plus marginaux, plus de gauche. Elle voit Jesse écrire de plus en plus dans des journaux *mainstream*, elle a peur qu'il s'embourgeoise ou qu'il commence à nuancer ses propos. Ce sont des

discussions entre collègues qui ont fait le maquis ensemble. Ils ont parfois des confrontations idéologiques.

Si je relève ces passages, c'est parce qu'il s'écrase devant elle, comme s'il souhaitait éviter toute discussion vive devant la caméra. Elle le domine. On voit un tout autre Jesse Rosenfeld.

Ouais. Lia est une femme forte. En même temps, elle a peur pour lui. Les Israéliens n'ont pas le droit d'entrer à Gaza, elle n'y est jamais allée, elle ne connaît donc pas la réalité de l'endroit. Quand elle lui dit, assez fermement, qu'il prend des risques inutiles parce que de toute façon, des journalistes de grandes chaînes comme CNN, avec plus de moyens, vont le doubler sur le terrain, c'est pour le protéger. C'est une femme très empathique.

Quel est votre objectif en mettant ces séquences de « remontrances » dans le film?

C'est pour illustrer un peu la dynamique des journalistes-pigistes. Malgré qu'ils travaillent en équipe, qu'ils vont se séparer les coûts d'une location de voiture, qu'ils voyagent ensemble, ils sont toujours en train de s'obstiner. J'ai vu Jesse s'obstiner avec Lia, mais aussi avec une autre journaliste américaine, juste avant qu'ils sortent d'une voiture à un barrage israélien, une scène que l'on voit dans le film. Ces confrontations permettent de vérifier leurs idées politiques, ce sont des situations normales dans les circonstances.

Vous avez dit que pour ce second long métrage, vous souhaitiez augmenter la proximité avec votre personnage, que le fait de le suivre partout et de vivre des moments dangereux avec lui créait une complicité entre vous, ce qui amenait Rosenfeld à se confier plus facilement. Lui et vous dormiez dans la même chambre. Tout cela a certes profité au film, mais il y a aussi le risque que ça mène à un résultat hagiographique. Vous n'aviez pas peur d'embellir le personnage?

Est-ce que l'on a l'impression que j'embellis le personnage?

Comment avez-vous fait pour conserver une distance critique sur Rosenfeld?

Il a toujours été tellement méfiant envers moi que nous avons toujours conservé une distance. On

avait une relation de collègues et s'il est vrai que j'étais comme son caméraman, une relation professionnelle s'est établie. Je n'ai pas cherché à cacher des traits de sa personnalité. En même temps, ce genre de film exige que la personne se livre vraiment à la caméra, alors il faut qu'elle ait confiance en moi. Même si l'on dort dans la même chambre d'hôtel, ça ne fait pas en sorte que l'on devient des potes puisqu'il fait ça tout le temps, même avec des journalistes qu'il connaît peu. Pour diminuer leurs coûts, ils partagent des chambres, des voitures, etc.

D'accord, mais eux ne font pas un travail sur lui.

Moi, ce que je veux, c'est documenter son travail le plus honnêtement possible et je ne pense pas que la relation que j'ai eue avec lui ait empêché ça.

Mais est-ce que l'idée de la distance critique fait partie des questions que vous vous posez?

Oui, ce sont des questions que je me pose constamment. Il y a plusieurs films que j'ai arrêtés en me posant ce genre de questions. À un moment donné, je suivais Daniel Breton pour le film **Pipeline, pouvoir et démocratie**. J'avais débuté ce projet avec mon ami Olivier D. Asselin et il l'a terminé seul parce que je trouvais que nous n'arrivions pas à faire un portrait critique du personnage, j'ai donc arrêté de le suivre. (rires)

Est-ce qu'il y a des choses que vous avez enlevées du montage par crainte de déplaire à Rosenfeld?

Ben non! Sinon j'aurais enlevé les moments où il se fait écœurer par Lia, justement. (rires) Il n'aimait pas que ces moments y soient, mais disait: «Je comprends pourquoi tu mets ça dans le film.»

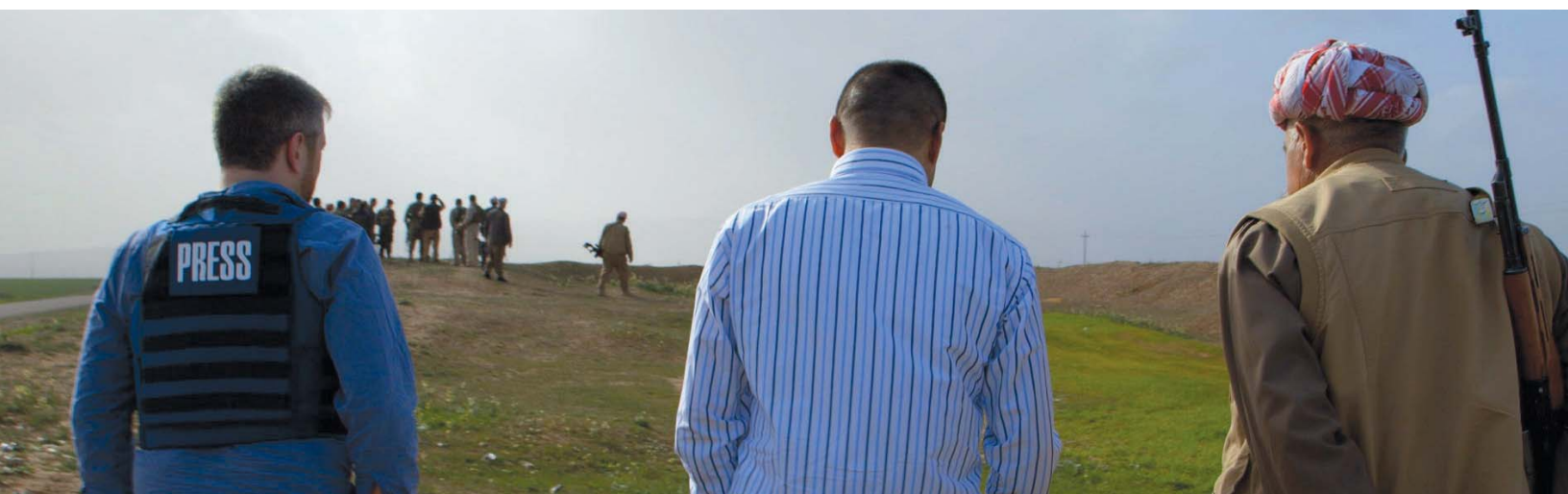
Avec des tournages dans plusieurs lieux et sur plus de deux ans, vous avez dû accumuler des dizaines

d'heures d'images. La question du montage devient ici essentielle. De quelle manière Aube Foglia a-t-elle contribué au film?

Aube est devenue ma coscénariste en quelque sorte. Elle a trouvé des idées, j'en ai trouvées d'autres. J'avais quelques intentions au départ: je voulais que ce soit chronologique, qu'il n'y ait pas trop d'entrevues, même si j'en ai fait plusieurs. Dans chaque pays, je faisais des entrevues de trois heures avec Jesse, cela me permettait d'expliquer le contexte politique, mais je n'ai presque pas intégré ces entrevues dans le film. J'avais une vision d'un film d'action. J'avais aussi fait des montages-guides sur lesquels Aube pouvait se baser. Elle pouvait voir le style que je souhaitais donner au film. Puis, il y a des segments plus complexes où il fallait inventer un style de montage. C'est Aube qui a trouvé les solutions pour le passage où Jesse découvre le massacre à Gaza: un mélange de photos et d'articles. Cela dit, le montage c'est essentiellement un travail de «réduction»... On part des 150 heures de matériel et l'on réduit, réduit, réduit. On arrive à un montage de 12 heures. On le regarde. Puis, on revient avec une version de six heures dans laquelle je ne savais plus quoi couper. Alors, j'ai dû sacrifier des pays, retirer des blocs, ceux où il y avait moins d'émotions. Rendu à trois heures, je ne voulais plus rien enlever. Puis, vient la question du rythme du film, ce qui guide les dernières coupes.

Rosenfeld a-t-il eu un droit de regard sur le montage?

Non. On lui a montré le film et la seule chose sur laquelle il pouvait intervenir, c'était sur son souhait que ses sources ou ses interlocuteurs ne puissent être identifiés. Il a chialé un peu sur certaines séquences, mais on ne modifie pas le film en fonction de ses préférences. 





Front commun

NICOLAS GENDRON

Dans le tumulte incessant de la Place Tahrir, des Égyptiens célèbrent l'élection prochaine du maréchal Abdel Fattah al-Sissi. Des journalistes d'Al-Jazeera, détenus par le gouvernement, lancent en cour de justice qu'ils sont « les otages d'un fiasco politique ». En Cisjordanie, après un voyage sur « l'autoroute de l'Apartheid », se déploient un camion *Skunk* et son odeur de mouffette comme arme pestilentielle. Sous la tente d'un camp de réfugiés kurdes, un verdict tombe, sans appel : « On est né dans la misère et on mourra dans la misère. » Dans le nord de l'Irak, des combattants du Parti des travailleurs du Kurdistan (PKK), en guerre contre l'organisation de l'État islamique (EI), se réjouissent de quelques cadavres ennemis encore chauds. Au milieu de toute cette agitation, un reporter canadien qui va « là où les histoires sont les plus dures à enten-

dre ». À ses côtés, un documentariste qui le suit à la trace, jusqu'à poser sa caméra dans une meurtrière, pour éviter les balles perdues.

Se qualifiant lui-même de cinéaste engagé, Santiago Bertolino poursuit, avec **Un journaliste au front**, film de clôture de la dernière édition des RIDM, une quête de vérité citoyenne et d'éveil des consciences. Réalisateur-scénariste et reporter web, il met en images les luttes sociales du moment sans chercher à les réduire à deux camps et, encore moins, à démoniser ou à mythifier les acteurs des mouvements qu'il observe. Les titres des courts et moyens métrages qu'il réalise, en tout ou en partie, parlent d'eux-mêmes : **Les Illusions du libre-échange**, **La Crise du café**, **Nuevo Horizonte**, **La Marche pour la libération de Gaza ou le tourbillon**

égyptien et **Seules, les pierres n'arrêteront pas l'occupation**. Son premier documentaire au long cours, **Carre rouge sur fond noir** (2013), coréalisé avec Hugo Samson, a le mérite de dépeindre la lutte étudiante de l'intérieur, du premier au dernier jour de la grève de 2012. Plus récemment, il a collaboré à la scénarisation des longs métrages **De prisons en prisons** de Steve Patry et **Pipelines, pouvoir et démocratie** d'Olivier D. Asselin.

C'est à bord de la Flottille de la liberté pour Gaza, en 2011, que Bertolino rencontre le « personnage » de son prochain documentaire : journaliste torontois indépendant basé au Moyen-Orient, collaborateur du *Daily Beast*, du *Guardian* et même du *Monde diplomatique*, Jesse Rosenfeld a tout pour fasciner. Non seulement mène-t-il une vie

de pigiste qui flirte continuellement, et malgré lui, avec le danger — Dieu sait que ses parents préféreraient qu'il couvre les incendies en Ontario! —, mais il maîtrise aussi des enjeux peu connus du commun des mortels. De 2014 à 2016, le documentariste l'a donc accompagné dans cette région du monde qui prend trop souvent des allures de poudrière, histoire de vulgariser des conflits internes qui ont des échos partout sur le globe, tout en scrutant un métier en voie de disparition, parce que de plus en plus coûteux et périlleux.

De l'Égypte postprintemps arabe à la bande de Gaza, entre les réfugiés qui se butent aux frontières et l'EI qui gagne du terrain, Rosenfeld suit son instinct pour débusquer les bons filons, certes, mais plus encore pour dire haut et fort le prix de la guerre et la responsabilité de l'Occident, qui a « ravivé toutes ces rivalités ». Et même s'il ne cherche pas la lumière, sa nature de journaliste indépendant s'exprime en parallèle de la lutte pour l'autonomie que se livrent plusieurs nations du Moyen-Orient. Il faut le voir dialoguer avec ses sources, dont la voix est électroniquement modifiée, négocier un parcours avec ses guides-interprètes ou un budget avec une équipe de rédaction, pour comprendre qu'il exagère à peine lorsqu'il avance, en bouclant de nouveau ses valises, que sa « vie est un combat perpétuel »! À l'heure où l'Oncle Sam lui-même musèle les médias et où un réfugié désabusé lance à Rosenfeld que les journalistes ne sont que des « menteurs inutiles », comment convaincre le reste du monde qu'une histoire si lointaine, si bonne soit-elle, doit être racontée?

Si l'infographie et le thème musical du générique laissent d'abord entrevoir une facture télévisuelle, avec des relents des émissions de Jean-François Lépine à Radio-Canada, Bertolino dépasse rapidement, et de loin, le cadre du reportage sur... un reporter! Par moments, on voit Rosenfeld façonner ses articles

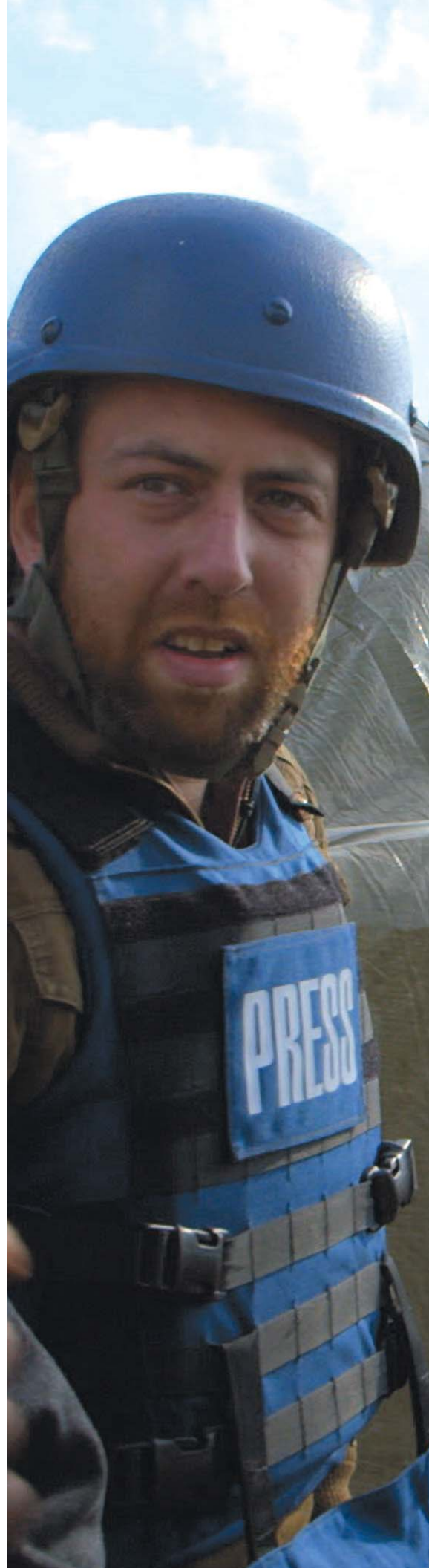
en direct; à d'autres, il s'adresse directement à la caméra, et donc à Bertolino, qui a dû voyager léger et en solo pour des questions financières ou de sécurité: « Santiago, arrête de filmer, sors de là! » ou bien « Tu viens ou pas? », juste avant un arrêt névralgique. Mais pour l'essentiel du documentaire, la caméra n'est pas tant un deuxième personnage qu'une réelle complice, attentive aux moindres soubresauts humains ou politiques, qui se traduisent en un silence lourd ou en une pluie de roquettes. Pas de trépied ni d'images léchées, que de la sueur et une implication de tous les instants, qui force l'admiration. La musique signée Esmerine donne aussi l'impression d'être sur le fil du rasoir, sans jamais jouer la note du film d'action. Bref, une économie de moyens très éloquente, en tous points.

Là où **Un journaliste au front** vibre et brille de tous ses feux, c'est dans la rencontre entre un journalisme qui se refuse à la neutralité et un cinéma qui s'engage dans la mêlée. Dans un même souffle, c'est tout le lectorat et le public que l'on invite à la réflexion et à l'action. Plus que jamais, l'heure est à repenser — ou à abolir — les lignes de front. (Sortie prévue: 3 mai 2017) 



Québec / 2016 / 98 min

RÉAL., SCÉN., IMAGE ET SON Santiago Bertolino
Mus. Esmerine **MONT.** Aube Foglia **PROD.** Nathalie Cloutier et Denis McCready **DIST.** Office national du film





Les chemins du cœur

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Si l'avenir appartient à ceux qui se lèvent tôt, alors Simon est à l'aube de sa jeune vie. Ses parents l'adorent, sa petite amie Juliette l'aime aussi, même s'il s'échappe au petit matin pour aller faire du surf avec ses amis. Les impressionnantes vagues, l'insouciance juvénile, rien ne semble pouvoir arrêter l'adolescent de 17 ans. Mais voilà qu'au retour, les trois camarades s'endorment à bord de leur caravane et un accident se produit. Simon, qui était le seul à ne pas porter de ceinture de sécurité, est immédiatement conduit aux urgences où sa mort cérébrale est constatée. Le médecin de garde propose aux parents dévastés d'effectuer le don d'organes de leur fils. Pendant ce temps, Claire, musicienne respectée et mère de deux garçons, souffre d'une maladie cardiaque dégénérative. Elle est en attente d'une transplantation.

Le roman éponyme de Maylis de Kerangal, dont le film est adapté, suivait le parcours d'un cœur. Grâce à ce choix narratif, l'auteure examinait avec une précision chirurgicale les pensées des êtres touchés de près ou de loin par cette greffe. Médecins, parents, infirmiers et autres membres de la famille, tous permettaient d'offrir une perspective clinique et analytique du processus. Pour transposer ce trajet à l'écran, Katell Quillévéré opte pour une démarche semblable. De la tragédie de Simon à la renaissance de Claire, le long métrage s'intéresse à toutes les réactions, celles des parents accablés de douleur, des spécialistes confrontés à des discussions difficiles et même de l'équipe de l'Agence de biomédecine, établissement public français qui chapeaute la greffe d'organes. Les yeux de la cinéaste sont partout, tournés vers le deuil, le malaise, l'incertitude, la mala-

die, la vie. Alors qu'elle épouse cette position d'observatrice, la réalisatrice propose une démarche foncièrement cinématographique.

Tout comme dans son premier long métrage, **Un poison violent** (2010), Quillévéré fait preuve d'une pudeur considérable. Les plans simples et le rythme épuré du montage permettent de laisser toute la place aux personnages et à leurs actions, sans jamais appuyer l'émotion. Pourtant, ce sont ces quelques touches plus poétiques, où la caméra s'éloigne d'une certaine brutalité, qui émerveillent : un retour en arrière qui illustre la lumineuse rencontre entre Simon et Juliette et qui rompt avec la structure narrative du récit, un baiser langoureux fantasmé dans un ascenseur ou encore une route qui se transforme en vagues pour mieux évo-

quer le drame et traduire l'osmose entre les trois adolescents et la mer.

La deuxième partie, elle, plus conventionnelle, plonge le spectateur dans l'intimité de Claire. En quelques séquences, le film permet de deviner la gravité de son état, la nature de ses rapports familiaux et les traces de sa déchirante histoire d'amour avec Anne, une pianiste réputée. En révélant ses personnages à travers ces brefs moments où les dialogues se font rares, la réalisatrice exprime une audacieuse confiance dans la force de ses images, une assurance amorcée avec **Suzanne** (2013), récit sur 25 ans marqué de déroutantes ellipses. Ici, Quillévéré dépouille ces êtres de tout artifice, mais réussit néanmoins à leur donner vie. Par exemple, l'aide-médecin empathique, joué par Tahar Rahim, montre sa sensibilité et son émerveillement au chant d'un chardonneret, ou encore cette nouvelle infirmière, incarnée par Monia Chokri, manifeste sa crainte de la mort par une touchante déclaration d'amour par messagerie texte.

Ces multiples points de vue des vivants sur un mort confèrent au film un caractère exceptionnellement humain. Bien sûr, la réalisatrice s'appuie également sur un symbolisme subtil (l'eau comme leitmotiv, notamment, permet de créer un lien entre les deux dernières parties du film, mais aussi de représenter plus explicitement la vie) et sur la délicate musique d'Alexandre Desplat pour transmettre l'émotion. Ce n'est pourtant que dans le dernier tiers que le spectateur est foudroyé. À partir de là, le long métrage est sans compromis; on met de côté les déchirements des personnages pour se consacrer entièrement à la transplantation. Le son des instruments chirurgicaux se fait entendre, les moniteurs émettent un signal sonore régulier, les médecins s'apprêtent à exécuter l'opération. Le cœur, lui, face à la caméra, est montré en contre-plongée absolue; cette image sans détour fait d'abord détourner le regard. Puis, lente-



ment, les yeux fixent l'organe, on est alors fasciné, puis ébloui devant les possibilités infinies de cette « mutation », pour reprendre les mots de la cardiologue qui traite Claire. Doucement, le piano se fait entendre et cette séquence d'intervention chirurgicale se transforme en une véritable célébration du miracle biologique.

Et comme c'était le cas de **Suzanne**, **Réparer les vivants** met de l'avant les liens familiaux. Les pleurs d'Emmanuelle Seigner en mère inconsolable et les cris de Kool Shen en père anéanti témoignent d'une douleur indescriptible, et les mensonges de Claire (Anne Dorval) à un fils inquiet soulignent un instinct maternel difficilement dissimulable. Cependant, la relation presque filiale entre Simon et Claire dépasse la simple allégorie. D'un côté, le médecin refuse de lui divulguer l'identité du donneur, signifiant qu'il n'est pas question ici de faire revivre un être dans un autre corps. De l'autre, de fins indices visuels — comme la présence exclusive du soleil dans le *flashback* de Simon et au réveil de Claire — ou formels — le contraste entre les scènes au ralenti de Simon et de ses amis surfant sur les vagues et

celles du quotidien de Claire, plus soirement filmées — indiquent pourtant un rapport intrinsèque entre les deux. Car au bout du compte, c'est cette maîtrise exemplaire d'un univers entre un réalisme radiographique et un lyrisme enivrant qui amène le film au-delà de la simple adaptation cinématographique. Avec ce troisième long métrage, Katell Quillévéré réalise l'impossible. En évitant le spectacle racoleur et le voyeurisme maladroît, la cinéaste surprend et émeut. Elle apaise non seulement ceux qui restent, mais parvient à réveiller un autre cœur, celui du spectateur. 



France / 2016 / 100 min

REAL. Katell Quillévéré **SCÉN.** Katell Quillévéré et Gilles Taurand, d'après l'œuvre de Maylis de Kerangal **IMAGE** Tom Harari **MUS.** Alexandre Desplat **MONT.** Thomas Marchand **PROD.** David Thion, Justin Taurand et Philippe Martin **INT.** Tahar Rahim, Emmanuelle Seigner, Anne Dorval **DIST.** Axia Films

L'écrivain et l'Amérique

ZOÉ PROTAT

Un titre qui claque pour un parcours semé de succès : **I Am Not Your Negro** est assurément l'un des phénomènes documentaires de l'heure. C'est aussi un film dont le cœur est difficile à cerner en quelques mots, en quelques phrases. Il est bien sûr question de la lutte pour les droits civiques de la population noire et plus généralement des tensions raciales aux États-Unis, mais ce sujet des plus vastes est abordé par le prisme du portrait : celui de l'écrivain, poète, dramaturge et essayiste James Baldwin (1924-1987), figure importante des années 1960. Et comme portrait ne veut pas dire biographie traditionnelle, le film ne brosse ni le parcours de vie de Baldwin, ni ses succès littéraires. Il cueille plutôt l'auteur dans l'élaboration d'un texte à propos de trois figures essentielles : Medgar Evers, Malcolm X et Martin Luther King. En suivant le chemin de cet ouvrage qui n'a malheureusement jamais vu le jour, **I Am Not Your Negro** offre une réflexion philosophique sur la nature de l'Amérique et son effrayante mécanique de racisme institutionnalisé.

Ambitieux programme donc pour le nouveau film de Raoul Peck, réalisateur au parcours éclaté, dont la feuille de route affiche autant des fictions (**L'Homme sur les quais**, 1993; **Lumumba**, 2000) que des documentaires (**Assistance mortelle**, 2013). Juste avant son portrait à venir du **Jeune Karl Marx**, voici l'éclatant **I Am Not Your Negro**. Et pour nous guider dans ce film, une voix : celle de Samuel L. Jackson, dont l'intensité fait des merveilles pour incarner les mots précieux de Baldwin. Issu d'une famille pauvre et religieuse, celui-ci découvre très jeune son homosexualité et rejoint alors les artistes bohèmes de Greenwich Village. Dès 1948, il s'exile à Paris, loin de la ségrégation et du harcèlement de la police. Un premier roman, *La Conversion*, paraît en 1953; suivront l'ouvrage autobiographique *Chronique d'un pays natal* (1955), le sulfureux *La Chambre de Giovanni* (1956) ainsi que bon nombre de pièces, nouvelles et essais.

Baldwin est une figure brillante de modernité et d'intelligence. Et si ses appa-

rentes contradictions ont fait de lui un être exceptionnel pour son époque, elles sont tout à fait dans l'air de notre temps. Noir et homosexuel, il est le sujet rêvé pour aborder la question de l'intersectionnalité (une pluralité de discriminations) — ce que le film ne fera qu'effleurer tant le menu est déjà chargé. Intellectuel, à la fois doux et pugnace, Baldwin incarnait un autre type de militant. Il y avait l'apôtre bienveillant (Martin Luther King) et le révolutionnaire « radical » par excellence (Malcolm X), il y avait aussi Medgar Evers, autre activiste emblématique bien que moins célèbre. Les trois furent assassinés entre 1963 et 1968. Baldwin, lui, a eu la chance de survivre.

Principalement constitué d'archives, **I Am Not Your Negro** met en effet constamment en relation les images du passé et celles du présent, et l'effet est saisissant. Les luttes des années 1960 se percutent aux émeutes de Los Angeles au début des années 1990 ainsi qu'à Ferguson en 2014 et à une mosaïque de visages de jeunes (si jeunes!) adoles-

cents tombés sous les balles de la police ces dernières années. S'y ajoutent des manifestations, des conférences, des discours officiels et surtout de nombreux extraits de films, qui exposent sans vergogne la logique raciste et débilitante de Hollywood. Même les premières vedettes noires, Sidney Poitier ou Harry Belafonte, étaient instrumentalisées pour rassurer le Blanc. Et les classiques dits progressistes que sont **In the Heat of the Night** et **Guess Who's Coming to Dinner** (tous deux sortis en 1967) sont revisités à la lumière de l'histoire. À cela s'ajoutent une structure en chapitres à la forme pop et graphique, et aussi la musique : des ritournelles aigres des années 1930 aux classiques souls de l'époque Motown et au hip-hop le plus actuel de Kendrick Lamar.

James Baldwin ne croyait pas en la méchanceté innée du « Blanc ». Il n'était ni Black Muslim, ni Black Panther, ni membre du NAACP (National Association for the Advancement of Colored People, fondée en 1909). Pas d'église, pas d'école, pas de parti pour l'intellectuel esthète qui promenait son éloquence incroyable dans des débats où il était bien souvent le seul visage foncé. Il brillait, la voix à la fois forte et précieuse, les inflexions tellement chics, les yeux profonds et brûlants. Lors d'une entrevue télévisée, il se confronte à un professeur de philosophie qui aligne aussitôt tout un chapelet de doléances : il ne faut pas être amer, ni faire une obsession de la couleur de la peau ; enfin, il ne faut surtout pas « confiner les individus dans des cases »... un argumentaire qui fleurit encore de nos jours, autant dans les médias que sur les réseaux sociaux. Un argumentaire auquel Baldwin répond par un discours toujours solide, mais qui brûle de fureur à peine contenue cette fois. Il lui faudra, encore et toujours, justifier ses tourments, justifier sa colère.

Finalement, le plus lucide, et par conséquent le plus terrifiant de la pensée de



James Baldwin — Photo: Bob Adelman

Baldwin, concerne tout simplement l'essence de l'Amérique : une « nation très complexe qui insiste pour demeurer étroite d'esprit ». Une nation dont l'histoire est scandée de morts et dont la prospérité fut réalisée dans le sang. Pourquoi le racisme ? Parce que le dominant a toujours besoin d'un inférieur, dans ce cas-ci « le nègre, l'enfant le plus méprisé de la maison d'Occident ». Certains accusaient James Baldwin de fatalisme, alors que celui-ci se considérait comme optimiste par défaut, puisqu'homme. De « je suis un nègre, car vous en avez besoin » à « je ne suis pas votre nègre », l'écrivain incarne un cheminement douloureux, nécessaire, magistral. Le film de Raoul Peck restitue aujourd'hui sa parole au cinéma, tout

en l'ancrant profondément dans notre contemporanéité. **CE**



France-États-Unis / 2016 / 93 min

RÉAL. Raoul Peck **SCÉN.** James Baldwin **IMAGE** Henry Adebajo, Bill Ross et Turner Ross **SON** David Gerain, Simon Jamart et Valérie Le Docte **MUS.** Alexei Aigui **MONT.** Alexandra Strauss **PROD.** Rémi Grellety, Hébert Peck et Raoul Peck **DIST.** Métropole Films



Portrait Le cinéma de François Ozon

La douce rébellion

FRÉDÉRIC BOUCHARD

François Ozon sur le tournage de **Jeune et Jolie** en 2014 — Photo: Jean-Claude Moireau

Avec 16 longs métrages à son actif, François Ozon représente aujourd'hui une valeur sûre du cinéma français. Qualifié d'enfant terrible à ses débuts, le cinéaste a progressivement troqué ses propositions provocantes et controversées pour un cinéma plus naturaliste et plus accessible, mais pas nécessairement plus sage. Son dernier film, **Frantz**, témoigne de cette transformation. Dans les paysages de l'Allemagne au lendemain de la signature de l'Armistice de 1918, Anna, une jeune veuve, est bouleversée par l'arrivée d'Adrien, un soldat français qui prétend avoir connu son fiancé, Frantz, durant la guerre. Mélodrame en noir et blanc, et portrait d'une société en pleine crise sociopolitique, le long métrage, sous des airs sérieux, montre qu'Ozon n'a rien perdu de son caractère subversif.

Dès les premiers courts métrages qu'il tourne à sa sortie de la Fémis dans les années 1990, le jeune Ozon manifeste un goût pour le scandale. D'un jeune garçon qui assassine ses parents dans **Victor** (1993) au renversement des normes sexuelles dans **Une robe d'été** (1996), en passant par le jeu innocent de quatre préadolescents d'**Action vérité** (1994), le réalisateur révèle un penchant pour la désobéissance, mais aussi une belle maîtrise du langage filmique. C'est en 1997, avec le moyen métrage **Regarde la mer**, qu'Ozon attire les regards. Au-delà de la troublante rencontre entre une nouvelle mère et une mystérieuse étrangère, le cinéaste français expose déjà tous les enjeux de son cinéma. La limpidité de son écriture cinématographique est évidente alors que les ambiguïtés du désir commencent déjà à se dessiner comme une obsession chère à ses yeux.

Sitcom (1998), qui marque l'arrivée de François Ozon dans l'univers du long métrage, imprègne aussi les esprits. Grâce à une prémisse improbable — un père transforme le comportement de sa famille en ramenant un rat à la maison —, le réalisateur exploite des thèmes interdits avec un humour corrosif. Homosexualité, suicide et inceste se conjuguent dans un théâtre de l'absurde. À partir de ce moment, l'efficacité d'Ozon devient redoutable. Avec en moyenne une réalisation par année, le cinéaste proposera 16 films en 20 ans, menant l'une des carrières les plus prolifiques des dernières décennies.

Les premiers longs métrages d'Ozon témoignent d'une volonté sulfureuse de bousculer la morale.

Les Amants criminels (1999), sorte de conte féérique et cauchemardesque, ébranle par sa mise en situation plutôt sombre — deux adolescents meurtriers font la rencontre d'un homme des bois en tentant de dissimuler le cadavre de leur victime — et la sexualité ambiguë de ses personnages. **Gouttes d'eau sur pierres brûlantes** (2000), adapté d'une pièce encore jamais mise en scène de Rainer Werner Fassbinder, perpétue l'envie du cinéaste de démythifier les archétypes sexuels en chroniquant la vie d'un couple d'hommes, Frantz et Leopold. Ce huit clos esquisse les prémisses d'une première tendance chez Ozon : la théâtralité. Par un récit découpé en quatre actes, des costumes décalés et une composition de plans méticuleux, le film souligne constamment le texte de Fassbinder auquel le réalisateur emprunte son intrigue et ses dialogues.

L'intérêt dramaturgique de François Ozon prend une nouvelle dimension avec **8 Femmes** (2002), son plus grand succès populaire à ce jour. Réunissant la crème des actrices françaises (dont Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, Fanny Ardant, Emmanuelle Béart et Ludivine Sagnier), le réalisateur adapte la pièce éponyme de Robert Thomas et rend un hommage explosif et coloré au cinéma classique hollywoodien. Grâce aux codes de la comédie musicale, Ozon multiplie les références à Douglas Sirk et à Georges Cukor ; ponctuant l'intrigue policière de numéros musicaux et de nombreux renvois à un passé cinéphilique, ce film illustre mieux que tout autre le profond amour du cinéaste pour l'artifice. Une affection caractérisée par une forme stylisée et kitsch, qui sera canalisée de diverses manières tout au long de sa filmographie.

Dans **Angel** (2006), c'est par le pastiche du film d'époque qu'Ozon magnifie et parodie la Scarlett O'Hara de **Gone with the Wind**, alors qu'avec **Potiche** (2010), il reproduit essentiellement la démarche fructueuse de **8 Femmes** pour parler politique cette fois. En fait, il semblerait que le recul

Avec 16 longs métrages à son actif, François Ozon représente aujourd'hui une valeur sûre du cinéma français. Qualifié d'enfant terrible à ses débuts, le cinéaste a progressivement troqué ses propositions provocantes et controversées pour un cinéma plus naturaliste et plus accessible, mais pas nécessairement plus sage. Son dernier film, **Frantz**, témoigne de cette transformation.



Sous le sable



5x2



8 Femmes



Swimming Pool



Sitcom



Gouttes d'eau sur pierres brûlantes



Jeune et Jolie



Une nouvelle amie



Dans la maison



Potiche



Angel



Le Temps qui reste



Le Refuge

temporel sur ces histoires (**Gouttes d'eau sur pierres brûlantes** se déroule dans l'Allemagne des années 1970, **8 Femmes**, dans la campagne française des années 1950, **Angel** dans l'Angleterre au début du XX^e siècle et **Potiche** dans la ville fictive de Sainte-Gudule en 1977) favorise l'attrait du cinéaste pour la comédie. Pourtant, Ozon a réactualisé son approche du kitsch dans un contexte contemporain avec **Une nouvelle amie** (2014), récit d'un homme endeillé qui se découvre femme. Les perruques et les habits servent ici à ridiculiser une féminité, certes peut-être un peu anachronique (la Virginia de Romain Duris semble tout droit sortie d'un film d'Hitchcock), mais permettent de renverser délicieusement le modèle hétéro normatif. Comment expliquer alors que **Frantz**, une histoire campée au lendemain de la Première Guerre mondiale, soit totalement démunie de cette palette?

Ce serait mal connaître Ozon puisque cette fascination de l'artificialité l'a rapidement mené à réfléchir à la création. **Swimming Pool** (2003), ce face à face entre une auteure cinquantenaire en panne d'inspiration et une jeune femme aguicheuse, repose précisément sur la relation qu'entretient le cinéaste à son métier. Alors qu'il a avoué transposer sa posture dans celle du personnage joué par Charlotte Rampling, Ozon choisit de méditer sur les implications de l'écriture, surtout celles de la fiction. Grâce à un étonnant dénouement, le réalisateur propose de repenser entièrement son film et de renouveler le rapport de l'auteur(e) à sa muse.

Avec le personnage d'**Angel**, le cinéaste se montre particulièrement cruel. En juxtaposant la carrière rayonnante de la jeune auteure, basée sur un romantisme superficiel, à son mariage perpétuellement décevant, Ozon expose un parti-pris affirmé pour le pouvoir de la fiction. Ici, c'est le décalage entre le discours fabriqué d'**Angel**, pour magnifier sa propre histoire, et son existence banale qui témoigne de la puissance de l'écriture dans laquelle l'héroïne se réfugie. À l'inverse, **Dans la maison** (2012), qui présente un enseignant de littérature enthousiasmé par les textes de son étudiant, s'amuse à entremêler réalité et fiction. Prétendant s'inspirer du quotidien d'un camarade de classe et de sa famille, le jeune prodige provoque la curiosité de son mentor en manipulant constamment la mince ligne entre faits et fantasmes. La caméra de François Ozon choisit d'épouser ce point de vue en gommant la démarcation entre la part de l'imagination et celle du réel. À nouveau, le

cinéaste exprime une volonté de mystifier le caractère illusoire de la fiction. Même s'il en montre les rouages à travers la caricature des genres, il affirme haut et fort, grâce à une habile conclusion, que cet univers est souvent le plus réconfortant, le plus hypnotisant et le plus passionnant de tous.

Dans **Frantz**, Ozon exploite le mensonge pour mieux se jouer des attentes du spectateur. La première partie du film introduit le personnage d'Adrien comme un ami du défunt soldat. Puis, lentement, ses témoignages et sa peine suggèrent une relation plus intime avec Frantz. Ce n'est que lorsque l'ordre narratif est bousculé par plusieurs retours en arrière révélant la nature amoureuse de leurs rapports que le récit établit une structure apparemment honnête. Mais lorsque la vérité éclate et que le stratagème se dévoile, le spectateur comprend que la narration s'est jouée de lui. Comme dans **Swimming Pool**, Ozon s'est servi d'un miroir aux alouettes pour tromper le spectateur. Mais par ce subterfuge, le cinéaste s'affiche pourtant plus transparent que dans ses autres films.

À partir de ce renversement, le récit se transforme et devient un drame sur le deuil, autre thème omniprésent dans l'œuvre du cinéaste. En effet, depuis **Sous le sable** (2000), film avec lequel **Frantz** partage plusieurs similitudes, François Ozon semble hanté par la mort et ses répercussions. Depuis le milieu des années 2000, le Français a abordé ce thème de front à plusieurs reprises. **Le Temps qui reste** (2005) ouvre le bal avec le chemin de croix d'un trentenaire homosexuel et cancéreux, à qui il ne reste plus que trois mois à vivre. Le réalisateur utilise ce prétexte pour apprivoiser la mort et offrir une fin lumineuse à un protagoniste volontairement antipathique, qui fera la paix avec son destin. Il continue cette réflexion avec **Ricky** (2009) dans lequel deux parents découvrent que leur nouveau-né est doté d'une paire d'ailes. Multipliant les niveaux de lecture — dont la théorie de la fabulation fraternelle, qui témoigne encore une fois du penchant d'Ozon pour les faux-semblants —, le long métrage confronte de façon pragmatique et métaphorique la petite famille à la perte de ce jeune chérubin. Figure angélique, voire christique, Ricky devient un symbole de deuil, mais aussi de renaissance, alors qu'il rend possible la résilience de ses proches devant sa disparition.

Pour Ozon, la suite ne pouvait être que **Le Refuge** (2010). Cette histoire d'une femme enceinte qui

s'enfuit dans une maison sur la côte basque, après le décès de son conjoint, permet au réalisateur d'évoquer le thème de la mort par le biais de celui de la naissance. En intégrant au récit le personnage du beau-frère, qui apaise les souffrances de la jeune femme, le film trace les débuts d'une relation ambiguë entre ces deux personnages. Ce type de rapport est aussi au cœur d'**Une nouvelle amie** alors que Claire est fascinée par la transformation de David, le mari de sa meilleure amie récemment décédée, en femme.



Frantz

Ce n'est donc pas une surprise de constater que, dans **Frantz**, dès lors qu'elle connaît le secret d'Adrien, la jeune veuve développe une fascination encore plus déroutante pour cet étrange visiteur. Dans **Sous le sable**, Marie entretenait une relation fantasmatique avec son mari disparu. Contrairement à Anna, qui poursuit une folle quête dans Paris pour retrouver Adrien lorsqu'elle apprend la vérité sur la mort de son fiancé, l'héroïne jouée par Charlotte Rampling somnolait dans l'irrationalité au moment où le sort de son homme lui était divulgué. La mélancolie et surtout la noirceur dans laquelle Ozon faisait plonger Marie ont sensiblement évolué chez Anna. En effet, l'enquête de la jeune Allemande, même si elle se conclut par une profonde déception affective, culmine en un véritable hymne à la vie. Le cynisme du cinéaste, qui pouvait transpirer dans ses films précédents, semble ici s'effacer au profit d'une délicate et surprenante sensibilité.

Mais Anna est avant tout une héroïne typiquement ozonienne. Depuis ses tout débuts, François Ozon propose des portraits de femmes complexes, meurtries, déchirées, bien souvent troublées, qui vont s'affranchir de modes et de conventions pour mieux s'épanouir. Si **Potiche** représente à n'en pas douter l'exemple le plus affirmé de ce féminisme avoué, des films comme **8 Femmes** ou **Jeune et Jolie** (2013) ont attisé les foudres des détracteurs pour leur misogynie affichée. D'un côté, Ozon est



accusé de se complaire dans le tableau d'une cruauté féminine impitoyable, de l'autre, le portrait que le cinéaste fait de la prostitution, à travers l'éveil sexuel d'une adolescente de 17 ans, est dénoncé. Certes, la femme chez Ozon opte rarement pour le voyage et la destination les plus consensuels. Mais au bout du compte, ce sont ces bouleversements qui intéressent le réalisateur; Sarah Morton était fascinée par l'agressivité sexuelle de Julie dans **Swimming Pool**, Mousse apprivoisait son rapport à la maternité dans **Le Refuge** et Isabelle reconnaissait le pouvoir sexuel de son corps dans **Jeune et Jolie**.

Frantz poursuit précisément cette tradition en présentant une protagoniste féminine, d'abord discrète et effacée, qui s'autonomise au fur et à mesure qu'elle prend conscience de son statut. Ozon étudie l'obsession d'Anna devant son objet de désir, qui incarne l'ultime souvenir de son défunt fiancé. Contrairement à **Broken Lullaby** (1928)

d'Ernst Lubitsch, dont **Frantz** est librement inspiré, qui épousait la subjectivité de l'ancien soldat, le long métrage d'Ozon s'intéresse à la tragédie d'Anna. Pour ce faire, le cinéaste révèle l'Allemande Paula Beer. La jeune actrice de 21 ans rejoint les rangs des Marine Vauth, Marina De Van, Romola Garai et Ludivine Sagnier, des talents précoces que le réalisateur a mis au monde au grand écran. En plus de contre-emplois souvent étonnants (Alexandra Lamy en mère ouvrière dans **Ricky**, Isabelle Carré qui exhibe sa véritable grossesse dans **Le Refuge** ou Catherine Deneuve en directrice d'usine et candidate à la mairie dans **Potiche**), Ozon s'est réservé l'ultime collaboration en faisant renaître Charlotte Rampling dans **Sous le sable**. Depuis, l'actrice anglaise a multiplié les apparitions dans l'univers du cinéaste: écrivaine double du réalisateur dans **Swimming Pool**, femme d'éditeur amère dans **Angel** et veuve lucide dans **Jeune et Jolie**. À n'en pas douter, Ozon magnifie et chérit ses actrices; il explore une facette inédite de leur métier et rend ainsi hommage à leur virtuosité et à leur vulnérabilité.

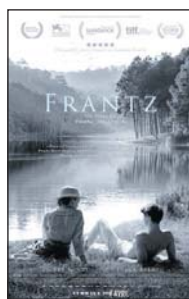
D'avantage que n'importe quel cinéaste de l'Hexagone, Ozon mène une carrière dans laquelle un cinéma grand public se conjugue avec des préoccupations auteuristes. En effet, sous des propositions accessibles comme **8 Femmes** ou **Potiche**, se cache une démarche autoréférentielle que le cinéphile aguerri peut pleinement savourer, et que le spectateur lambda peut ouvertement apprécier. Autrement, la filmographie de François Ozon se caractérise par un naturalisme modéré qui laisse toute la place au récit et aux personnages. **Le Temps qui reste**, **Le Refuge** et **Jeune et Jolie** sont certainement les exemples les plus emblématiques de cette tendance où Ozon épouse les codes du drame intimiste en évitant de sombrer dans ses excès. En plus de la comédie et du drame, le réalisateur témoigne d'un intérêt marqué pour le cinéma de genre. Raffinant sa réflexion sur le septième art, le cinéaste s'est aussi frotté au film policier (**Swimming Pool**), au drame social (**Ricky**) et au feuilleton (**Dans la maison**). En véritable caméléon, il s'attarde à en bouleverser les conventions. Dans **Frantz**, c'est la fusion entre le drame de guerre, le film d'enquête et le mélodrame qui illustrent non seulement ses habiletés de metteur en scène, mais surtout son pouvoir de subversion. En effet, les talents du cinéaste résident dans son aisance à faire cohabiter les genres et les styles pour créer une œuvre hybride inclassable.



À travers cette filmographie presque schizophrénique se glisse à certains moments une audace formelle. **5x2** (2004), le récit d'un couple déchu raconté à rebours et en cinq temps, imite un procédé, certes loin d'être révolutionnaire, mais appliqué au thème de l'union conjugale (Ozon reprend cette même formule, mais de façon chronologique, dans **Jeune et Jolie**). C'est pour le cinéaste l'occasion idéale d'examiner le discours narratif, mais surtout, la puissance de l'ellipse. Les cinq moments marquants qu'il choisit de présenter — le divorce, un souper entre amis, la naissance de l'enfant, le mariage et la rencontre — forment les pièces d'un puzzle que le spectateur doit tenter de reconstituer. À l'intérieur même de ces différents actes, le cinéaste décide d'épurer au maximum les indices quant aux raisons ayant mené à la désintégration de cette relation. Pourquoi Gilles refuse-t-il de voir son enfant après l'accouchement de sa douce, par exemple? En ne suggérant que des hypothèses et en rejetant toute réponse définitive, Ozon s'en remet à l'expérience intime du public ainsi qu'à son intelligence pour faire sens de ces vignettes et du pathétique destin des deux époux.

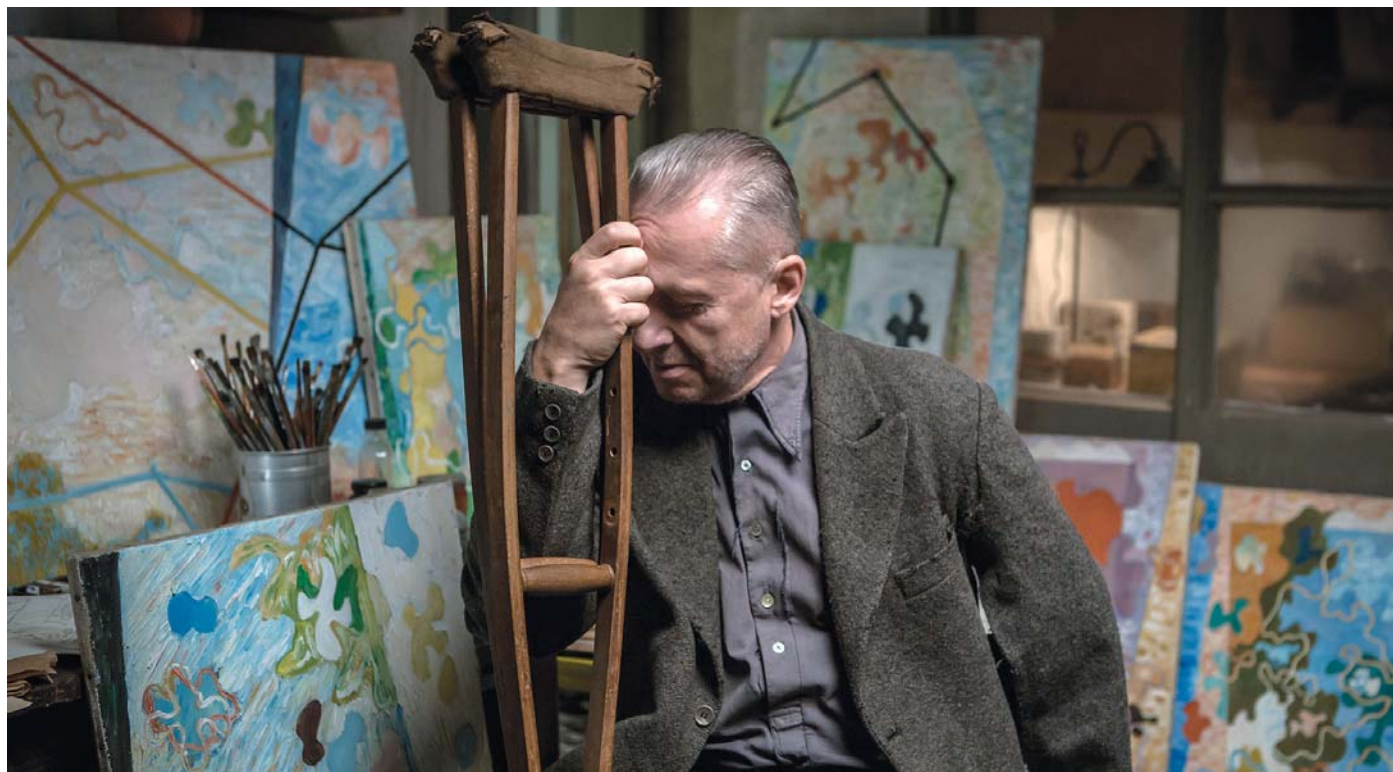
Alors que les choix esthétiques de **Frantz** découlent de contraintes budgétaires, l'utilisation du noir et blanc, une première dans l'œuvre du cinéaste, apparaît cohérente dans l'univers dépeint par Ozon. Ce dernier ose même surprendre en ponctuant le film de passages en couleurs. Des instants souvent marqués par le bonheur ou l'affection — notamment les quelques « faux » entre Adrien et Frantz — profitent du Technicolor alors que l'ultime plan, aux allures oniriques, se colorise

devant le sourire évocateur d'Anna. À ce moment, **Frantz** résume l'art d'un consciencieux plasticien et d'un auteur amoureux de l'histoire du cinéma. François Ozon n'a en effet cessé de rappeler que ses films ne parlent que de cinéma. Celui du passé, celui du présent, mais aussi celui de l'avenir, où le metteur en scène renouvelle sans cesse les règles, une subtilité à la fois. Ayant évoqué à de nombreuses reprises Luis Buñuel comme référence suprême, le cinéaste préfère ébranler les certitudes par l'imprévisibilité et la force de ses récits plutôt que par une démarche formelle audacieuse. Son approche, qui fait voir réalité et fiction sur un pied d'égalité et refuse toute facilité — les clichés chez Ozon ne sont là que pour être mieux contournés —, le positionne comme un habile porte-parole de la puissance imaginative du septième art; elle le définit surtout comme un infatigable et romantique rebelle. 



France-Allemagne / 2016 / 113 min

RÉAL. ET SCÉN. François Ozon, d'après l'œuvre d'Ernst Lubitsch
IMAGE Pascal Marti **SON** Martin Boissau **MUS.** Philippe Rombi
MONT. Laure Gardette **PROD.** Éric Altmayer, Nicolas Altmayer, Stefan Arndt et Uwe Schott **INT.** Paula Beer, Pierre Niney, Ernst Stötzner, Marie Gruber **DIST.** Métropole Films



Chants du cygne

ZOÉ PROTAT

Des carrières comme celles-là, il ne s'en fait plus. Andrzej Wajda nous a quittés en octobre dernier après 6 décennies de métier et près de 40 films. Le réalisateur polonais de 90 ans avait atteint, il y a fort longtemps, le statut de légende vivante. Depuis 1955 et son premier film, **Génération**, il s'appliquait patiemment à offrir un territoire cinématographique à l'histoire de son pays, suite de drames, d'exactions, de mensonges et de censure. Pour Wajda, le cinéma a toujours fait corps avec l'histoire. Et au centre de cette obsession, deux grandes tragédies du XX^e siècle, la Seconde Guerre mondiale, bien sûr, et l'oppression soviétique. Réalisé au crépuscule de sa vie, son dernier long métrage revisite naturellement plusieurs éléments de son œuvre : l'histoire, encore et toujours, ainsi qu'un autre incontournable, le destin de l'artiste.

Les Fleurs bleues débute en 1948 et se termine à l'aube des années 1950. L'après-guerre est une époque que l'on voit somme toute peu au cinéma; Wajda y avait déjà situé l'action de l'un de ses classiques, **Cendres et diamant** (1958). Pour la Pologne, cela veut dire un pays encore en ruines, aux paysages troués de bombes, et aux tickets de rationnement toujours indispensables. Cela renvoie également aux débuts de la guerre froide, dont les conditions furent entérinées à l'est par la fameuse doctrine Jdanov, du nom du chef du département de la propagande du Parti communiste si proche du camarade Staline. Dès les années 1930, Jdanov s'acharna sur les artistes, qu'ils soient écrivains, poètes, cinéastes, compositeurs... ou peintres, comme Władysław Strzemiński. C'est à cette figure d'importance que Wajda consacre son dernier film.

Strzemiński était un pionnier, l'instigateur du premier musée d'art moderne en Pologne. Un artiste d'avant-garde qui avait travaillé aux côtés de Marc Chagall et de Kazimir Malevich. Et aussi un solitaire qui avait perdu un bras et une jambe durant les combats de la Première Guerre mondiale. Après la Seconde, il est toujours peintre, et professeur à l'École supérieure d'arts plastiques et de design de Łódź, la ville même où se situe l'École de cinéma qui a vu passer tous les grands réalisateurs polonais, Wajda compris. C'est un professeur très aimé, qui subjuguait ses élèves semaine après semaine avec un mélange d'érudition folle et de pur magnétisme. « Il parle comme un prophète », s'écrit la jeune Hania, complètement sous le charme. Strzemiński était engagé autrefois. C'était un radical, un formaliste, qui croyait que l'art et la révolution devaient marcher



main dans la main. Puis sont venues la guerre et les purges staliniennes. Maintenant, le peintre prêche plutôt pour un art vrai, en harmonie avec soi, libre des conventions du monde extérieur.

La liberté artistique, ce fut évidemment un cheval de bataille cher à Wajda. Contrairement à tant d'autres de ses compatriotes, le réalisateur ne s'est jamais vraiment exilé et ses films ont connu différents démêlés avec le pouvoir. Les années 1970-1980, époque de grands bouleversements en Pologne, ont particulièrement inspiré le réalisateur déjà vétéran. Il questionna notamment l'héritage du stalinisme, un sujet chaud alors que l'empire soviétique commençait à craqueler de toutes parts. À 90 ans, Wajda persiste et signe : **Les Fleurs bleues** dénonce les persécutions faites aux artistes derrière le Rideau de fer, une réalité maintenant bien connue, mais pas moins crève-cœur. Selon la doctrine Jdanov, l'art devait être au service du pouvoir. Et en terrain communiste, cela voulait dire élever l'esprit, insuffler de l'enthousiasme, donner du cœur à l'ouvrage. Tout ce qui s'apparentait à la culture occidentale, à son cosmopolitisme, à son formalisme et à son cynisme était marqué du sceau de l'infamie. L'art utile s'opposait à l'art décadent. En guise d'exemple à suivre, ces monumentales statues immaculées, exaltations de la grandeur de l'ouvrier, qui étaient au cœur du récit de **L'Hom-**

me de marbre (1977), un autre classique engagé de Wajda, et qui font ici un cynique retour à l'écran.

En bon polonais insoumis, Władysław Strzemiński refuse de se conformer. Il refuse d'arrêter d'enseigner l'art d'avant-garde à ses élèves et de dicter à leurs cerveaux en formation ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas. Rapidement, on fait pression pour le destituer; de voilées, les menaces deviennent directes. Ni sa renommée, ni même l'amour transi d'Hania ne pourront le sauver. Pour l'artiste autrefois célébré, ce sera la descente aux enfers, l'indigence et finalement l'oubli de l'histoire. Avec un crochet d'importance : banni des institutions officielles, Strzemiński reçoit ses élèves chez lui pour poursuivre son enseignement. Ce sont les fameuses universités clandestines. Personne ne se doute encore que celles-ci animeront certains salons jusqu'en 1989...

Si **Les Fleurs bleues** émeut tant, c'est aussi grâce à Bogusław Linda. Quel bonheur de retrouver à l'écran ce sublime acteur, vu chez Kieslowski (**Le Hasard, Le Décalogue**) et Żuławski (**Chamanka**). Maintenant sexagénaire, il n'a rien perdu de son aura. Sa douceur pugnace (un mélange spécifiquement polonais!) fait merveille dans le rôle de Strzemiński.

Les fleurs bleues sont celles que l'artiste dépose sur la tombe de son épouse dé-

funte, elle qui avait justement les yeux d'une couleur irréelle, un rêve de peintre. Bien plus évocateur est le titre original du film, **Powidoki**, qui se traduit par « images rémanentes ». Ces images, ce sont celles que les couleurs d'un objet laissent dans nos yeux bien après que celui-ci ait quitté notre champ de vision. En somme, une empreinte d'art qui ne s'efface pas si facilement, malgré la censure, malgré l'oubli officiel.

En guise de testament cinématographique, Andrzej Wajda offre un film certes classique sur le plan formel, mais aux images magnifiques. Et surtout, un film qui brûle d'un feu indéniablement authentique par rapport à son sujet : la célébration des choix dans un monde où il n'y en a guère. **CE**



Pologne / 2017 / 98 min

RÉAL. Andrzej Wajda **SCÉN.** Andrzej Wajda et Andrzej Mularczyk **IMAGE** Paweł Edelman **SON** Maria Chilarecka et Filip Krzemien **MONT.** Grazyna Gradon **PROD.** Michał Kwiecinski **INT.** Bogusław Linda, Bronisława Zamachowska, Zofia Wichlacz, Szymon Bobrowski **DIST.** EyeSteelFilm



Entretien Sylvain L'Espérance,
réalisateur de **Combat au bout de la nuit**

« Je crois qu'une reconfiguration du monde est en marche... »

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Sylvain L'Espérance semblait content, ce dernier matin de février, de nous apprendre que **Combat au bout de la nuit** sera sans doute à l'affiche du 10 mars à la fin d'avril d'abord à la Cinémathèque québécoise puis au Cinéma du Parc. Content, en somme, que son documentaire soit présenté autant de semaines et à un rythme singulier, discret et massif à la fois, celui d'un portrait en mosaïque de la crise grecque de 2014 à aujourd'hui, dont les cinq heures ne paraissent pas excessives pour présenter les réalités multiples d'un pays mis en crise par des mesures d'austérité particulièrement dures et la réalité des réfugiés qui, voulant échapper à un pays devenu un cauchemar, sont catapultés dans un autre. Le spectateur idéal du film, selon le cinéaste? Simplement quelqu'un de curieux qui veut savoir ce qui se passe vraiment en Grèce, quelqu'un de patient et qui a un peu de temps. Les connaissances préalables, ajouterons-nous, lui seront moins nécessaires que les qualités d'ouverture et de bonne écoute que le cinéma de Sylvain L'Espérance pratique depuis toujours et contribue aussi à former.

Ciné-Bulles: Vous avez travaillé deux ans sur ce film, je suis donc évidemment curieux de l'histoire et de l'aventure de son tournage: comment vous est venue l'impulsion de le faire? Comment se sont passés vos voyages à Athènes? Comment le projet s'est-il transformé?

Sylvain L'Espérance: En 2012, j'ai terminé **Sur le rivage du monde**, un film sur la condition des migrants refoulés en Afrique qui avaient tenté le voyage vers l'Europe, mais qui ne l'avaient pas réussi. Le Mali, que je connais bien, était une sorte de carrefour pour ces migrants partis de nombreux pays d'Afrique. J'ai alors pensé faire un film sur ceux qui étaient parvenus à en sortir. Un film autour de la Méditerranée, des révoltes au sud de l'Europe et dans les pays d'Afrique du Nord, les pays arabes; tracer un portrait de ce centre du monde à partir de la Méditerranée était mon projet initial. Au moment du Printemps érable, on pouvait y voir des concordances avec les luttes du sud de l'Europe contre les mesures d'austérité. Or, sitôt arrivé en Grèce, j'ai saisi que c'était là que je devais faire le film. J'étais allé à Lampedusa, à Gênes, à Marseille, je projetais d'aller en Tunisie, mais en Grèce, tous les thèmes que je voulais aborder étaient présents et l'unité de lieu me permettait de ne pas perdre trop de temps à voyager pour traiter de ces questions.

Plus profondément que pour des raisons techniques, quand on fait un film, on cherche un lieu qui va nous accueillir. L'intuition de départ nous mène ailleurs et prend le bord éventuellement. Athènes est une ville rude, difficile, mais aussi une ville où je pouvais circuler. Dès les premiers pas, j'ai été à la rencontre de réfugiés — syriens, palestiniens, nord-africains, etc. — et de Grecs, bien sûr. Très rapidement, c'est apparu: les luttes des Grecs contre l'austérité et, en même temps, le chemin, les luttes des réfugiés et des migrants dans un pays en crise. J'ai donc réécrit le projet.

Dont le cadre est aussi symboliquement le berceau de la démocratie.

Cette idée était là, mais ce qui m'apparut surtout, c'était la Grèce comme laboratoire où s'expérimentent le délitement de la démocratie et les mesures les plus extrêmes de l'austérité et du néolibéralisme. Partant de l'expérience africaine, le philosophe camerounais Achille Mbembe explique dans ses plus récents livres comment les mesures d'austérité sont des mesures économiques de

recolonisation du monde au détriment de la souveraineté des pays. Ce que les pays africains connaissent depuis 50 ans — contrôle et mise en tutelle par le FMI, la Banque mondiale, etc. —, la Grèce le vit depuis 2010, où les termes de chaque mémorandum obligent les Grecs à vendre une grande partie de leur richesse: les ports, les aéroports, les immeubles publics. C'est une sorte de mise en tutelle des pays par l'économie qui se répand dans le sud de l'Europe.

Vient s'ajouter la question des réfugiés, qui est centrale, car elle est le monde d'aujourd'hui et préfigure celui de demain. Les gens se déplacent et vont se déplacer plus que jamais à cause des crises économiques, politiques, climatiques, peu importe les murs que l'on va construire. Je crois qu'une reconfiguration du monde est en marche, quoiqu'en même temps, ce mouvement de déplacement est celui de l'humanité depuis toujours. C'est la prémisse philosophique de laquelle je pars en faisant le film: on est dans un monde en mouvement, l'humanité l'a toujours été, mais les communications et les moyens de transport vont amplifier cela plus que jamais. Et l'on ne peut faire autrement que de mesurer la responsabilité des pays occidentaux dans ces mouvements de population, tant par les pressions économiques que par l'image qu'ils présentent. Aujourd'hui n'importe quel village en Afrique a accès à la télévision. Une fois que l'on a vu comment est la vie au Nord, comment avoir envie de rester chez soi dans la misère, confrontés à des despotes? Reste que dans ce chaos qui s'installe avec beaucoup de confrontations, une promesse m'a guidé dans le film, sans se nommer, mais présente dans le combat de chacun: un désir de mise en commun que montre la lutte des réfugiés, des migrants, des groupes de solidarité et de soutien populaire.

Au moment du Printemps érable, on pouvait y voir des concordances avec les luttes du sud de l'Europe contre les mesures d'austérité. Or, sitôt arrivé en Grèce, j'ai saisi que c'était là que je devais faire le film. J'étais allé à Lampedusa, à Gênes, à Marseille, je projetais d'aller en Tunisie, mais en Grèce, tous les thèmes que je voulais aborder étaient présents et l'unité de lieu me permettait de ne pas perdre trop de temps à voyager pour traiter de ces questions.

Comment vos voyages se sont-ils répartis?

Le premier voyage a été fait en février 2014, le dernier en novembre 2015. En six voyages, j'ai passé huit mois en Grèce. Après les grandes révoltes de 2010 à 2012, il y avait une espèce de calme, de nor-

malisation dans le pays et j'étais curieux de voir s'il restait des lieux de résistance, souterraine, en Grèce, que l'on disait alors « sur la bonne voie » dans les discours officiels. J'étais intéressé de voir ce qui grondait sous la surface que l'on présentait dans les médias occidentaux. Le film aurait pu s'arrêter sur l'état des lieux en 2014, après les deux premières heures. Mais la possibilité de l'élection du parti Syriza est arrivée, et après son accession au pouvoir, sa tentative de renégociation, puis sa capitulation devant la troïka¹, j'ai décidé de continuer.

En général, dans mes films, je n'aime pas suivre l'actualité. Je préfère saisir un état du monde dans et par des lieux en marge. En Grèce, de grands mouvements ayant marqué

l'actualité n'étaient plus là et c'est un peu ce qui m'y menait. Puis l'actualité m'a rattrapé...

Maints documentaristes y auraient vu une aubaine...

Oui, et moi je résistais! Déjà les Grecs avec qui j'étais, dont plusieurs étaient de gauche, voire d'extrême gauche et anarchistes, voyaient l'élection de Syriza avec beaucoup de suspicion.

D'où les paroles d'un des employés licenciés du port de Perama qui dit que l'on abolirait les élections si elles pouvaient vraiment changer quelque chose. C'est frappant.

1. Experts représentant la Commission européenne, la Banque centrale européenne et le FMI chargés d'auditer la situation économique grecque et notamment l'état de ses finances publiques dans le cadre de l'accord de refinancement négocié en mai 2010 et pendant toute la durée de validité de celui-ci.

Leur pensée est autogestionnaire, au sens où ils refusent de penser que porter quelqu'un au pouvoir suffira pour régler la situation. Ils croient qu'il faut ramener les choses à la base, politiquement, prendre soi-même les choses en mains. De fait, l'échec lamentable des négociations de Syriza avec l'Union européenne et la Troïka a porté un coup très dur; la reconstruction d'une base pour la gauche n'est pas une question évidente du tout. Bien des gens ne se parlent plus.

Le film commence avec une scène parlementaire assez surréaliste. Que s'y passe-t-il au juste?

C'est une scène de 2013 où l'on fait passer un code sur la loi des avocats. D'après des amis grecs, ce genre de scène où des milliers de pages sont votées en une nuit est assez courant depuis les politiques des mémorandums de la Troïka. Mais ce qui donne à cette scène sa puissance, c'est la voix de la députée qui s'oppose à la fausseté du processus. On est aussitôt plongé dans une sorte de théâtre. Presque un résumé de ce que l'on va voir dans les deux premières heures du film, entre prise de position politique, colère et, en même temps, un système politique qui tend à étouffer ces voix de colère. Après, on sort du parlement pour arriver en bateau à Athènes tandis que les voix des représentants de l'Union européenne continuent de nous dire que tout va bien, alors que les choses sont pires que jamais.

Vous dites que le film aurait pu s'arrêter après deux heures, avec les femmes de ménage du ministère des Finances et leur confrontation avec les policiers. Or, le film se prolonge de presque trois heures en deux autres parties. Peut-on sentir une coupure dans le film à ce moment?

La première partie s'achève sur une fin suspendue, puis reprend trois ou quatre mois plus tard. Il y a donc une coupure dans le temps et une continuité aussi, car Syriza n'est pas encore entré en scène. Mais tout le film se voulait polyphonique dès le départ, fait d'éléments qui s'assemblent à coups de ruptures afin que le spectateur y crée des liens librement. Autrement, on est confrontés à un discours assez linéaire et c'est ce que je tente de briser.

C'est un film structuré par grands blocs autour de personnes et de lieux aussi distincts les uns des autres que l'est votre approche pour les présenter.

Il y a toujours un moment où l'on se demande comment on va faire, où ça nous échappe. Voyant que la durée du film s'étirait, j'ai essayé de le réduire à trois heures avec des explications et ça ne marchait pas. Puis, j'ai réalisé qu'une autre voix pouvait lier les choses, de manière poétique.



« Pour traduire l'expérience du moment des femmes de ménage en lutte dans la rue, il n'y a pas d'autre moyen que d'être en cinéma direct avec elles, fut-ce pendant 25 minutes. »

Je ne voulais pas imposer une forme unique au film, mais que plusieurs formes le traversent, elles-mêmes dirigées par les rencontres. Pour traduire l'expérience du moment des femmes de ménage en lutte dans la rue, il n'y a pas d'autre moyen que d'être en cinéma direct avec elles, fut-ce pendant 25 minutes. C'était le contraire pour la rencontre des réfugiés afghans à Patras. Comment les filmer alors que l'essentiel de leur situation était de vouloir se cacher? Il a fallu un certain temps pour les convaincre que ça n'allait pas se retrouver sur YouTube le lendemain, que je n'étais pas un journaliste, que le film prendrait deux ans avant de se faire. Puis, il y a finalement eu ce désir de prendre la parole, auquel il fallait arriver, alors que chez les femmes de ménage, ce désir était immédiat, car elles étaient déjà sur la scène publique. Ce sont les circonstances qui décident de la manière de filmer chaque sujet.

Vous vous refusez à tout commentaire explicatif; vous préférez laisser les gens livrer leur analyse ou leur histoire, et recourir aussi à des textes poétiques.

Il y a toujours un moment où l'on se demande comment on va faire, où ça nous échappe. Voyant que la durée du film s'étirait, j'ai essayé de le réduire à trois

heures avec des explications et ça ne marchait pas. Puis, j'ai réalisé qu'une autre voix pouvait lier les choses, de manière poétique. Au fond, même si l'on est avec des gens qui militent, pas nécessairement des militants, le film est davantage guidé par une dimension poétique que par une pensée militante ou une explication rationnelle. La voix poétique devient de plus en plus présente à mesure que le film avance. Je trouvais aussi que les gens s'exprimaient très bien. Les hommes du port de Perama, les femmes de ménage, les réfugiés de Patras, etc. L'ancien militaire analphabète, par exemple, explique si limpide la situation des Afghans... Pourquoi en rajouter? Pourquoi ne pas prendre, tout simplement, le temps de l'écouter? Et laisser ensuite les choses se déposer, dans les intervalles où l'on déambule. Ça représentait mon expérience, qui est là dans mes déambulations à travers la ville.

Le montage du film est-il à l'image de votre itinéraire, de sa chronologie?

Assez, oui. Il n'y a pas vraiment d'arrière-plan au film. Il est exactement l'expérience que j'ai eue de la Grèce. J'ai rejeté très peu de choses. Malgré un film de cinq heures, je n'ai pas filmé tant que ça. J'ai passé beaucoup de temps avec des gens sans filmer.



Abdallah, Sipan, Hamine et Spyros

Abdallah par exemple, le réfugié qui ne veut pas dire d'où il vient, j'ai arrêté de le filmer parce que sa situation n'avancait pas, mais j'ai beaucoup essayé de l'aider à régler des problèmes de papiers, d'administration. Il avait le statut de réfugié politique, mais il était à la rue et espérait un passeport qui n'arrivait pas. Entrer en lien avec les Grecs était plus difficile au début. J'espérais d'abord filmer les anarchistes, mais beaucoup d'entre eux avaient manifesté et fait des actions qui les avaient judiciarisés entre 2010 et 2012. Ils ne pouvaient pas apparaître dans le film de crainte d'être mis en danger dans les procès qui les attendaient. Ils m'ont toutefois mené à des gens qui pouvaient être filmés. Et les femmes de ménage m'ont vraiment ouvert une porte. C'est là que j'ai eu le sentiment que je pourrais faire le film, même en me disant que si je n'arrivais pas à saisir la réalité des Grecs, je pourrais toujours montrer quelque chose de celle des réfugiés.

Comment vous y êtes-vous pris avec toutes les langues que l'on entend parler dans le film?

Pour les Grecs, j'étais souvent avec quelqu'un qui, chez les dockers par exemple, me disait au moins qu'il était en train de se discuter toutes sortes de choses intéressantes à tel ou tel moment. Avec les réfugiés, j'étais seul la plupart du temps. Je trouvais quelqu'un qui parlait vaguement anglais, on finissait par se comprendre un peu, mais c'était vraiment de l'ordre de l'intuition. Après, je filme en me disant que l'on verra bien ce qui en sortira. Avec les Afghans, j'ai dû me croiser les doigts. Comme j'avais travaillé en double système, c'est-à-dire avec des images et des voix enregistrées séparément, et avec très peu de sons synchrones, j'ai pris un jour toutes les images que j'avais filmées et toutes les paroles que j'avais enregistrées pour les monter en mode aléatoire. J'ai donné ça à la traductrice, qui m'a ensuite envoyé la traduction,

et quand j'ai eu cela, l'un en face de l'autre, c'était comme si la direction de la séquence était trouvée. J'ai beaucoup aimé découvrir ça, je dois dire. Ça m'a donné beaucoup d'idées sur le montage, ça libérait le montage de l'intention.

Recueillir la parole de gens dont on ne connaît pas la langue et dont on n'aura la traduction que plus tard, c'est étonnant comme manière de faire!

Oui, mais en réalité, je travaille comme ça depuis 15 ans. Donner le temps à la parole de s'exprimer, plutôt que de l'arracher. Je dis aux gens que je ne vais pas poser de questions pendant qu'ils sont filmés. Le travail a été fait avant, on a échangé, je connais leur situation. Ils savent que je vais leur laisser prendre la parole et qu'ensuite, quelqu'un va traduire à Montréal. Ils savent qu'au montage, je vais faire de mon mieux pour suivre et respecter cette parole. J'ai réalisé la plupart du temps que ça marchait. Cette confiance est comme un jeu avec la personne que tu filmes. Au-delà de la rencontre, quelque chose s'établit dans une durée que ni eux ni moi ne mesurons encore. Et j'aime assez cette idée-là.

Le travail est d'arriver à ce que les gens parlent?

Oui, car avec les réfugiés, en tout cas, on est toujours dans une tension entre se montrer et se cacher. Tout le film est habité par cette tension entre apparaître et disparaître, et la voix *off* n'y est pas innocente. Sipan, le réfugié kurde syrien, est un des premiers que j'ai rencontrés, mais je n'ai pu le filmer qu'au second ou au troisième voyage, car il craignait que sa parole mette en danger des membres de sa famille. Depuis qu'il avait chanté un chant de résistance kurde dans un mariage, sa vie était vraiment en danger là-bas. À un moment, il a accepté de chanter pour moi sans faire d'entrevue, puis il s'est ravisé et a bien voulu se dévoiler. C'est arrivé une seule fois alors qu'avec d'autres, Abdallah ou Sekou Djabi, le berger nigérien, par exemple, la fréquentation a été plus soutenue. À chaque fois, un lien personnel s'établit.

J'ai remarqué que lorsque Abdallah parle à la caméra, vous intercalez des phrases off; quelques phrases semblent venir de sa tête...

C'est rappeler, et me rappeler d'abord, que tout cela est construit, que lorsqu'une personne parle,

ce n'est pas un processus entièrement naturel. Il faut rappeler que dans la construction du film, il s'est fait un travail au préalable pour obtenir cette prise de parole.

Est-ce aussi pour suggérer la fragilité psychologique de cet homme?

C'est évident qu'il est très, très fragile. Comme Sipan, il est très discret sur ce qui lui est arrivé, mais il a été torturé, il est en plein choc post-traumatique. C'est pourquoi il ne veut pas dire quel est son pays d'origine. Quand je l'aidais pour ses papiers, on a eu un rendez-vous avec un avocat et le moment venu, il a paniqué et n'a pas voulu y aller. Je pense que tous les réfugiés sont dans une situation similaire, très difficile.

Les scènes dans la clinique sociale avec le D^r Makis Mantas voient défiler des patients grecs qui disent se sentir tomber.

C'est l'état de la Grèce actuelle. Les infrastructures qui s'écroulent, les gens qui tombent... Vous savez, la misère des Grecs est assez invisible; on peut très bien faire du tourisme dans le pays en croyant qu'il n'y a pas de problème. C'est lorsqu'on entre dans les quartiers que l'on voit ces conditions très pénibles qui durent depuis des années... Les séquences avec le D^r Mantas et Hamine, qui a été emprisonné à Corinthe, tournent aussi autour de la corruption et de la médication de la société grecque, où l'on ne t'offre pas à manger ni un toit, mais où l'on te sert des pilules à volonté. C'est fou. Reste cette pensée, pour moi, que dans le combat et la capacité d'exprimer ta situation, tu es déjà dans un geste...

De reconstruction?

Oui, qui ne se complait pas dans la fatalité. Il n'y a pas de fatalité dans le film, mais des gens qui luttent

Je dis aux gens que je ne vais pas poser de questions pendant qu'ils sont filmés. Le travail a été fait avant, on a échangé, je connais leur situation. Ils savent que je vais leur laisser prendre la parole et qu'ensuite, quelqu'un va traduire à Montréal. Ils savent qu'au montage, je vais faire de mon mieux pour suivre et respecter cette parole. J'ai réalisé la plupart du temps que ça marchait.



« ... je souhaiterais que le film soit habité par la puissance des désespérés. »
Sur la photo : des réfugiés afghans

tout le temps. Il y a des gens, comme Alexandra ou Makis, qui s'impliquent...

Cela passe donc par le communautaire?

Cela peut y ressembler, mais dans leur pensée, c'est l'urgence de répondre à des besoins à plusieurs niveaux, de faire face à un état qui abandonne ses citoyens. Cette pensée n'est pas humanitaire pour eux, mais politique.

Où se dirige le paquebot à la fin du film?

À Athènes. Nous sommes alors dans cette courte période où l'on a laissé les réfugiés arriver de Turquie, où l'on a ouvert les frontières qui leur permettent d'atteindre les pays du nord de l'Europe. C'est pourquoi ils n'ont pas la mine abattue. Mais vous avez dû remarquer la manière dont on les fait entrer dans le paquebot...

En rangées comme des soldats.

Oui, et c'était absurde, car ils payaient leur billet comme n'importe qui. J'ai pu entrer librement dans le bateau avec mon billet, eux l'avaient payé plus cher et on les traitait dans cette logique

d'emprisonnement dans laquelle ils sont aujourd'hui. Malgré qu'il y ait un mouvement xénophobe assez fort en Grèce en ce moment, l'Aube Dorée, les Grecs ont souvent été des réfugiés dans leur histoire et la réaction devant la misère et les nécessités des autres en est une d'accueil. Il faut distinguer le peuple des autorités, de la police, toujours représentatives du pouvoir en place. Quand Syriza est élu, les policiers se calment, puis le soir où l'on est en train de voter les nouvelles mesures de la Troïka, elle ressort ses *flashbombs* contre des manifestants majoritairement pacifiques, on le voit bien. C'est un retour à une situation totalitaire, entre guillemets.

Pendant ce temps, les personnes que vous présentez continuent leur combat. Même les gens qui sont à la rue rêvent encore de quelque chose.

Oui, comme Spyros, l'ancien marin, qui parle de la politique, de l'histoire, de ses espoirs avant l'élection de Syriza, même s'il est dans la survie et à la rue. Après avoir exprimé sa déception à propos de ce parti, Alexandra répète trois fois qu'il va falloir une révolution. Elle y croit. Les révolutions arrivent quand on ne les attend plus, elles surgissent sans avoir été prévues. Le gouvernement ne s'attendait pas au soulèvement des femmes de ménage, par exemple. Politiquement, la pensée est là en Grèce pour que ce surgissement arrive. Comment pourrait-on appeler ça? Pasolini parlait de la puissance des désespérés. Je préfère cette idée à celle d'espoir, qui entraîne la crainte de le perdre ou de ne pas le voir se réaliser. Alors que du côté des désespérés, il n'y a plus cela. Pour moi, il existe une puissance politique des désespérés dans le monde où l'on vit. En Égypte, c'étaient des gens qui n'avaient plus rien à perdre qui ont fait advenir une révolution. Après cela... on filme ce que l'on filme. On n'impose pas cette idée au film. Elle vient ou pas. Mais il y avait quand même cette idée-là. J'espérais (rires), je souhaiterais que le film soit habité par la puissance des désespérés.

C'est un bon mot de la fin! Merci beaucoup. ☐

Combat au bout de la nuit de Sylvain L'Espérance

La Grèce à nos portes

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

« **Combat au bout de la nuit** nous entraîne dans un grand voyage au cœur de la Grèce actuelle », indique le synopsis. Sylvain L'Espérance n'est pas le premier documentariste à concevoir en partie son rôle comme celui d'un messenger, d'un passeur qui fasse entendre au monde la parole de ceux que l'on dit sans voix. Ce choix paraît d'autant assumé que le documentaire a toujours mieux accédé aux sujets défavorisés, aux « pauvres » qu'aux preneurs de décision, aux lobbyistes, aux milliardaires du « 1 % » et autres gens d'influence qui décident de la marche du monde au lieu de la subir — et dont l'un des principaux soucis est justement de garder le contrôle de leur image publique. Quelque épaisseur qu'elles donnent à ceux qui se trouvent aux plus précaires échelons de la société, les libertés de montrer du documentariste se limitent (sauf de rares exceptions) à celles de l'ordre établi, où l'on ne va pas sans frapper un mur.

On peut croire lucide (et frustré) de cette limite tout documentariste doué d'une certaine conscience sociale qui filmerait ce qui se passe dans le jet privé de Donald Trump aussi volontiers qu'il filme ce qui se passe dans une ruelle de Calcutta — parce que, humaniste, il sait envers et contre tous les discours prétendant le contraire que les deux appartiennent à la même planète. Tout est dans tout : comment le saisir quand on ne peut tout montrer ?

En réponse à cette contrainte, la stratégie de Sylvain L'Espérance semble exercer un équilibre, ou plutôt une volonté de faire éclater la dichotomie entre les échelles macro et micro, comme si leur opposition n'existait pas. **Le Temps qu'il fait**, **La Main invisible**, **Un fleuve humain** et le célinien **Combat au bout de la nuit** sont autant de titres qui embrassent large, qui évoquent une perspective d'envergure, de courants souterrains, de turbulences économiques, humaines et écologiques, de crises graves et de grandes migrations. Pourtant, dans ces arrière-plans aux vents mauvais qui soufflent où ils veulent, ceux qu'il nous fait rencontrer sont des humbles, des combattants et autres

survivants dont il prend le temps d'enregistrer les combats quotidiens et la parole aussi longtemps que le voudra une nécessité dont le sens — en outre à cause de la barrière des langues — se révèle lentement. Il est juste que ce cinéma se réclame de la poésie, car il crée un espace où ruptures et contraires cherchent à s'abolir en se démarquant : un cinéma qui parle de l'accélération du monde, mais dans le luxe d'une temporalité dilatée ; un cinéma qui s'inquiète et qui espère en l'humanité et le collectif, une personne à la fois.

L'ensemble atteint cette perception où l'échelle des grandeurs, des frontières et du temps se dissolvent, bien que dans cet état des lieux, migrants et Grecs paraissent évoluer la plupart du temps dans des dimensions parallèles, malgré le partage d'un même espace expérimental. Dans ce qu'il appelle la tension entre le visible et le dissimulé, c'est le cinéaste qui exhume et souligne le sens d'une rencontre où migrants et Grecs se tendent à chacun le miroir d'un de leurs futurs possibles, entre difficile remontée et dissolution dans la menace d'une chute éminente. Pendant que la voix des ténors de la Troïka ronronne en arrière-plan — vraiment déconnectés de la réalité, eux, se félicitant de la mise en faillite d'un peuple pour sauver les banques : des spectres effrayés par les vivants — parions que le spectateur qui se sera immergé par ce film à l'urgence tranquille et tumultueuse, contenant des multitudes, en sortira ébranlé de constater comment, pendant les 4 h 45 de sa durée, la marche du monde a déjà progressé dans la direction de ce qu'il vient de voir. 



Québec / 2016 / 285 min

RÉAL., SCÉN., IMAGE, SON ET MONT. Sylvain L'Espérance
PROD. Sylvain L'Espérance et Pierre Marier
DISTR. Les Films du Tricycle

Pertinence de la brièveté

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Comment se porte le court métrage au Québec? Sa santé est-elle excellente ou fragile? Disons que la réponse se trouve à mi-chemin entre ces deux pôles. Cette position médiane s'explique par une abondance de films qui offrent aux cinéphiles sa part de réalisations bancales. Mais, comme dirait l'autre, c'est toujours sur le fumier que croissent les plus belles fleurs. Ainsi, nulle surprise de voir surgir, au sein de cette médiocrité, quelques perles dont la brillance égale celle des étoiles. Ces éclats, peu nombreux en vérité, ont le mérite de faire réfléchir sur notre monde, de mettre en place des discours propices à métamorphoser les consciences. Voici donc un spicilège de films qui, espère-t-on, saura titiller votre curiosité.

Les deux premiers films de la sélection ont la particularité de s'unir à des sagesses ancestrales trop souvent occultées par la frénésie technologique de nos sociétés modernes. Prenons d'abord **Sigismond sans images**, petite fantaisie philosophique signée Albéric Aurtenèche. On y découvre un jeune homme de 18 ans (le Sigismond du titre) subir une évaluation psychiatrique dans un poste de police.

Pourquoi tant d'inquiétude sur son état mental? Simplement parce qu'il affirme ne posséder aucune trace médiatique de sa personne — il serait effectivement impossible de le filmer ou de le photographier. Signe manifeste d'une pure vésanie, diront les cartésiens. Pourtant, l'une des dernières scènes du film pulvérise cette hypothèse, alors que Sigismond s'empare du téléphone d'un médecin pour se prendre en photo. Résultat : absence complète du protagoniste de l'image enregistrée par l'appareil.

Le ton kafkaïen de cette comédie, tournée en 2016, est tout sauf une coquetterie artistique. Derrière cette situation insolite se cache une volonté manifeste de discourir sur l'obsession de laisser une trace dans l'histoire. Cette angoisse de n'avoir vécu pour personne, de ne pas atteindre une forme d'immortalité par l'entremise de la photographie et de la vidéo, est une préoccupation prégnante dans un monde saturé d'images. Sigismond, à l'instar de ses semblables, ne peut fuir cette réalité. La scène où il décrit à un psychiatre une tentative de se filmer avec son ex-copine est représentative de cette marotte. Certes, il se rend compte que la caméra



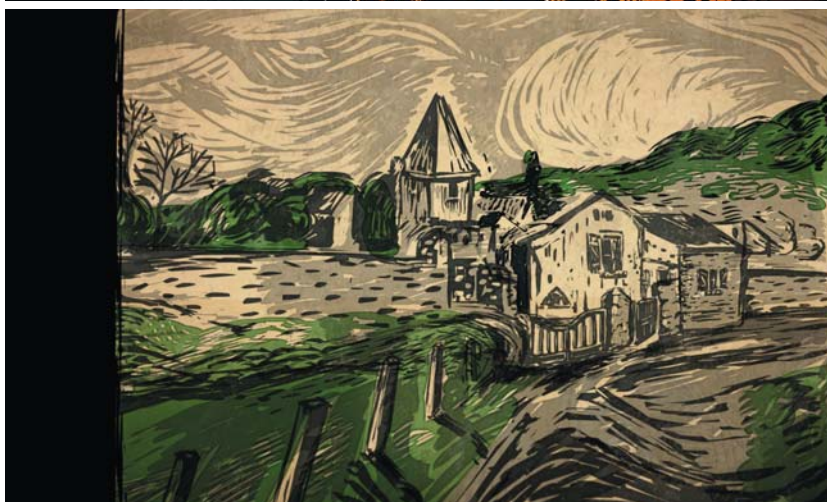
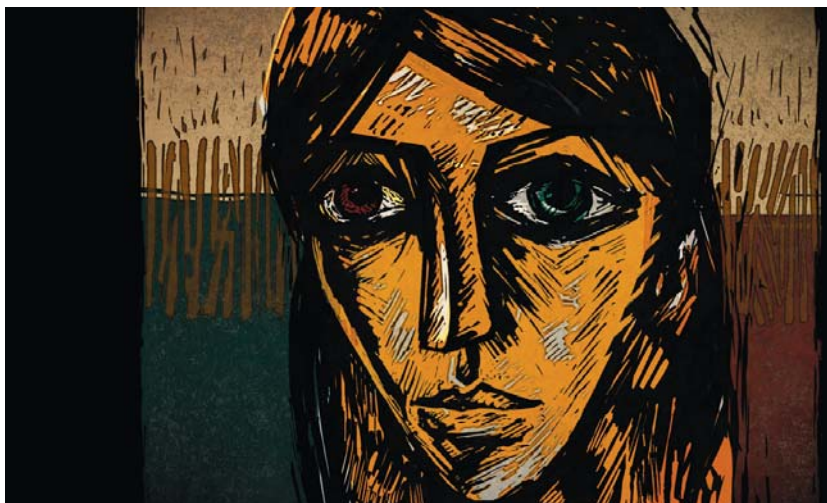
Sigismond sans images

n'enregistre pas sa présence lorsqu'il fait l'amour avec sa douce moitié. Toutefois, il peut distinguer des traces de son sperme sur le corps de cette dernière. Le jeune homme y verra le premier signe physique de son existence par l'entremise d'une médiation audiovisuelle. Une victoire sur la mort, en quelque sorte.

On comprend ici que le court métrage d'Aurte-nèche s'inscrit dans la vision bouddhiste de l'impermanence de la vie. Comme l'exprime le penseur Francis Ducluzeau : « Rien de ce qui appartient au monde sensible, perfectible, le monde des objets, n'est permanent. Toute création est [...] périssable, appelée à disparaître, donc illusoire dans son aspect d'existence solide » (*La Mort dans tous ses états*, 1998). La seule façon de ne pas angoisser devant cette vérité inéluctable est, selon les bouddhistes, de renoncer à son *ego* — donc, à son identité. Une action à laquelle n'est visiblement pas préparé le jeune Sigismond, puisqu'il s'entête à vouloir immortaliser son image dans un réel en perpétuel changement. Son existence n'en devient que plus désolante.

Le second court métrage de notre sélection, un film d'animation intitulé **Blind Vaysha** (2016), nous plonge également dans un univers fantastique aux résonances philosophiques. Réalisé par Theodore Ushev (**Drux Flux**, 2008), le film propose une incursion dans l'intimité de Vaysha, une fillette née avec une caractéristique déroutante : son œil gauche perçoit le passé, tandis que son œil droit voit le futur. En clair, il lui est impossible de connaître le présent — ce qui lui vaut le surnom de « Blind Vaysha ». Ce récit audacieux, inspiré d'une nouvelle de Georgi Gospodinov, permet à Ushev d'exploiter, une fois de plus, son grand talent de plasticien. Il est vrai que tous les plans de ce petit chef-d'œuvre sont de véritables tableaux expressionnistes, dont la magnificence évoque les gravures de Conrad Felix-müller. Un état de grâce qui, à lui seul, suffit à porter le réalisateur au pinacle.

Or, non content de toucher les cimes de la beauté, Ushev se fait aussi métaphysicien, dépliant, au fil de son récit, une réflexion idoine sur l'incapacité de l'homme à vivre dans le moment présent. Pensons à ce segment mémorable de la déclaration d'amour. Vaysha rencontre un prétendant qui, sans détour, lui demande sa main. Confuse, la jeune femme regarde son interlocuteur. À ce moment précis, le spectateur épouse le point de vue de l'héroïne : à



Blind Vaysha

gauche de l'écran, l'amoureux lorsqu'il était enfant; à droite, le même, âgé et faible. En résulte une impossibilité de voir l'individu dans son état présent. Et cela fait sombrer Vaysha dans une dépression, elle qui ne peut s'adapter pleinement aux circonstances de son existence. Cette tragédie fait bien sûr

écho à la pensée des stoïciens de l'Antiquité que le philosophe Frédéric Lenoir résume ainsi : « Vivre le présent est l'un des principaux préceptes de la pratique stoïcienne qui enseigne à éviter toute fuite dans le passé, toute évasion dans le futur, à chasser toute crainte comme tout espoir, à se concentrer sur l'instant, où tout est supportable et transformable, plutôt que de se laisser submerger par les peurs, les angoisses, les colères, les chagrins ou les désirs suscités par notre imagination » (*Du bonheur — un voyage philosophique*, 2013). L'affliction que subit Vaysha n'est certes pas causée par son imaginaire, mais cette omniprésence de l'antériorité et de l'avenir, provoquée par une anomalie physique, illustre à merveille ce que soutenaient jadis les esprits éclairés du stoïcisme. Ne jamais vivre l'instant, c'est se condamner aux affres du désespoir. Ainsi, par la sagesse dont il fait preuve, Ushev amène son film au-delà du simple plaisir esthétique, le transformant en une métaphore relevée. Aucun doute, le Prix spécial du jury, remporté au Festival international du film d'animation d'Annecy, et sa nomination aux Oscar étaient amplement mérités.

Mais la philosophie n'est pas l'unique sujet préoccupant les réalisateurs de courts métrages québécois. Plusieurs d'entre eux se font aussi sociologues, cherchant à mieux saisir la complexité des sociétés nord-américaines. Au sein de cette quête ardue, une récurrence : la sexualité.

Commençons avec **Vétéran** de Pier-Philippe Chévigny. Ce film sorti en début d'année, dont la réalisation alerte doit beaucoup au cinéma direct des années 1960, évoque l'existence de Camélia, une escorte devenue employée dans un salon de massage érotique. Plus âgée que ses consœurs, elle attire peu la clientèle, qui jette bientôt son dévolu sur la plus jeune travailleuse du groupe. La prostituée laisse alors la jalousie la dévorer de l'intérieur, tel un ankylostome affamé.

À l'évidence, le thème de ce film est lié à la société de consommation, à cet inextricable désir de posséder ce qui est beau et nouveau. Tel que le mentionnait Aldous Huxley dans son prophétique *Meilleur des mondes* (1932) : « La beauté attire, et nous ne voulons pas qu'on soit attiré par les vieilles choses. Nous voulons qu'on aime les neuves. » Dans cette optique, une compétition malsaine est inévitable. Les femmes, chosifiées, sont des jouets sexuels qui dépendent des caprices de leurs clients. Et que fait-on quand un objet est devenu désuet?

On le jette. Rien d'étonnant alors que le cinéaste filme, à plusieurs moments, son héroïne de dos, occultant d'emblée une partie de son identité. Camélia au visage rare, Camélia qui s'efface peu à peu, Camélia qui n'est plus dans le coup... Constat aussi tranchant qu'un surin bien affilé.

Bien entendu, cette rivalité entre Camélia et la plus jeune de ses consœurs pourrait se manifester dans n'importe quel milieu et c'est bien cela qui rend ce court métrage pertinent. Elle ne fait que prouver que tout travailleur, peu importe son environnement, est condamné à devenir l'esclave d'un système prônant la jeunesse. Être plus âgé, c'est toujours être moins : moins attrayant, moins performant, moins à la page... Cet âgisme lié à la productivité n'est donc pas le seul apanage de l'industrie du sexe; on dira plutôt que celle-ci sert de véhicule au cinéaste pour entamer une réflexion sur un problème beaucoup plus généralisé. Reste que le capitalisme sauvage est ici à l'image d'un bordel rempli de masseuses volontairement mises en état de compétition afin de maximiser les profits.

Mais la sexualité n'est pas qu'au service d'une vision critique du mercantilisme : elle peut aussi être le vecteur d'une réflexion sur certaines déviances, dont l'existence même a la puissance d'un vomitif. **Mon dernier été**, présenté en 2016 au Festival du nouveau cinéma, fait partie de ces œuvres qui ne craignent pas d'aborder certaines infamies. Le début du film semble pourtant idyllique. Tom, un préadolescent sans histoire, rencontre, pendant la saison estivale, une fille de son âge prénommée Édith. Les deux enfants deviennent rapidement amis et vivent diverses situations cocasses propres à leur jeunesse insouciant. Plus le temps passe, plus Tom ressent les prémices de l'amour, alors que son attirance pour Édith croît. Mais ce qu'ignore le garçon, c'est que son amie cache un secret invouable : son père entretient une relation incestueuse avec elle.

Paul-Claude Demers, qui signe la mise en scène de cette œuvre troublante, a l'intelligence de ne jamais sombrer dans l'attraction malsaine. Sa réalisation, empreinte de délicatesse, est celle d'un artiste sachant se faire discret. Comment interpréter autrement cette scène où Tom découvre ce que refuse de lui avouer Édith? Le garçon, enveloppé dans le manteau noir de la nuit, s'approche de la résidence où habite son amie. Là, par la fenêtre du sous-sol, il l'aperçoit masturber son père. Le choc est patent (et c'est un euphémisme). Or, Demers, intelligent



Vétérate



Carla en 10 secondes



Mon dernier été

et consciencieux, montre peu, préférant s'attarder au regard de Tom. En plus de décupler la force dramatique de la scène, ce choix éthico-esthétique a le mérite de ne pas insister sur cette situation abjecte. Après tout, l'art et la morale ne sont pas nécessairement incompatibles.

La finesse du traitement doit beaucoup aux images de Nicolas Canniccioni, directeur photo de **Nuages sur la ville** (Simon Galiero, 2009). Sa façon pénétrante de sculpter la lumière, de rendre exquise la moindre parcelle des lieux présentés, s'harmonise à l'atticisme dont fait preuve Demers à la réalisation. Une élégance visuelle qui rappelle que la laideur se terre souvent dans des endroits jolis et rassurants — ce qu'avait déjà démontré David Lynch avec **Blue Velvet** (1986).

Cet avilissement de la sexualité est également au cœur de **Carla en 10 secondes** (2015). Mais cette fois, nulle trace de rapports incestueux : ces derniers sont remplacés par un viol collectif perpétré par un groupe d'adolescents. Cet agissement, digne des pires abjections, est filmé et mis en ligne sur Internet. La victime du méfait, Carla, l'ignore bien entendu. Mais ses amis et ses connaissances ont bientôt le loisir de visionner la vidéo en ligne... Seule son amie Gaby, qui n'a pas vu ladite vidéo (mais qui se doute de quelque chose), part à la recherche de Carla. Une authentique conscience perdue dans les méandres d'un cloaque affligeant.

Jeanne Leblanc, à la barre de ce court métrage, s'attelle à un sujet brûlant d'actualité, jetant un

regard pénétrant sur les dérives des réseaux sociaux du Web. Car voir tous ces jeunes visionner, sourire aux lèvres, une agression sexuelle a de quoi troubler. L'ahurissement du spectateur est tel que celui-ci en vient à se demander ce qui peut amuser autant ces jeunes devant une telle atrocité. C'est comme si les écrans déréalisaient le drame, afin de le métamorphoser en spectacle horrifiant. Un besoin viscéral de sensations fortes? Peut-être. Leblanc se défend bien de répondre à cette question, dénonçant plutôt le geste criminel de ces violeurs liés à l'engance. En ce sens, il n'est pas anodin que la cinéaste ait choisi de tourner son film en soirée, alors que la noirceur est reine. La quête de Gaby — celle de retrouver Carla — n'en devient que plus oppressante. À un point tel que l'on a l'impression que la jeune fille ne cherche pas uniquement son amie : elle s'agit en tout sens pour fuir l'enfer ténébreux qu'est le réel. Une sensation évidente décuplée par un style visuel nerveux, dont la source pourrait se trouver dans le travail d'Andrea Arnold (**Fish Tank**, 2009). Une inspiration plus qu'appropriée pour un tel sujet.

Voilà cinq courts métrages qui nous sont parus essentiels dans la cinématographie québécoise récente. Cinq cristaux garance et d'une grande pertinence. Ces films appellent à une méditation sur notre devenir collectif et ouvrent nos yeux scellés par la bêtise, nous qui semblons, par moment, coincés dans nos propres ruines. Le cinéma ne peut à lui seul changer le monde, mais rien ne l'empêche de contribuer à stopper le délitement social.

Les films **Sigismond sans images**, **Blind Vaysha** et **Vétérate** faisaient partie du 14^e Gala du court métrage québécois Prends ça court! en février dernier. Et les courts **Mon dernier été** et **Carla en 10 secondes** sont distribués par Travelling, les films qui voyagent.



Photos: Pascale Montandon-Jodorowsky

Moi-je, poète

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

La banalité ne fait pas partie des créations d'Alejandro Jodorowsky. On rencontre rarement dans son cinéma des images qui n'agrippent le regard par leur intensité sensorielle, leur énergie blasphématoire, leur sexualité et leur symbolisme appuyés, imposant un type de surréalisme fort distinct de l'ironie et de la distance bunuélienne. Le surréalisme de Jodorowsky est un plat que l'on sert saignant, davantage fait de chair que d'idées. Ainsi, **Poésie sans fin** vient-il à peine de débiter que le décor d'une rue chilienne d'aujourd'hui est retourné aux années 1940 en se superposant de façades en noir et blanc, un homme éventré s'est écroulé en tenant ses tripes et un couple de voleurs a subi la punition du père de Jodorowsky en faisant ruer l'homme de coups de pieds et déshabiller la femme en pleine rue au milieu d'une foule.

Second volet d'un cycle biographique qui devrait en comporter trois ou cinq (selon les sources), **Poésie sans fin** couvre les années d'adolescence et de jeunesse d'Alejandro, de son arrivée à Santiago, Chili, à 14 ans, jusqu'au jour où, avec 100 \$ en poche, il part pour Paris, à 24 ans, convaincu de pouvoir sauver le surréalisme d'André Breton. Le vigoureux octogénaire avait déjà raconté ces événements dans *La Danse de la réalité* (Albin Michel, 2001 et film sorti en 2014); il y revient, cette fois, pour les «réimaginer», profitant des vertus «psychomagiques» du cinéma afin d'amorcer une réconciliation avec son père et de se souvenir des alliés de ses premières années de bohème qui l'ont reconnu poète. **Poésie sans fin** est l'histoire, certes, d'un jeune homme en route vers son destin, une *ego*-histoire infusée de hasards et de rencontres miraculeux. Dès

le jour où un clochard promet au jeune Alejandro qu'il croquera une «vierge nue qui illuminera son chemin tel un papillon en flammes», le poète s'engage à sortir de sa chrysalide: «Père et mère de moi-même [...] parvenir à être ce que je voulais, et non ce que la famille, la société et le pays m'imposaient», écrit-il. **Poésie sans fin** sera l'illustration, tour à tour fabuleuse et exaspérante, de ce fantasme d'auto-engendrement où Jodorowsky bâtit un monument cinématographique et baroque à sa propre gloire, embrassant l'excès jusqu'à un troisième et dernier acte particulièrement mégalo-mane où, avec ses ailes d'ange, Alejandro domine la foule d'un carnaval et se fait porter nu, à bout de bras, par les spectateurs d'un cirque...

«Je suis poète!» est le «Sésame, ouvre-toi!» de la gloire. D'aucuns remarque-



ront qu'Alejandro se prétend bien plus souvent poète qu'il n'écrit de poésie dans le film. C'est que la poésie est davantage une manière de vivre et de se sentir poétiquement, en héros de roman surréaliste, en chercheur de miracles. André Breton (*Najda*) a défendu cette conception de la vie poétiquement vécue; dans son corps à corps avec la réalité, le poète choisit non pas de lui céder, mais de l'influencer. Le poète ne s'adapte pas au monde, c'est le monde qui s'adapte à lui, « [et c'était] comme si, une fois l'acte dé-cidé, la réalité entière dansait avec lui ».

On est alors à même de mesurer tout ce que cela apporte au cinéma à la façon Jodorowsky et en quoi cela le limite également. Encore une fois, cela compose une vision de la surréalité d'où la banalité est exclue. Le café Iris, où sont rassemblés des vieillards qui se meuvent au ralenti, assiste à l'arrivée de la couleur avec les cheveux rouges de Stella Diaz, la poète et journaliste qui sera la première maîtresse du jeune Alejandro poète. Devenant ami avec Enrique Lihn, celui-ci détermine de traverser une partie de la ville en ligne droite, au mépris de tous les obstacles (par chance, aucun d'eux n'entre en butte avec un mur). Le hasard se fait allié quand Alejandro crée un couple de marionnettes qui sont les doubles d'un couple d'artistes, André et Luz, qui lui cèdent leur studio, bientôt un lieu de fêtes sans fin. Le monde est un oracle vivant et le passé un objet de rupture au profit d'une course éperdue vers l'avant, quelque chose dont on se

défait : la poésie jodorowskienne embrasse la destruction comme un geste libérateur et une aspiration à la légèreté du papillon qui prend son envol.

Le problème est qu'à force d'embrasser, de faire l'apologie d'une manière aussi unique de vivre et de sentir, **Poésie sans fin** n'a plus de réelle attention que pour son héros, dont l'*ego* surdimensionné finit par phagocyter tout ce qui l'entoure. Les autres, gravitant autour de son irrésistible pôle magnétique, y agiront à titre d'oracles de son exceptionnel destin, d'obstacles à abattre, d'adorateurs pâ-més, de faire-valoir, d'apôtres réceptacles de sa bonne parole. Ils sont tous à peine plus que des miroirs qui renvoient et confirment la haute idée que le poète se fait de lui-même. Certes, pour la plupart, ils ont aimé Alejandro, qui pour sa part semble trop occupé à devenir celui qu'il veut être, à assurer son salut comme si celui de l'humanité en dépendait, pour se laisser enchaîner par de tels sentiments. Dans tout film de Jodorowsky, tôt ou tard, le cinéaste finit par se poser en sauveur de l'humanité doublé d'un saltimbanque, sa créativité décomplexée débouchant sur son éloge, fut-ce comme martyr ou comme gourou, toujours comme créateur et comme maître de cérémonie. C'est là sa limite.

Poésie sans fin se conclut donc comme il commence, par un départ; les personnages du souvenir, sur le quai, sont symptomatiquement remplacés par des silhouettes de carton. Figure trop par-

lante, littérale pour se rendre, à elle-même, service : cette impression de « bi-dimensionnalité » d'un monde qui ne prend de relief et d'animation qu'en présence de son héros, et qui redevient plat quand celui-ci le quitte. Les prochains volets de la biographie rêvée et filmée de Jodorowsky, en suivant ce chemin, pourraient être imbuables. Mais il y a de l'espoir. « En ouvrant mon cœur, j'entends les malheurs du monde », dit-il en conclusion de ce film qui, justement, parvient à émouvoir quand il tend l'oreille à autrui. Aussi grand fût-il, l'*ego* demeure une prison à qui ne sait pas écouter les autres. Puissent les films à venir s'engouffrer dans cette ouverture (Sortie prévue : 14 avril 2017).



Chili-Japon-France-Angleterre / 2016 / 128 min

RÉAL. ET SCÉN. Alejandro Jodorowsky **IMAGE** Christopher Doyle **SON** Guadalupe Cassius et Claudio Vargas **MUS.** Adam Jodorowsky **MONT.** Maryline Monthieux **PROD.** Xavier Guerrero Yamamoto et Alejandro Jodorowsky **INT.** Adan Jodorowsky, Brontis Jodorowsky, Leandro Taub, Pamela Flores, Alejandro Jodorowsky **DIST.** FunFilm



Histoires de cinéma **Night of the Living Dead** de George A. Romero

Lorsqu'il n'y a plus de place en enfer

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Ben (Duane Jones) tente d'empêcher les morts-vivants d'entrer dans la maison — Photo : Films sans frontières

Les États-Unis des années 1960 ont été bercés, dès le début de la décennie, par l'espoir de changements sociaux profonds, de paix et de respect des droits humains pour toutes et tous. Et si cet espoir a crû et pris plusieurs visages, notamment celui du mouvement *Peace and Love*, des événements tels que la guerre du Vietnam et les manifestations pour l'égalité raciale, violemment réprimées par les forces policières, ont fait place à un désenchantement et à une colère populaire. C'est dans ce contexte de contestation qu'à Pittsburgh, en Pennsylvanie, George A. Romero, jeune créateur ayant fait ses armes dans l'industrie florissante de la publicité, entreprend de réaliser son premier long métrage. Il écrit et soumet d'abord un scénario fortement influencé par Bergman et son film **La Source** (1960). Déçu par le refus systématique des producteurs, le publicitaire envisage de se tourner vers un sujet aux accents commerciaux qui sera sans doute plus alléchant pour les financiers et les distributeurs.

Inspiré d'un roman de science-fiction de Richard Matheson, *I Am Legend*, Romero amorce la scénarisation d'un court métrage, travail complété par John A. Russo pour en faire un long métrage. Pour Romero, le livre de Matheson s'inscrit parfaitement dans l'air du temps, puisqu'il y perçoit un sous-texte révolutionnaire faisant écho à la colère qui imprègne la fin des années 1960. La jeunesse est en effet sensible au sentiment d'enlissement collectif et au désenchantement dû à l'inefficacité des luttes sociales. Ainsi, en 1967, à l'âge de 27 ans, George A. Romero se lance dans la création d'un film d'horreur ancré dans ce sombre contexte sociohistorique. Avec son film initialement intitulé « Night of the Flesh Eaters », le réalisateur est loin de soupçonner l'influence qu'auront son long métrage et son impact majeur sur le genre cinématographique. Si l'incidence du film trouve principalement sa source dans le scénario et les figures qui y sont développées, le cadre de la production a marqué l'histoire, participant à la mythologie créée autour du phénomène **Night of the Living Dead**.

Aux prises avec des difficultés à susciter l'intérêt des producteurs, Romero a décidé de se tourner vers la voie indépendante. Financé par les profits publicitaires de sa boîte, Latent Image, il s'entoure de neuf autres investisseurs afin de mettre sur pied une nouvelle compagnie, Image Ten. L'équipe amasse suffisamment d'argent pour se procurer la pellicule nécessaire, mais le réalisateur est conscient qu'avec leur maigre budget, ils ne seront peut-être jamais en mesure de mener à terme le projet. Fort de son expérience publicitaire, George A. Romero exerce les fonctions de scénariste, de producteur, de directeur de la photographie, de réalisateur et de monteur.

Le film est tourné hors du cadre hollywoodien normé et, pour compenser le manque d'argent, les membres de l'équipe acceptent de travailler dans des conditions difficiles et occupent généralement plus d'un poste (production, maquillage, jeu ou figuration, etc.). Filmant à Pittsburgh, ils utilisent les ressources — humaines comme matérielles — disponibles sur

Avec Night of the Living Dead, Romero brise les conventions hollywoodiennes de l'horreur en insufflant à son récit une force critique et une ironie funeste aux accents de fin du monde. En ancrant son histoire dans l'Amérique contemporaine et y intégrant un fort réalisme, le film ouvre la voie à un tout nouveau type d'horreur. Cette influence se fait sentir sur les productions qui suivront, et ce, même en dehors du sous-genre du film de zombies : The Texas Chainsaw Massacre de Tobe Hooper, entre autres, emboîte le pas en 1974.

place, faisant appel aux amis, aux clients et à la famille, mais aussi aux services locaux tels que la radio, la télévision et même la police.

Ainsi, Romero défie les règles édictées par l'industrie cinématographique et met lentement en place les moyens nécessaires à la réalisation du projet. Cependant, si le manque de budget se fait parfois sentir, notamment dans l'exécution des effets spéciaux, l'importance et le souci accordés au développement de l'histoire viennent combler ces lacunes matérielles. Situé dans une municipalité de l'Ouest pennsylvanien à l'époque même de sa réalisation, le film met en scène un petit groupe disparate de personnes qui trouve refuge sur une ferme isolée : Ben, le protagoniste cultivé et débrouillard, Barbra, la jeune femme bourgeoise involontairement séparée de son frère, la famille Cooper (Harry, Helen et leur fille Karen), de même que Tom et Judy, un jeune couple de la région. Forcés de cohabiter, ils tentent de se protéger efficacement afin de survivre aux attaques persistantes et invasives de créatures humaines revenues d'entre les morts.

Au moment de la réalisation de **Night of the Living Dead**, le cinéma d'horreur était encore associé aux grands monstres gothiques (Frankenstein, Dracula) et aux créatures « en prothèses » (celle du lagon noir, etc.) et se destinait principalement aux projections familiales. L'horreur appartenait alors à la série B ou aux classiques des Universal (États-Unis) et Hammer (Angleterre), et cherchait à créer surprise et frousse

«joyeuse» chez le public. Avec **Night of the Living Dead**, Romero brise les conventions hollywoodiennes de l'horreur en insufflant à son récit une force critique et une ironie funeste aux accents de fin du monde. En ancrant son histoire dans l'Amérique contemporaine et y intégrant un fort réalisme, le film ouvre la voie à un tout nouveau type d'horreur. Cette influence se fait sentir sur les productions qui suivront, et ce, même en dehors du sous-genre du film de zombies : **The Texas Chainsaw Massacre** de Tobe Hooper, entre autres, emboîte le pas en 1974. Dans cette histoire apocalyptique, la famille nucléaire américaine se désagrège et l'humanité semble condamnée à une fin tragique. À la lourdeur des propos s'ajoute également la violence graphique, alors que sont dévorés des entrailles et des membres, que des humains sont battus, abattus et brûlés, etc. Loin de créer chez le public ce moment de divertissante frayeur, le film laisse une sourde empreinte de mal-être et de pessimisme qui persiste.

Lorsqu'il transpose à l'écran la pandémie de créatures vampiriques du roman de Matheson, George A. Romero s'inspire de nombreuses sources pour fabriquer ce nouveau monstre filmique que représente le zombie. Si le zombie existe déjà dans la cinématographie de l'horreur et qu'il a connu un

certain succès grâce à des films comme **White Zombie** (1932) de Victor Halperin ou **I Walked with a Zombie** (1943) de Jacques Tourneur, la créature de Romero s'éloigne de la figure tirée de la tradition vaudou dans laquelle un être humain est réduit, par l'intermédiaire d'un envoûtement, à l'état d'esclave : une enveloppe charnelle vide de toute volonté et de tout caractère. Avec **Night of the Living Dead**, le zombie moderne se transforme en une goule cannibale. Ainsi, « [l]e mort-vivant, avec Romero, s'incarne. Il devient un corps mû par des instincts : tuer et manger »¹. Au moment où il développe son monstre, le cinéaste perçoit dans le cannibalisme l'« acte suprême » de cruauté humaine qui parviendra à atteindre et à troubler le public. Jamais nommé explicitement, le zombie n'est plus une menace extérieure, il ne s'agit plus d'une créature extraordinaire ou d'un monstre grotesque, mais bien d'une mutation des êtres humains qui reviennent à la vie, rongée de l'intérieur par un mal difficilement explicable ; un être dont l'apparence physique trahit encore les origines humaines.

1. DUFOUR, Éric. *Les Monstres au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 31.

Zombie : la création d'un phénomène inexpliqué

Le zombie s'est propagé, telle la pandémie mythique à laquelle il est désormais associé, envahissant tous les secteurs, qu'ils soient culturels, politiques ou sociaux. Il est ainsi entré dans l'imaginaire collectif, dans le roman, la bande dessinée, la série télévisée, le cinéma ou même d'une façon de marcher.

Comme le rappelle Kyle William Bishop : « De même que Romero a redéfini—ou réinventé—le zombie pour toujours, il a aussi fourni aux spectateurs un ensemble de règles qui par la suite ont dominé la représentation de zombies. *The Night of the Living Dead* établit trois règles de base, simples mais fondamentales : des êtres humains morts récemment sont revenus d'entre les morts pour attaquer et dévorer les vivants ; quiconque est mordu par un zombie—ou tué de quelque autre façon—en devient un à son tour ; et la seule façon de tuer un zombie est de détruire son cerveau¹. » Est née de cette nouvelle

vision du zombie et de ces trois règles de base une imposante progéniture, descendant du modèle « romerien » et qui a mené à une véritable surconsommation du mort-vivant.

Cette exploitation de la figure du zombie présente une diversité impressionnante de formes. Le seul panorama cinématographique rassemble un vaste répertoire encore difficile à définir : le film hommage (**Shaun of the Dead**), la comédie autoréférentielle (**The Return of the Living Dead**), le film d'auteur (**Les Revenants**), le film pour adolescents (**Warm Bodies**), l'adaptation de best-sellers (**World War Z**), le film familial (**Paranorman**), etc. Avec cette démultiplication des productions et alors que le phénomène zombie gagne en ampleur, la figure du mort-vivant, relativement jeune, occupe une place de plus en plus importante au sein de la recherche académique, qui tente de comprendre et d'analyser cet intérêt grandissant pour la créature. (Catherine Lemieux Lefebvre) 

1. PERRON, Bernard, Antonio DOMINGUEZ LEIVA et Samuel ARCHIBALD, et collab. *Z pour Zombies*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2015, p. 49-50.



Photos: Films sans frontières

Le mort-vivant, créature oxymore, propose une certaine fragilité et ne s'avère pas indestructible, la destruction du cerveau du zombie permettant en effet de l'exterminer définitivement. Toutefois, il devient une véritable menace par le poids du nombre et cette multiplication est exploitée subtilement par Romero. Ouvrant le film avec la présence d'une seule créature dans la séquence du cimetière, elles s'additionnent peu à peu, « calculées » tantôt par des mentions plus explicites des personnages — le protagoniste n'en comptant d'abord que deux, puis une dizaine — tantôt par l'utilisation même de l'image et du son. Les zombies envahissent peu à peu le cadre et l'occupe soigneusement par la disposition des corps, leurs grognements primaires emplissent également plus fortement l'espace sonore. Le cinéaste exploite aussi avec doigté la composition de l'image pour accentuer la menace grandissante. Dans l'importante séquence de la rencontre entre Ben et Barbra, le protagoniste tente de sécuriser la ferme isolée en chassant les quelques morts-vivants se trouvant sur les lieux. À ce moment, il empêche l'une des créatures d'entrer dans la maison en la repoussant d'un coup à la tête. Alors que le corps du zombie occupe entièrement le cadre lorsqu'il accuse le coup, son mouvement titubant de recul dévoile lentement l'arrière-plan et révèle la présence quasi exponentielle des créatures.

Bien que Romero ait admis que l'ensemble des éléments de critiques sociale, politique et culturelle n'était pas forcément prévu au moment du tournage, il n'en demeure pas moins que les choix narratifs et que l'inscription du film dans son

contexte sociohistorique permettent de dégager un important sous-texte engagé, facilement perçu par le public. De même, le film de zombie confronte les spectateurs « à ce qu'il y a de pire en [eux], au travers de métaphores qui [les] dépeignent comme des morts-vivants et des cannibales dégénérés, mais surtout dans l'évocation d'une société, la nôtre, en train de dégénérer et de se cannibaliser. Une société avide de films de morts-vivants, de cannibales et de zombies »². Plus encore que le mort-vivant, Romero laisse planer un doute quant au véritable danger de l'invasion, car si les créatures cherchent à dévorer les humains, la trahison et la méfiance naissent d'un comportement strictement humain. De même, la menace principale n'est peut-être pas incarnée par le zombie, mais bien par l'être humain et par son incapacité à gérer sainement ses interrelations en temps de crise.

Les lectures possibles du film sont nombreuses, mais un élément essentiel ne peut être passé sous silence : le personnage de Ben. Bien qu'il soit le protagoniste principal du long métrage, il n'apparaît que tardivement dans le récit, puisque les 15 premières minutes se concentrent sur Barbra (Judith O'Dea). Après avoir fui le cimetière où elle était avec son frère au moment de la première attaque, la jeune femme trouve refuge sur la ferme et entreprend de l'explorer, trouvant notamment un couteau dont elle s'arme. Un pivot majeur de l'histoire est mis en place dans cette scène, lorsque

2. PENNER, Jonathan et Steven JAY SCHNEIDER. *Le Cinéma d'horreur*, Cologne, Taschen, 2012, p. 109.



George A. Romero lors du tournage de **Night of the Living Dead**

Barbra découvre le cadavre dévoré de la propriétaire des lieux. Ce face à face avec la brutalité funeste et la menace réelle que représente le zombie entraînent une cassure chez le personnage qui sombre dans une panique incontrôlable et tente de prendre la fuite. C'est à ce moment que Ben entre en action. Le spectateur le voit du point de vue de Barbra; d'abord aveuglée par les phares de la voiture de Ben, elle aperçoit soudainement le visage de celui qui veillera sur elle: le visage d'un homme afro-américain.

Si le choc, aujourd'hui, peut sembler anodin, il est nécessaire de replacer le film dans son contexte. Il est sorti sur les écrans en 1968, durant d'importantes luttes pour les droits civiques aux États-Unis, au moment où des figures populaires comme celle de Martin Luther King et les divers mouvements tels les Black Panthers entreprennent ou poursuivent leur lutte. Les émeutes se multiplient, de même que les arrestations et la répression des forces armées, l'été 1967 s'étant notamment déroulé sous le signe des émeutes dans les ghettos de Détroit. Les médias rendent publiques ces images qui appartiennent alors à la conscience collective de tout le pays. Avec **Night of the Living Dead**, Romero donne non seulement le rôle-titre à un Afro-Américain, mais il fait de ce personnage un homme courageux, cultivé et en pleine possession de ses moyens en ces temps de crise, et ce, sans qu'aucune mention ne soit faite de la couleur de sa peau. Questionné à ce sujet dans le documentaire **Birth of the Living Dead** (2013) de Rob Kuhns, Romero souligne que le scénario original n'indiquait pas les origines ethniques du personnage de Ben et que le choix de Duane Jones dans le rôle-titre s'est rapidement

imposé par la qualité de son interprétation. Les créateurs du film avaient pris le parti de ne pas modifier le scénario en conséquence, croyant qu'il s'agissait d'une décision avant-gardiste, bien que Jones ait montré quelques réticences vis-à-vis des actes de violence commis par son personnage. En effet, le film met en scène un homme noir, fort et téméraire, frappant une femme blanche au visage et tirant sur un homme blanc. De fait, **Night of the Living Dead** devient l'un des premiers films ayant pour protagoniste un homme afro-américain, sans que la question raciale ne soit au cœur de l'histoire.

En réalisant **Night of the Living Dead**, George A. Romero a refusé de respecter la finale conservatrice et codifiée du film d'horreur selon laquelle le héros est récompensé de ses efforts et de son courage en retrouvant un équilibre. Dans ce film postapocalyptique, la rédemption est impossible pour ceux et celles qui incarnent la société nord-américaine. Le jeune couple périt brûlé à la suite de malchances absurdes et de maladresses humaines. La cellule familiale éclate quand l'enfant, transformée en zombie, dévore son père et assassine sa mère en la poignardant à l'aide d'une truelle. Barbra, dans un soudain élan salvateur, est entraînée parmi la horde de morts-vivants par la main même du frère-maintenant-zombifié qui l'avait protégé peu de temps auparavant. Seul Ben parvient à survivre à cette longue nuit, en trouvant refuge dans la cave, pièce du dernier recours qu'il se refusait à occuper depuis son arrivée à la ferme. L'ironie du cinéaste transparaît dans le sort réservé à chaque personnage. De plus, la question raciale apparaît dans la finale. Ben, entendant la milice et les forces de l'ordre enfin arrivées sur les lieux, quitte la cave, armé et sur ses gardes. Seul survivant, il sera abattu sans délai et sans vérification par un membre de la milice, condamné à être jeté au bûcher parmi les cadavres des créatures. Cette finale abrupte, cruelle et amère est teintée de références à la guerre du Vietnam, alors que des clichés photographiques se succèdent pour suivre le traitement subi par la dépouille du protagoniste, rappelant l'esthétique granuleuse et la composition de la photographie de guerre.

Night of the Living Dead a acquis le statut de film culte et fait aujourd'hui partie des grands classiques de l'horreur, voire du cinéma étasunien. Ce film a donné naissance à la mythique figure du zombie moderne, mais il a également instauré des répliques-cultes, des personnages types, des scènes ou des situations-clés qui ont été repris, calqués et parodiés à de nombreuses occasions dans les productions de ce sous-genre du cinéma, qu'elles rendent hommage ou fassent référence au film original. Certains moments phares du film de George A. Romero sont ainsi passés dans les annales du cinéma. De ce nombre, la célèbre réplique de Johnny (Russell Streiner) qui taquine sa sœur, effrayée, tandis qu'ils visitent la tombe de leur défunt père au cimetière: « They're coming to get

Barbra », et celle improvisée par George Kosana, interprète du shérif McClelland responsable de l'opération nettoyage dans la région : « Yeah, they're dead. They're all messed up. » En outre, le premier mort-vivant aperçu dans **Night of the Living Dead** est devenu la référence de la populaire série *The Walking Dead*, un hommage au « père du zombie moderne³ » et à sa créature.

Paradoxalement, si le long métrage de Romero est profondément ancré dans son contexte sociohistorique, il n'en demeure pas moins fondamentalement actuel et universel. Les questions raciales sous-jacentes au film, lourdes de sens au moment de sa sortie peu de temps après l'assassinat de

Luther King, ne sont pas sans trouver écho, aujourd'hui, dans les actes de brutalité policière et de discrimination envers la population noire. Dans un ouvrage consacré à l'étude du zombie, Marco Lanzagorta affirme que « sans aucun doute, le pouvoir de **Night of the Living Dead** [et des morts-vivants en général] réside dans son ambiguïté interprétative, qui nous permet de considérer le film par rapport à une variété de cadres : sociaux, culturels, politiques, idéologiques, philosophiques, psychologiques et théologiques »⁴. **Night of the Living Dead** demeure un film fondateur qui a donné naissance à une nouvelle figure de l'horreur incarnée par le zombie moderne, une figure polymorphe qui s'adapte et se moule au contexte au sein duquel il émerge. 

3. PERRON, Bernard, Antonio DOMINGUEZ LEIVA et Samuel ARCHIBALD, et collab. *Z pour Zombies*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2015, p. 19.

4. *Ibid.*, p.23.

Z pour zombie : la carrière impossible

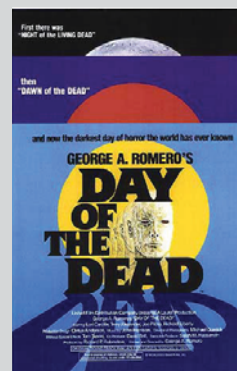
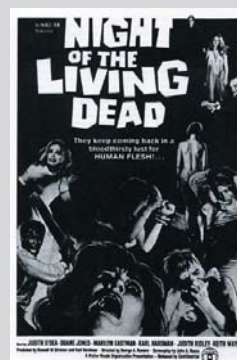
Alors que **Night of the Living Dead** marque les débuts de Romero cinéaste, le film a laissé une trace indélébile sur la carrière de ce dernier. Bien que le réalisateur ait tenté de ne pas être exclusivement associé au genre cinématographique de l'horreur et au mort-vivant, c'est principalement dans cette voie qu'il obtient le succès. Malgré cette reconnaissance, le financement de ses projets ne va pas de soi, ces derniers ayant un caractère trop audacieux et trop risqué au goût des producteurs. De plus, l'importance qu'accorde Romero à sa liberté créatrice et narrative rend parfois difficiles les collaborations avec les grandes institutions hollywoodiennes.

Romero attend 10 années avant de s'attaquer à nouveau à la figure du zombie. Il entreprend le tournage du deuxième opus de ce qui constituera sa trilogie du zombie, construite autour d'un cycle temporel (nuit, aube et jour). C'est ainsi qu'en 1978, il réalise **Dawn of the Dead**, film pour lequel il dispose pour la première fois d'un budget d'envergure grâce, notamment, à une contribution financière européenne avec le cinéaste Dario Argento. Poursuivant dans la lignée de **Night of the Living Dead**, Romero détourne les codes du film de genre pour y

intégrer une critique sociale incisive : ici, une réflexion sur la société consumériste et individualiste nord-américaine. **Dawn of the Dead** incarne le véritable premier grand succès commercial et critique du cinéaste (**Night of the Living Dead** va acquérir ce succès avec le temps, bien qu'en demeurant sans doute un peu plus marginal).

Malgré sa richesse scénaristique, réflexive et esthétique, le dernier film de la trilogie, **Day of the Dead**, réalisé en 1985, ne remporte pas le succès de ses prédécesseurs. Critique affirmée de l'armée et du pouvoir militaire, **Day of the Dead** propose également des personnages riches et non conventionnels qui laissent transparaître une ouverture à la diversité ethnique et au féminisme.

Romero continue, avec **Land of the Dead** (2005), **Diary of the Dead** (2007) et **Survival of the Dead** (2009), à marquer son importance dans l'élaboration du mort-vivant moderne, effectuant un retour aux sources de cette figure mythique, tout en mettant de l'avant son évolution. (Catherine Lemieux Lefebvre) 





Boost

de Darren Curtis

Rite de passage

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Hakeem et Anthony «Mac», deux jeunes qui sont meilleurs amis, vivent dans le quartier Parc-Extension de Montréal. Ils peinent à suivre leur scolarité avec sérieux et préfèrent travailler au lave-auto de l'oncle d'Hakeem. En plus d'y nettoyer les véhicules, ils y repèrent des voitures de luxe pour un réseau lié au crime organisé. Un soir, les deux adolescents décident de commettre eux-mêmes leur premier cambriolage, ce qui déclenche une série d'événements qui aura des conséquences sur leur avenir.

Avec plus d'une vingtaine de courts métrages à son actif et un long métrage, la comédie **Who Is KK Downey?** (2008) coréalisée avec Patrick Kiely, Darren Curtis brosse le portrait, avec **Boost**, d'adolescents indisciplinés dans un milieu où les tensions culturelles sont constamment palpables, illustrant en filigrane le difficile passage vers l'âge adulte de ses personnages. La caméra portée à l'épaule et parfois nerveuse permet d'insuffler un dynamisme au film alors que la musique appuie l'ambiance très angoissante des moments les plus intenses — la scène du premier vol de voiture, notamment. Le film détourne ainsi le caractère un peu

primaire de son récit. Bien que l'épanouissement de la jeunesse masculine soit un thème particulièrement éculé, Curtis se distingue de la masse par sa (timide) critique des stéréotypes. Outre l'oncle Ramaz, qui souligne la solitude des communautés immigrantes par une foudroyante «blague» sur les Canadiens, le film met en évidence la fascination d'Hakeem et de Mac pour l'archétype de la «jeune fille blanche». Dans une admirable séquence parfaitement maîtrisée où les deux jeunes hommes s'adonnent aux joies de la marijuana dans une voiture en compagnie de deux jeunes filles, le long métrage cristallise ce fameux cliché que peuvent incarner ces amis insouciantes aux mœurs discutables. Il est cependant dommage que le film ne le subvertisse pas davantage.

En revanche, le réalisateur raconte une sincère et déchirante histoire d'amitié où la notion de pouvoir se renverse progressivement. Au début du récit, Hakeem est sous l'évidente influence de son ami; plus le film avance, plus l'adolescent s'affranchit de l'autorité de Mac. Darren Curtis met alors en lumière la transformation et la nouvelle indépendance du jeune homme dans un univers balisé et contrôlé. Grâce aux bourdes que son partenaire et lui commettent dans la nuit montréalaise, Hakeem apprend les rouages de ce

système, mais également les conséquences qui découlent de ses actions. La trahison ultime d'Hakeem advient alors que ce dernier se révèle le digne maître des codes de son milieu.

Boost évoque aussi le thème de la filiation. Sans jamais en expliciter la cause, le récit laisse deviner que le père d'Hakeem a lui-même fait de graves erreurs dans le passé et que celles-ci lui ont coûté très cher (il a dû abandonner sa famille pour sauver sa peau). En suggérant que ce penchant pour la criminalité est intrinsèque à l'adolescent, le film valse avec la complaisance. Heureusement, on évite de condamner son protagoniste ou de le célébrer. Hakeem manifeste des signes de bienveillance et d'affection envers les siens. Ces indices sont juxtaposés à la lâcheté et à l'absence de la figure du père et témoignent d'une possible part de noblesse chez le personnage. Mais l'ambiguïté du dénouement trouble autant qu'elle inquiète. Si la mère d'Hakeem s'affiche comme un symbole de résilience devant la nouvelle identité de son fils, celui-ci sera-t-il en mesure d'assurer la protection du clan? À l'aune du sombre destin de son héros qui se précise, Darren Curtis refuse d'être moralisant. À travers un ultime plan, il préfère laisser le spectateur sur une seule certitude, une seule sensation: celle d'un effroyable frisson qui parcourt l'échine. **CB**



Québec / 2017 / 93 min

RÉAL. ET SCÉN. Darren Curtis **IMAGE** Pawel Pogorzelski
MUS. Michael Silver **MONT.** Jared Curtis **PROD.** Frederic Bohbot, Kieran Crilly et Darren Curtis
INT. Nabil Rajo, Jahmil French, Ntare Guma Mbaho Mwine, Fanny Mallette **DIST.** Filmoption International



Julieta

de Pedro Almodóvar

Cinéma de l'intime au féminin

AMBRE SACHET

Il est des thèmes dans l'œuvre de Pedro Almodóvar qui sont universels, pourtant son cinéma possède une facture unique dans sa manière de raconter les histoires. **Julieta** signe le retour du réalisateur aux portraits de femmes, dont la densité s'illustre par une construction scénaristique en forme de poupées gigognes. Bien que cette structure temporelle soit un leitmotiv de son œuvre, elle se traduit ici par une intensité ancrée dans le réel qui ne s'apparente en rien aux excès auxquels le cinéaste espagnol nous avait habitués par l'intermédiaire du tandem désir-passion. Le moteur de ce film est celui de l'amour filial. Après avoir eu des nouvelles de sa fille Antia pour la première fois en 12 ans, Julieta entreprend de lui écrire une longue lettre.

Almodóvar revient avec une fresque où le temps est vecteur de sincérité et de complexité propres au féminin. Le scénario à tiroirs permet un cinéma de l'intime dans lequel chaque *flashback* dévoile un pan des personnalités féminines qui ont, chacune à leur manière, joué un rôle dans l'évolution de la relation mère/fille. Parce

qu'il expose les interprétations d'Antia la fille, d'Ava la maîtresse et de Marian la gouvernante, le récit, sous-jacent et multiple, témoigne d'un réalisme que seule une remise en contexte pouvait fournir.

Le lien entre ces quatre femmes est scellé lors d'une discussion entre Julieta et Ava, dont la sobriété et l'absence de rivalité laissent place à un propos sophistiqué et à un sentiment partagé qui s'est développé au fil des ans : la culpabilité. Le retour au passé et aux souvenirs sert de tremplin à la trahison que ressent Antia, à qui Marian avait dévoilé la dispute conjugale entre sa mère et son père juste avant la mort de ce dernier.

Almodóvar délaisse son habituel recours à la dissimulation spectaculaire pour n'en garder que l'aspect exutoire. De cet acte d'écriture qu'Almodóvar supplante à celui de filmer naît une genèse familiale dans laquelle le cinéaste saisit ce qui ne peut qu'être vécu. Les scènes d'affrontement exagérées qui étaient la marque de fabrique du cinéaste — on pense à cette scène de **Talons aiguilles** où mère et fille s'opposent de façon théâtrale — sont ici mises de côté au profit d'une guérison personnelle. Les retrouvailles tant attendues n'ont jamais lieu, mais c'est davantage le caractère banal de la vie qui rapproche les deux femmes par le biais d'un événement

tragique. **Julieta** est donc la preuve qu'il n'y a que le temps qui puisse retranscrire l'expérience du deuil et de ses ravages.

Julieta n'aurait pas surmonté le deuil de son mari sans sa fille, qui en a pourtant enclenché un second, celui du départ de l'enfant. Le poids de l'absence se matérialise alors sur les traits du visage de Julieta qui, au détour d'une serviette, changent avec l'actrice qui l'interprète. Cette évolution vers le purgatoire qu'est la lettre adressée à Antia est d'autant plus palpable par ce choix que façonne le scénario décousu. Les pans que le spectateur découvre au fil du récit font donc office de pièces d'un puzzle qu'il faudrait — à l'image de la photo mère/fille déchirée puis recollée à la fin du film — rassembler afin de comprendre le silence de la mère, le départ de la fille et la relation ambiguë qu'entretenait Antia avec son amie d'enfance Bea, qui sera d'ailleurs l'élément déclencheur des souvenirs restaurés.

Ce puzzle pourrait être celui de la filmographie d'Almodóvar, dont les films sont toujours en proie à une interprétation plurielle. Par la présence du fantastique à travers l'apparition étrange d'un cerf au début du film, du style kitsch avec ses décors rétro et du mélodrame « interprété » par le deuil, Almodóvar déconstruit, puis reconstruit l'ensemble de son œuvre à l'image du combat mené par Julieta pour retrouver son enfant. 



Espagne / 2016 / 100 min

RÉAL. Pedro Almodóvar **SCÉN.** Pedro Almodóvar, d'après des récits d'Alice Munro **IMAGE** Jean Claude Larrieu **MUS.** Alberto Iglesias **MONT.** José Salcedo **PROD.** Agustín Almodóvar et Esther García **INT.** Emma Suárez, Adriana Ugarte, Daniel Grao, Inma Cuesta, Dario Grandinetti, Michelle Jenner, Rossy de Palma **DIST.** Métropole Films



Louise en hiver

de Jean-François Laguionie

Voyage en mer intérieure

HÉLÈNE BAUD

C'est la fin de l'été, les vacanciers qui jusque-là peuplaient la plage et la petite station balnéaire de Biligen-sur-Mer rentrent chez eux. Louise, septuagénaire habituée des lieux, prend son temps et attend comme chaque année le dernier train pour partir, celui qui annonce la fin de la saison et les grandes marées d'équinoxe. Mais Louise rate le train... Seule dans cette bourgade désormais fantomatique, désertée de toutes âmes vivantes, elle se retrouve coupée du monde, sans électricité, et s'apprête à affronter la tempête. Une solitude forcée qui l'oblige à un retour sur sa vie à l'heure où les souvenirs engloutis refont surface. Des souvenirs qui, comme la marée, se retirent, puis reviennent.

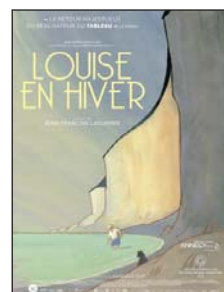
Lauréat du Grand Prix au Festival d'Annecy pour son premier film, **La Demoiselle et le Violoncelliste** (1965), et de la Palme d'or du court métrage pour **La Traversée de l'Atlantique à la rame** (1978), Jean-François Laguionie est un maître de l'animation rare et délicat. En témoigne **Louise en hiver**, cinquième long métrage du cinéaste en 42 ans de carrière, qui aborde de façon bouleversante les questions de la

vieillesse et de la mémoire. Alors que pour Chateaubriand (auteur des *Mémoires d'outre-tombe*): « La vieillesse est un naufrage, les vieux sont des épaves », ici, il n'en est absolument rien ! Car contrairement à ce que pourrait laisser croire la lecture de son synopsis, **Louise en hiver** n'est pas le récit macabre de la fin de vie d'une vieille dame abandonnée sous la grisaille de la côte normande. Il s'agit bien au contraire d'un hymne à la (sur)vie. Car après la tempête et le tourment légitime que cela génère, le soleil revient sur Biligen et avec lui, la détermination de Louise. Loin de tout, elle organise alors sa vie de naufragée. Espiègle, telle une « Robinsonne » Crusoé (les références à l'œuvre de Daniel Defoe sont nombreuses), elle va se construire une cabane sur la plage, se nourrir en pêchant, se trouver un compagnon d'infortune, un chien qu'elle nommera Pépère (ce dernier, doué de la parole, est interprété par Laguionie lui-même), et découvrir une force dont elle se croyait incapable, apprivoisant les éléments naturels et la solitude.

Portée par la voix envoûtante et rocaillieuse de Dominique Frot, Louise est à l'image du travail de Laguionie, mû par une poésie de l'aventure et de l'évasion. Inspiré des souvenirs d'enfance du cinéaste sur la côte picarde, le film aura

pris quatre ans pour prendre forme et aura été développé entre Rennes et Montréal. D'une grande pureté graphique, le film de Laguionie dépeint un univers à la fois réaliste et onirique. Héritier de Paul Grimault (**Le Roi et l'Oiseau**), avec qui il a travaillé près de 10 ans, Laguionie capte l'essence d'une existence et d'un décor avec des tons pastel et de la gouache. Mêlant dessins à la main et animation numérique, la plastique du film donne l'illusion qu'il a été peint comme une aquarelle et instaure une douce mélancolie évoquant parfois le cinéma de Jacques Tati. Une mise en scène tout en finesse qui permet de suivre le fil des rêveries de la vieille dame, de ses réminiscences d'enfance souvent surréalistes. C'est le cas lorsqu'elle se voit, par exemple, petite fille discutant paisiblement avec le cadavre d'un parachutiste anglais suspendu à un arbre. C'est aussi à ce sinistre ami que Louise, devenue jeune fille, présentera ses amoureux...

Louise en hiver est un portait résolument antimisérabiliste de la vieillesse et de ce qu'elle offre de liberté. Seule sur cette plage, face à la mer, Louise est forte, tant physiquement que mentalement. Elle n'a besoin de personne. Évocation subtile des dernières étapes de la vie, de la mémoire et de sa perte, **Louise en hiver** s'impose comme une œuvre méditative qui invite à l'introspection, à un voyage immobile, à une plongée dans l'intimité de cette femme... 



France-Québec / 2016 / 75 min

RÉAL. ET SCÉN. Jean-François Laguionie **MUS.** Pierre Kellner et Pascal Le Pennec **MONT.** Kara Blake **PROD.** Jean-Pierre Lemoulard et Galilé Marion-Gauvin **DIST.** Axia Films



La Mécanique de l'ombre

de Thomas Kruithof

Du sable dans l'engrenage

NICOLAS GENDRON

Un employé de bureau en épuisement professionnel, Duval (François Cluzet, d'une constance remarquable, de rôle en rôle), vit de chômage depuis deux ans. Entre ses entretiens d'embauche qui ne débouchent pas et ses rencontres aux Alcooliques Anonymes, où il se voit récompenser pour une année d'abstinence, un certain Clément (glacial Denis Podalydès, comme on le voit rarement) lui offre un boulot plutôt inusité : taper à la machine à écrire le résultat d'écoutes téléphoniques. Le voilà pris dans un engrenage quasi inéluctable, où le pouvoir politique et l'appareil judiciaire s'entremêlent pour créer un nuage de brouillard autour d'un seul homme, qui n'avait rien demandé, sinon de quoi subsister.

Premier long métrage signé Thomas Kruithof (dont le court **Rétention** s'attardait déjà aux aléas de la justice, sous l'angle des sans-papiers), **La Mécanique de l'ombre** ne passera pas à l'histoire, mais distille néanmoins un charme suranné qui parvient à s'ancrer dans l'actualité. À l'heure où le président des États-Unis accuse son prédécesseur de l'avoir mis sur écoute, sans avancer aucune preuve pour appuyer cette affirmation, au moment où

ce même président entretiendrait, paraît-il, une relation ambiguë avec la Russie, ce *thriller* à la facture modeste rappelle, dans ses meilleurs segments, les bons vieux films d'espionnage qui évoquaient la Guerre froide. Par une direction artistique épurée, voire vintage, et des références sociopolitiques inventés de toutes pièces, l'action ne se situe pas dans un temps précis, ce qui renforce cette impression de paranoïa envers l'ordre établi. Un politicien du nom de Chalamont, dont les affiches tapissent la ville avec son slogan bien choisi à l'aube de vraies présidentielles (« La France est de retour »), semble au cœur de l'affaire sans qu'il n'entre jamais en piste, avec en arrière-plan une intrigue d'otages français en Mauritanie.

Cela dit, à trop vouloir truffer leur récit de mystère(s), Kruithof et son coscénariste, Yann Gozlan (**Un homme idéal**, aussi dans les eaux du film noir), donnent à ses enjeux une importance à géométrie variable. « Ne parlez à personne de votre travail », prévient Clément. En s'interrogeant sur leurs limites intrinsèques, les thèmes de la loyauté et de l'autorité sont esquissés avec nuances, surtout grâce à la maîtrise du duo Cluzet-Podalydès, mais leurs fondements et les motivations des forces en présence seront balayés en quelques phrases dans les dernières minutes du film ; et la notion de trahison, convoquée en

vain entre deux revirements de situation. Sans rien enlever à leurs interprètes, qui se débrouillent bien avec une matière plus mince, les figures secondaires apparaissent assez pâles, du policier nébuleux (Sami Bouajila) au collègue rigide surgi de nulle part (Simon Abkarian), sans compter un personnage féminin parachuté dans les AA (Alba Rohrwacher), l'air de dire « contez-moi fleurette ».

Le directeur photo Alexandre Lamarque (**Les Rivières pourpres 2, Né quelque part**) et Kruithof mettent néanmoins en place un univers visuel d'une belle cohérence, dans des teintes claires obscures, où tout concourt à étouffer Duval. Sa routine abrutissante est aussi joliment cernée, en plans serrés et méticuleux, alors qu'il travaille dans un appartement vide, avec pour seule compagnie la machine à écrire et la déchiqueteuse. Si certaines images, fantasmées ou non, se révèlent moins subtiles, comme celles du sang sur les mains, d'autres participent à une réelle tension d'ensemble — mention spéciale à ce vieux voisin de palier qui s'invite dans l'action par le judas de la porte d'entrée. Beau travail également du compositeur Grégoire Auger, tout en crescendo. Au final, on retiendra de **La Mécanique de l'ombre** un savoir-faire manifeste dans la forme, mais quelques errances dans l'art de raconter une histoire.



France / 2017 / 88 min

RÉAL. Thomas Kruithof **SCÉN.** Thomas Kruithof et Yann Gozlan **IMAGE** Alexandre Lamarque **MUS.** Grégoire Auger **MONT.** Jean-Baptiste Beaudoin **PROD.** Matthias Weber et Thibault Gast **INT.** François Cluzet, Denis Podalydès, Sami Bouajila, Simon Abkarian, Alba Rohrwacher, Philippe Resimont **DIST.** TVA Films



Monsieur et Madame Adelman

de Nicolas Bedos

Les amours imaginées

NICOLAS GENDRON

Auteur, scénariste et acteur, fils de l'humoriste Guy Bedos, dont il a visiblement hérité du sens de l'ironie surdimensionnée, Nicolas Bedos passe pour la première fois derrière la caméra. Après avoir prêté sa plume à des films sans grand intérêt (le film à sketches **Les Infidèles**, **Amour et Turbulences**) et joué les bellâtres pour Frédéric Beigbeder (**L'Amour dure trois ans**) et Régis Roinsard (**Populaire**), le voilà impliqué à presque tous les niveaux d'une œuvre écrite à quatre mains, avec sa compagne — de jeu et de vie — Doria Tillier. Le résultat emprunte autant aux codes de la comédie romantique qu'à ceux du drame de mœurs cynique, façon Woody Allen ou... Beigbeder.

Le début du film laisse présager le pire. On y pleure la mort d'un « poète », un romancier à succès du nom de Victor Adelman (Bedos, énergique); le corps n'est pas encore froid qu'un biographe un peu groupie (Antoine Gouy) vient soutirer à sa douce Sarah (Tillier, attachante) des informations privilégiées sur leur vie à deux. La veuve aura tôt fait de tout lui raconter, levant le voile sur 45 ans de passion et de déroutes, ce qui donne lieu à une narration très présente d'entrée de jeu,

mais qui s'estompe au fil du récit, naviguant avec agilité entre une existence fantasmée et la folle réalité.

Tel un roman à l'eau de rose trempé dans le vinaigre, on comprend vite que la structure par chapitres, si prévisible soit-elle (la première rencontre, la paternité, les pannes de désir et autres tromperies), sert d'abord et avant tout à nourrir un humour grinçant et corrosif — pour ne pas dire noir ou juif, selon les tableaux —, qui ne ménage personne et encore moins ses héros. Ceux-ci sont peu aimables en surface (surtout Monsieur, qui se présente comme un monstre d'*ego*), mais leur autodérision compense pour leur nature cassante, voire castrante. Leur regard sur les personnalités politiques (« Mao, Staline, Mitterand... » bonnet blanc, blanc bonnet!) ou artistiques (de Gainsbourg à Modiano), sur l'acte de création (« tout le monde écrit, personne ne lit ») ou la cellule familiale (qui marie si bien les « Ta gueule! » aux chants de Noël), s'accompagne et se renouvelle sans cesse à l'aune d'une lucidité agitée tel un drapeau.

Tapissée de musique, très bavard — d'aucuns y verront une facture typiquement franchouillarde, ce qui n'est pas un défaut en soi —, cette comédie aigre-douce varie les contrepoints pour mieux faire respirer son impitoyable radiographie du couple. En ce sens, les scènes chez le psy

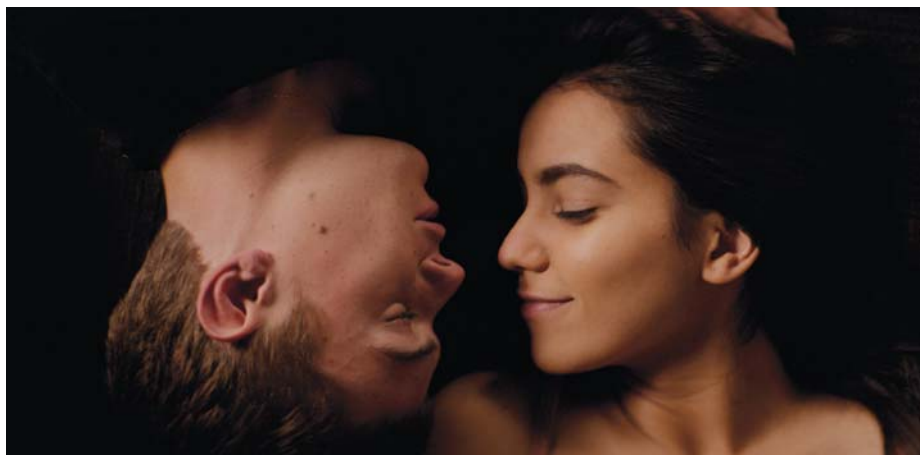
(imperturbable Denis Podalydès, jusqu'à l'implosion finale, vraiment marrante) permettent de ralentir la cadence; pendant que les inserts autour des figures de passage, auxquels le Québécois Nicolas Bolduc (**Rebelle**, **Enemy**) confère une teinte décalée à la Jean-Pierre Jeunet, insufflent une fantaisie qui complète bien la mitraille de dialogues désabusés que l'on sert le sourire en coin. Du coup de foudre de 1971 (« T'es belle, je t'aime... Comment tu t'appelles? ») au deuil des années 2000 (« Je pleure parce que je ne suis pas triste! »), la direction artistique s'amuse à camper ses protagonistes dans des univers aussi francs que saturés d'une aura magnifiée, théâtralisée.

Basé, entre autres, sur des improvisations menées par le couple Bedos-Tillier, **Monsieur et Madame Adelman** parvient à dépasser sa formule par la grande connivence de son duo central, qui joue tous les âges des personnages et leurs multiples facettes, de la tendresse à la rage. Si l'interprétation du réalisateur tient la route, sa complice s'impose en douceur et rappelle brillamment, après une carrière de miss météo, qu'elle est d'abord comédienne. Sa dégaîne tonique ne se dément jamais, même dans les zones de badinage ou de gravité. Outre ses qualités d'écriture, ce tourbillon amoureux doit beaucoup de sa vivacité contagieuse à Tillier. Une belle découverte. (Sortie prévue: 9 juin 2017) **CE**



France / 2017 / 120 min

RÉAL. Nicolas Bedos **SCÉN.** Nicolas Bedos et Doria Tillier **IMAGE** Nicolas Bolduc **MUS.** Philippe Kelly et Nicolas Bedos **MONT.** Anny Danché **PROD.** François Kraus et Denis Pineau-Valencienne **INT.** Doria Tillier, Nicolas Bedos, Denis Podalydès, Antoine Gouy, Pierre Arditi **DIST.** MK2 | Mile End



Noces

de Stephan Streker

Les noces funèbres

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Troisième long métrage du cinéaste belge Stephan Streker (**Le Monde nous appartient**), **Noces** met en scène Zahira, une Belgo-pakistanaise âgée de 18 ans, qui, à la suite d'une grossesse imprévue, se voit imposer par sa famille un mariage traditionnel afin de respecter coutumes et apparences. Très proche des membres de sa famille, la jeune femme est déchirée entre son mode de vie moderne occidental et les obligations culturelles d'un mariage forcé.

Rapidement, Zahira se présente comme une grande héroïne tragique et, si la référence à cet archétype est intrinsèque au caractère et aux idéaux de la jeune femme, le parallèle est plus explicite encore lorsqu'en classe, le personnage participe à la lecture d'une scène de tragédie grecque. La protagoniste incarne une révolte tranquille qui refuse sa situation et se bat contre l'injustice de sa condition, puisqu'être femme fait naître l'injustice et l'inégalité des chances. L'évolution psychologique, sociale et familiale de Zahira est esquissée avec doigté. Ambivalente à l'égard de son devoir — car elle connaît les conséquences irréversibles que son refus aurait sur sa famille qui lui témoigne un amour inconditionnel —, elle

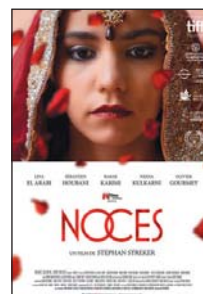
est mue par un puissant désir de liberté : une liberté de choisir, d'être et d'aimer.

Réaliser un film mettant en scène de tels enjeux sociaux, politiques et culturels peut s'avérer un pari risqué, car s'il est nécessaire d'aborder la question du mariage forcé et celle des injustices basées sur le genre dans la société actuelle, il est facile de basculer dans les jugements simplistes d'une culture et d'une religion « autres ». Streker relève toutefois le pari de la nuance et propose un récit subtil, qui dénonce, certes, les mariages imposés, mais qui ne place personne au banc des accusés par un traitement manichéen. Le réalisateur souligne plutôt la pression sociale considérable exercée sur la famille, qui doit préserver son honneur et se conformer au jeu des apparences.

Même si Zahira est le moteur du film, présente dans presque la totalité des scènes, l'histoire s'intéresse aussi aux personnages secondaires et les montre comme des êtres empreints d'émotions complexes. La caméra se tourne plus particulièrement vers Amir, frère et confident de Zahira, qui se retrouve coincé entre deux partis : témoin compréhensif de la volonté d'émancipation de sa cadette, tout autant que du désarroi de ses parents, qui ne s'expliquent pas le comportement de leur fille.

Réalisateur et scénariste, Streker a mené une recherche rigoureuse qui transparaît notamment dans le traitement qu'il fait de la communauté pakistanaise et dans le grand souci qu'il confère aux détails : l'exécution de la prière, l'importance du premier biryani, le passage du français à l'ourdou, le mélange des vêtements, etc. Par ailleurs, le cinéaste reconnaît l'intelligence et la sensibilité du spectateur en lui laissant le soin de déterminer la nature du jugement porté sur les personnages et les événements. La richesse des personnages et du scénario permet de comprendre les décisions et les agissements de Zahira, comme ceux des membres de la famille (parents, frère et sœurs). Streker porte sur ces êtres perfectibles un regard humain qui s'enrichit au détour de moments signifiants : dans une scène après le retour à la maison de Zahira, à la suite d'une longue absence, la mère entre dans la chambre de sa fille, endormie, et l'effleure d'un baiser ému.

Bellement servi par le jeu minimaliste et sincère de ses interprètes, **Noces** offre un récit profond et incarné, qui parvient à toucher le spectateur avec justesse. Le film réussit à surprendre le public par la nature des réflexions et des sentiments pluriels qu'il éveille chez lui. **Noces** refuse les évidences et remet en question les raccourcis idéologiques pour mieux transcender les différences. 



Belgique–France–Luxembourg–Pakistan / 2016 / 98 min

RÉAL. ET SCÉN. Stephan Streker **IMAGE** Grimm Vandekerckhove **SON** Olivier Ronval **MONT.** Jérôme Guiot et Mathilde Muyard **PROD.** Michaël Goldberg et Boris van Gils **INT.** Lina El Arabi, Sébastien Houbani, Babak Karimi, Neena Kulkarni, Olivier Gourmet **DIST.** K-Films Amérique



Paterson

de Jim Jarmusch

L'art de l'épure

ZOÉ PROTAT

L'année 2016 fut prodigue pour Jim Jarmusch. L'éternel dandy du cinéma indépendant américain n'ayant jamais été des plus prolifiques, raison de plus de se réjouir d'avoir eu droit à deux films de sa part ces derniers mois. Et le plus beau, c'est que chacun à sa manière incarne l'essence de son œuvre : côté face, le rock'n'roll avec **Gimme Danger**, documentaire consacré au punk séminale des Stooges ; côté pile, le quotidien, la contemplation et la poésie avec ce superbement minimal **Paterson**.

Paterson, c'est le nom du personnage principal, mais également celui de la ville qu'il arpente au volant de son autobus. Dans ses temps libres, le chauffeur est poète. Il se réveille tous les matins auprès de sa douce Laura qui, de son côté, exprime ses ambitions artistiques avec ses pinceaux ou sa guitare. Et les journées de Paterson se succèdent, faites de promenades avec le chien, de bières bues au bar du coin... et de poèmes. Notre homme les couche de son écriture serrée dans son calepin fétiche. On l'entend les lire aussi, sur fond d'images oniriques. Ces poèmes en prose sont d'une simplicité désarmante, mais étrangement poignants. Et le temps file, doucement, entre routine, petites catastrophes et

rencontres. Certaines d'entre elles seront, peut-être, déterminantes.

Paterson est un film-pantoufle pour les admirateurs de Jarmusch. On y retrouve quantité de motifs chers au réalisateur. Un rythme d'abord, dilaté et tout en langueurs, qui fait fi des impératifs du développement narratif. Au lieu d'avancer, le récit coule selon sa cadence bien personnelle, aérée par les récitations de poèmes, instants hors du temps. Ensuite, l'art de la vignette, que Jarmusch a perfectionné dans **Night on Earth** (1991) ou **Coffee and Cigarettes** (2004). Certes, la structure **Paterson**, qui n'est pas un exercice de style, est plus ferme ; demeure toutefois l'attrait des rencontres. Le film se construit autour de ces confrontations hasardeuses entre le personnage principal et des seconds rôles aux gueules et aux dialogues tout à fait savoureux. Dans le lot, deux sont particulièrement surprenantes et émouvantes : une jeune adolescente qui écrit elle aussi des poèmes (elle les préfère sans rimes, à la grande joie de notre héros) et un autre poète, japonais celui-là, cueilli sur un banc de parc. Ces rencontres tout en délicatesse avec ses semblables légitiment Paterson en tant que créateur, lui qui remet toujours au lendemain l'envoi de ses textes aux éditeurs. Car même si le personnage est bien intégré à la société, il n'en est pas moins le frère spirituel

de ces *losers* magnifiques qui peuplent le cinéma de Jarmusch depuis les tout débuts. Ces figures qui veulent s'affranchir de leur réalité et aspirer à une fameuse et insaisissable « autre chose », c'est le flâneur new-yorkais de **Permanent Vacation** (1980), ce sont les joyeux prisonniers de **Down by Law** (1986), et c'est maintenant **Paterson**. C'est aussi le protéiforme Adam Driver, avec ses traits biscornus et son grand corps maladroit. À ses côtés, Golshifteh Farahani pétille. Ce couple, qui pourrait paraître improbable, est non seulement craquant, mais totalement naturel.

La métaphore est claire : le chauffeur d'autobus ne fait qu'un avec la ville, ses rues, ses entrepôts, ses parcs, ses pavillons, le zinc de son bar. La cité industrielle du New Jersey, pas spécialement cinématographique, fut étonnamment célébrée par la littérature. Allen Ginsberg et Jack Kerouac l'ont mentionnée, et William Carlos Williams en a fait le cœur de son œuvre phare, un épique poème en prose en cinq volumes intitulé... *Paterson* (1946-1958). Cet écrivain moderniste était reconnu pour restituer la réalité avec force détails, y injectant une sorte de magie. Inutile de dire à quel point cette définition colle bien au cinéma de Jarmusch. Tellement doux et tellement délicat, presque évanescent et pourtant prégnant, **Paterson** a peut-être touché à quelque chose d'essentiel. **CE**



États-Unis-France-Allemagne / 2016 / 118 min

RÉAL. ET SCÉN. Jim Jarmusch **IMAGE** Frederick Elmes **SON** Robert Hein **MUS.** Sqürl **MONT.** Affonso Gonçalves **PROD.** Joshua Astrachan et Carter Logan **INT.** Adam Driver, Golshifteh Farahani, Rizwan Manji, Barry Shabaka Henley **DIST.** Métropole Films



Les Terres lointaines

de Félix Lamarche

Huis clos dans le vaste

MARIE-HÉLÈNE MELLO

Après s'être intéressé à plusieurs marins de passage dans le Vieux-Port de Montréal pour créer son court métrage **Des hommes à la mer** (2012), Félix Lamarche a cette fois choisi de dépasser le témoignage pour dépeindre en profondeur leur univers méconnu. Le jeune documentariste est en effet monté à bord d'un navire commercial pour accompagner huit d'entre eux pendant quelques mois. Cette démarche exigeante a donné naissance à son premier long, un film très évocateur où plusieurs types de rencontres sont mis de l'avant. D'abord, les rencontres du cinéaste avec ses personnages et celles entre les différents membres de l'équipage. Mais aussi, et peut-être plus encore, celles de chaque homme à bord (le cinéaste compris) avec l'océan.

Hollandais ou Philippins, les personnages des **Terres lointaines** frappent parce qu'ils sont à mille lieues des clichés associés à la vie de marin. On ne découvre aucun vétéran rude ou vaguement inadapté ayant mis une croix sur l'existence terrienne: les hommes suivis par Lamarche sont jeunes, pleins de rêves et nombre d'entre eux ont une famille et des enfants. Tous habités par des objectifs professionnels ou personnels, ils emploient

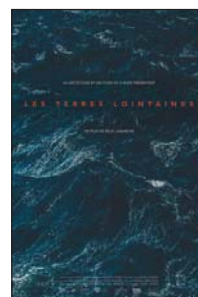
les technologies pour demeurer en contact avec le reste du monde.

Même sans nommer les individus qu'il suit attentivement ni les introduire de manière formelle, Lamarche parvient à créer une certaine intimité avec eux. Si l'on comprend vite qu'ils sont les rouages anonymes d'une grande machine commerciale internationale, le film réussit néanmoins à mettre en valeur leur humanité. Contrastant avec la froideur ou le calcul des plans plus « techniques », les moments de camaraderie entre matelots, et ceux où ils sont pris d'émotion en se confiant à Lamarche, ont d'autant plus d'impact. Notre seul regret, lorsque le réalisateur s'entretient avec les participants, est sans doute la barrière linguistique: l'usage (inévitabile) de l'anglais pour dialoguer donne lieu à des réponses basiques ou approximatives. On sent souvent que les personnages seraient allés plus avant dans leurs récits... s'ils maîtrisaient la langue.

Mais **Les Terres lointaines** se démarque surtout comme une fascinante étude cinématographique sur le rythme, ou plutôt les rythmes: celui de la nature et celui des hommes. Ce sont les hommes qui s'adaptent à la mer, non le contraire. Et cela semble aussi être ce que le cinéaste demande au spectateur: d'une lenteur pertinente, le film contient nombre de

longs moments d'arrêts silencieux dont l'océan est la seule vedette. Visionner ce documentaire exige d'ailleurs de ralentir un peu la cadence, mais le jeu en vaut la chandelle: plusieurs de ces plans méditatifs sont d'une beauté percutante. On observe attentivement les vagues ou l'horizon, souvent par un hublot. Un sentiment d'enfermement en découle: celui d'être dans un espace très confiné qui est toutefois à la merci d'une étendue dont l'immensité est difficile à saisir. Ces plans contemplatifs et poétiques sont juxtaposés à d'autres montrant l'imposante machinerie sur le bateau. Lilliputien en comparaison, l'homme s'y affine de manière cyclique. L'ouvert et le clos, le minuscule et le vaste, c'est par ces contrastes majeurs que l'esthétique du film s'articule.

Les actes répétés (nettoyage du pont, entretien des machines, etc.) que les employés effectuent en solo acquièrent ainsi la valeur d'un rituel — que l'on observe toujours longuement, en silence, et qui ne sera jamais expliqué. Cette dimension rituelle de la vie de marin est présente dès la scène initiale, lorsqu'une nouvelle recrue se fait raser les cheveux: on lui dit que dans quelques mois, quand sa tignasse aura repoussé, il sera un « vrai » marin. Cette initiation permet aussi de déduire le temps qui s'écoule dans le film, car peu d'indications sont fournies: l'océan est changeant, mais les jours se ressemblent. Et c'est ainsi que Félix Lamarche réussit à nous faire entrer dans le hors temps bien particulier de ses marins. **CB**



Québec / 2016 / 98 min

RÉAL., SCÉN. ET PROD. Félix Lamarche **IMAGE** Samuel de Chavigny **SON** Sylvain Bellemare **MUS.** Mimi Allard, Jérôme Boivin et Félix Lamarche **MONT.** Sophie B. Sylvestre **DIST.** Les Films du 3 mars



Voir du pays

de Delphine et Muriel Coulin

Guerre des sexes

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Aurore et Marine sont deux jeunes militaires de 25 ans qui se connaissent depuis l'adolescence. À leur retour d'Afghanistan, elles sont envoyées avec leur brigade dans un hôtel cinq étoiles à Chypre. Pendant trois jours, au milieu des touristes venus faire la fête, elles participeront à un sas de décompression pour tenter d'y enterrer leurs souvenirs de guerre.

Pour traduire à l'écran la sobriété et les réflexions de son roman, Delphine Coulin, aux côtés de sa sœur Muriel, mise sur un récit simple, mais puissant. Rapidement, l'attitude d'Aurore et de Marine laisse deviner qu'elles ne reviennent pas indemnes de leur périple. L'une est physiquement marquée alors que l'autre montre les signes d'un trouble psychologique évident. Au lieu de déstabiliser la ligne narrative en intégrant de prévisibles retours en arrière pour révéler l'origine de ces traumatismes, les sœurs Coulin ont pris le parti d'introduire la réalité virtuelle à leur histoire. Dans une salle obscure, devant leurs collègues, chaque soldat doit porter un casque qui simule son séjour à l'étranger et le fait replonger dans l'horreur d'un événement qui a mal tourné. Cette expérience, destinée à guérir les militaires, cause plutôt de la

confrontation, des tensions et de l'agitation au sein de l'escadron. Par ce procédé, les deux cinéastes demandent : est-il possible de ne jamais guérir de ce que l'on a vécu sur le terrain ? Et à qui sert vraiment ce processus expiatoire ?

Ces séquences de thérapie virtuelle confèrent au film un caractère très cinématographique dans lequel un fascinant jeu narratif se dessine. Derrière les survivants qui s'expriment, les images de synthèse qu'ils visionnent dans leur casque de réalité virtuelle sont projetées sur un écran géant, visibles pour tous. En reproduisant de manière artificielle la réalité inimaginable vécue par ces jeunes soldats, l'œuvre suscite une réflexion intrinsèquement liée à la représentation filmique : comment reconstituer la guerre ? Et si la force évocatrice du spectacle ne pouvait jamais s'approcher de la puissance de ce qui a été vécu par ces combattants ? Issues du documentaire, les réalisatrices accèdent par ce procédé aux conséquences du passé sur le présent ; cette démarche formelle, dépouillée et pudique, permet de dresser un portrait sombre et désenchanté de cette jeunesse revenue de la ligne de front.

En revanche, le film annonce dès les premiers instants ses couleurs féministes. Après **17 Filles**, portrait naturaliste de l'adolescence au féminin, les sœurs Coulin

s'immiscent à nouveau dans l'univers de femmes, cette fois dans un contexte largement masculin. Le point de vue, original et inédit, permet d'exposer un machisme sauvage — le regard que les hommes posent sur Aurore et Marine tend à faire d'elles des objets et il existe un évident jeu de pouvoir entre ces dernières et leurs collègues mâles —, mais aussi de jeter un regard critique sur les enjeux liés aux genres. Les cinéastes vont jusqu'à pousser cet examen en détournant les attentes du spectateur. Tandis que l'arrivée de deux Chypriotes proposant aux jeunes femmes une inoffensive ballade touristique hors du gîte laisse présager le pire, le dénouement dévoile une menace interne encore plus sournoise et troublante. Les atrocités perpétrées, qui glacent le sang tout autant que celles que ces soldates ont dû affronter, nourrissent ce que l'on imagine de pire à propos de la guerre : le combat transforme l'homme en monstre.

Heureusement, **Voir du pays** évite habilement les affres d'une mise en garde moralisante. L'environnement militaire se fait allégorie pour symboliser l'affirmation féminine dans un univers patriarcal. Malgré les privilèges et les préjudices subis par leurs personnages, Delphine et Muriel Coulin demeurent confiantes. La conclusion du film, appuyée par la pièce musicale *Fire with Fire* du groupe Gossip, montre qu'elles font preuve d'une indiscutable détermination, alors que leurs héroïnes sont acclamées comme les ultimes conquérantes. **CE**



France-Grèce / 2016 / 102 min

RÉAL. ET SCÉN. Delphine et Muriel Coulin, d'après l'œuvre de Delphine Coulin **IMAGE** Jean-Louis Vialard **SON** Antoine-Basile Mercier **MONT.** Laurence Briaud **PROD.** Denis Freyd **INT.** Ariane Labeled, Soko, Ginger Romàn **DIST.** Axia Films



Yes

d'Éric Piccoli et Félix Rose

Le dépit spectatoriel

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Fin de l'été 2014. L'Écosse décidera bientôt de son avenir par la tenue d'un référendum sur son indépendance. Simon Beaudry, créateur en arts visuels, quitte le Québec pour le pays du Scotch, afin d'y rencontrer Samuel Bergeron, un compatriote étudiant là-bas. Avec son aide, Beaudry crée des œuvres atypiques dont le principal intérêt est de prendre d'assaut l'espace public. Leur objectif : provoquer un dialogue avec les Écossais, dans l'optique de réfléchir à la notion de souveraineté. Une méditation qui amène l'artiste à remettre en question certaines de ses idées politico-artistiques.

Réalisé par Éric Piccoli et Félix Rose (fils du célèbre felquiste Paul Rose), **Yes** est un documentaire inégal, dont la mollesse du traitement laisse un goût amer. Car loin d'emprunter les voies du discours éristique, le film, plutôt sage, focalise son attention sur le voyage quasi touristique que Beaudry effectue à travers l'Écosse. Certes, un tel point de vue peut se défendre, mais il empêche ici le film et sa réflexion de s'épanouir pleinement sur le territoire de la joute politique. Est-ce de la couardise de la part des cinéastes ? On ne saurait dire.

Reste que l'amorce du film force l'admiration par son humour joyeusement absurde. On y voit Beaudry rouler en quadriporteur dans la ville de Québec. Vêtu d'une chemise à carreaux et d'un casque poilu décoré d'un panache, il sollicite l'aide des piétons en leur demandant où se trouve le Parlement du Québec. Dès lors, on constate que le créateur souhaite intégrer la population dans sa manifestation artistique. Les impressions des gens, leur ahurissement, tout semble inspirer le jeune homme dans sa démarche sur le devenir collectif des Québécois. Il faut dire que son costume, aussi excentrique soit-il, porte son lot de symboles ; des signes folkloriques que l'artiste affiche publiquement, dans l'espoir de les métamorphoser en vecteurs identitaires. Ce désir est d'autant plus manifeste que Beaudry intitule « Province » son œuvre mouvante. Et bien entendu, cette fameuse « Province » avance à pas de tortue jusqu'au Parlement — à l'instar d'un Québec peu pressé de devenir un État indépendant. Tout lien avec les deux échecs référendaires est fortuit, il va sans dire !

Cette introduction, à la fois amusante et caustique, n'est malheureusement pas à l'image de l'ensemble du film. Pis encore, le voyage qui lui succède est prétexte à comparer superficiellement

les situations sociopolitiques du Québec et de l'Écosse. Seul élément digne d'intérêt : l'histoire liant la célèbre ceinture fléchée canadienne-française à la laine provenant des îles Shetland. Là-bas, sur ces terres écossaises, se trouve une fibre laineuse qui a donné naissance à cet objet traditionnel confectionné au Québec. Se tisse alors (pardonnez le jeu de mots) un lien de parenté évident entre Québécois et Écossais, comme si ces deux nations étaient les moitiés d'une gémellité radieuse. C'est d'ailleurs cette assertion filiale qui sert d'impulsion à Beaudry. Traverser l'Atlantique est pour lui une façon de se rapprocher d'un trésor historique, particule d'un patrimoine génétique plus vaste. Dommage que cela soit expédié au détour d'une simple conversation entre Beaudry et Bergeron. Une célérité d'autant plus malséante qu'elle ne fait que renforcer cette impression de superficialité générale.

Est-ce à dire que le film est un désastre ? Bien sûr que non ! Mais la déception qu'il procure nous a fait proférer quelques jurons. Ne reste qu'à admirer les exquises étendues verdoyantes du pays du kilt ; une verdure émeraude qui suffit, l'espace d'un instant, à effacer toutes traces de courroux dans mon esprit déçu. Meilleure chance la prochaine fois. 



Québec / 2017 / 80 min

RÉAL., SCÉN. ET MONT. Éric Piccoli et Félix Rose **IMAGE** Éric Piccoli **SON** Félix Rose **MUS.** Marc Gravel et Karl Marino **PROD.** Philippe-A. Allard, Marco Frascarelli, Éric Piccoli et Félix Rose **DIST.** Babel Films



DENIS, Mathieu et Simon LAVOIE. *Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau*, Montréal, Flammarion Québec, 2017, 201 p.

... et l'abîme croît à mesure que l'on s'y penche

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Ce n'est pas le moindre des mérites de Mathieu Denis et de Simon Lavoie d'avoir remis les questions débattues lors du Printemps érable de 2012 à l'ordre du jour par la sortie de **Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau**. Pour une œuvre qui désirait secouer, c'est chose faite, et sans doute au-delà de ce qu'elle espérait en matière de débordements et de controverse (parallèlement à une réflexion beaucoup plus raisonnable et sérieuse, un réel effort à penser le film dans sa forme et ses thèmes). Du côté houleux des choses, retenons l'exemple d'un débat sur les ondes de la première chaîne de Radio-Canada où Gabriel Nadeau-Dubois demandait à Mathieu Denis de quel droit la promotion du film avait pu qualifier d'« échec » le printemps étudiant, quand ce dernier était parvenu à faire reculer le gouvernement sur l'augmentation des frais de scolarité. Le cinéaste, mal à l'aise, rappelait de ne pas confondre sa pensée avec la stratégie du distributeur...

Voyons pourtant ce que dit la note d'intention des réalisateurs en conclusion

du scénario publié du film : « Ordine Nuovo, Giustizia, Tumulto et Klas Batalo, bien qu'ils soient en partie inspirés par de vraies personnes, sont au final des personnages fictifs nés de questions que nous avons commencé à nous poser après l'élection du gouvernement majoritaire libéral le 7 avril 2014. Ce retour en force du parti qui avait provoqué la crise consacrait l'échec définitif et sans appel du mouvement étudiant qui avait lancé le Printemps érable. » Définitif et sans appel...

Rien ne disait qu'en réactivant le souvenir et la controverse du Printemps érable, **Ceux qui font les révolutions...** aiderait à mieux y voir qu'il y a cinq ans. C'est déjà un signe que ceux qui font de l'art à la suite des révolutions qui ont réussi en perdent parfois leur talent (tel Beaumarchais et sa *Mère coupable*) pour devenir de médiocres rabâcheurs d'idéologie. Dussent son art défendre la même cause et s'insurger contre le même état de choses, l'artiste doit se méfier de son vis-à-vis révolutionnaire; ce dernier est trop empressé d'énoncer des décrets, de voter des lois et de réclamer des interdictions pour tolérer un art qui se plaît à soulever des questions sans y répondre.

Voici donc, en livre de poche, les mots du film sans ses images : le squelette de l'œuvre moins la chair, pourrait-on dire. (Ne serait-ce que pour son florilège de citations, dont les références sont enfin données et qui forment en soi un programme de lecture qui pourrait occuper des mois à lire Aimé Césaire et Pierre Vallières, Rosa Luxembourg et Hubert Aquin, Gaston Miron et Jean Bouthillette, etc., le volume vaut l'achat.) Lire le film sans le voir, à l'abri du choc violent des images et du son néclaircit pas tant son propos qu'il l'épaissit. Le film y paraissant nettement autant critique d'une société « dépressogène » (qui n'offre pour « seules options au citoyen québécois [que] l'exil, le suicide, la folie ou le terrorisme », disent les réalisateurs) qu'envers ses protagonistes radicaux qui, refusant le monde, créent à l'écart de celui-ci une microsociété répressive sous bien des as-

pects, avec ses séances d'autocritique en forme de purge masochiste et l'abstinence sexuelle qu'elle s'impose, à l'exception d'un personnage qui se prostitue (Gabrielle Boulianne-Tremblay) pour lui fournir ses uniques revenus. Le malaise plane de même sur l'image troublante, mais lyrique et belle aussi, du groupe nu et agglutiné qui, cherchant à se raccommode, forme un corps collectif indifférencié qui est pourtant également ce à quoi aspirent les sectes; le film ne reculant pas non plus devant l'idée que la « pulsion révolutionnaire » et sa haine de l'autorité trouvent quelques racines — la rupture avec la famille en faisant foi — dans les conflits œdipiens...

Se pose de même la question de la littérature : quand, au refuge dans l'idée consolante du « beau » que procurait la poésie au personnage de **Laurentie**, les écrits révolutionnaires et polémiques composant l'intertexte de **Ceux qui font les révolutions...** semblent apporter, de manière paradoxale, à la fois un cadre élargi aux actions des quatre radicaux, mais aussi un refuge nostalgique dans le souvenir d'un temps (révolu?) où il était possible de rêver et de faire des révolutions autrement qu'à moitié. La littérature montre autant ce qui contextualise et explique, que ce qui, peut-être, paralyse et écrase.

Il paraît donc clair au lecteur qu'au-delà de toute pensée plus ou moins ancrée dans les limites de l'actualité, l'un des mérites qui font de **Ceux qui font les révolutions...** une grande œuvre, défauts inclus, tient à sa volonté de questionner aussi profondément que le permet l'imagination des auteurs, le thème de l'engagement, avec, à l'arrivée, une réflexion portée assez loin, on le constate maintenant, que même ses auteurs s'en sont trouvés dépassés quelque peu. Mais n'était-ce pas aussi le but recherché? 



LUMET, Sidney. *Faire un film*, Paris, Capricci, 2016, 281 p.

Parler boutique

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

La traduction française de *Making Movies* (1995), *Faire un film*, arrive 21 ans après sa parution originale. Un intervalle assez long dans le marché du livre de cinéma pour que maintes maisons d'édition aient le temps de naître, puis de mourir — sans compter que l'accélération des mutations que connaît le cinéma (où la pellicule est déjà au numérique ce que la couleur fut jadis au noir et blanc) n'est pas sans précariser le marché du livre pratique, menacé d'accuser, sitôt paru, quelque retard sur les derniers développements. Partant, le lecteur se demande : ce *Faire un film* de Sidney Lumet ne serait-il pas une sorte de dinosaure ?

Bien au contraire. En 1995, *Making Movies* était déjà accueilli comme un classique. Cela avait beau être 10 ans avant l'Oscar reçu par Lumet pour l'ensemble de son œuvre (2005) et 12 avant que **Before the Devil Knows You're Dead** (2007) ne ferme l'arc entrouvert 50 ans plus tôt par le cinéaste avec **12 Angry Men** (1957), le moment n'était pas mal choisi pour faire paraître ces vigoureux mémoires d'un métier, en partie motivés

(comme il s'en expliquerait à Charlie Rose) par la découverte de l'ignorance des étudiants de Yale et de Columbia (à qui il avait enseigné) sur la somme de travail que représente vraiment la réalisation d'un film, du choix du scénario à l'exploitation en salle.

« J'écrirai sur la façon dont *moi* je travaille [et] vous ne trouverez [...] dans ce livre [...] aucune révélation personnelle autre que les sentiments suscités par le travail lui-même », avance-t-il dès l'ouverture de ce fabuleux autoportrait d'un réalisateur et de son équipe. La voix est vive, jamais complaisante, et ne recule pas devant l'autocritique ; elle sait autant aborder la technique que puiser des anecdotes parlantes de la réserve que constituent ses 40 années de métier. Sa foi en un cinéma qui se doit d'abord de raconter de bonnes histoires et qui — malgré qu'il soit une industrie — est aussi un art s'y fait sentir partout.

« De quoi parle le film ? » : cette question, la plus importante de toutes d'après Lumet, ne cessera de revenir au fil du livre, éclairant ce dernier comme un phare dans la nuit à travers les épreuves qui peuvent la faire perdre de vue en chemin. Du choix d'une vedette ou d'un visage inconnu à qui donner le premier rôle jusqu'à la plus infime manipulation sonore à l'étape du mixage, chaque détail est mis au service de l'histoire et du thème. Les secrets du fameux « style invisible » de Lumet révèlent une grande variété d'approches (suffit de regarder côte à côte n'importe lesquels de ses films) et une série de gestes subtils où la mise en scène, au-delà de son réalisme apparent, use d'un impressionnisme plus ou moins discret.

Cela dit, l'apprenti comme le profane se régaleront particulièrement des propos sur la direction d'acteurs où Lumet avait la réputation d'exceller. En effet, il se montre attentif aux méthodes de chacun, prône sur le plateau une ambiance exempte de tensions inutiles et considère primordiales les répétitions pour ce qui

est de donner confiance aux acteurs et de détecter certaines « réticences » que leur inspire leur rôle. Il racontera aussi comment fut tournée la scène du téléphone d'Al Pacino dans **Dog Day Afternoon** ; comment un Marlon Brando méfiant offrait deux interprétations d'une même scène (l'une sentie, l'autre routinière) en audition pour voir si ses metteurs en scène feraient la différence ; comment les coiffeurs et les maquilleurs ont le sale tour de se rendre indispensables aux vedettes en minant leur confiance en elles, parmi d'autres histoires portées par un amour probant et un grand respect pour le métier.

Pour Lumet, réalisateur est à la fois « le plus beau métier du monde » et un combat perpétuel — ce qui ne paraît jamais aussi évident qu'au moment où le film, après une longue préparation, subit l'épreuve du visionnement test. Symptomatiquement sous-intitulé « tout ça pour ça ? », le dernier chapitre raconte ainsi la torture que représente le fait de passer le résultat d'un long travail au crible des panels de discussion, des études de marché bidon et des publicitaires, plus enclins à dénaturer le film qu'à le défendre. Si les dirigeants des studios abandonnent leurs responsabilités aux sondages, demande un Lumet exaspéré, à quoi servent-ils ? Comme dans quantité de ses films, le réalisateur fait alors figure de héros en quête de vérité dans un monde devenu fou ou corrompu, tenté lui aussi de crier : « I'm mad as hell, and I'm not going to take this anymore ! » (célèbre réplique de **Network**, réalisé par Lumet). Sans perdre une once de sa foi dans « le seul art qui enregistre la réalité pour témoigner de quelque chose qui est tout bonnement plus grand que la vie », malgré que « rares sont ceux qui veulent faire de bons films ». 



FRÉMAUX, Thierry. *Sélection officielle*, Paris, Grasset, 2017, 616 p.

Journal d'un (puissant) cinéphile

MICHEL COULOMBE

Né en 1960, l'année de la sortie d'**À bout de souffle**, Thierry Frémaux est délégué général du Festival de Cannes. Au début du millénaire, lorsqu'il s'est joint à l'équipe de la grande messe du cinéma, il a tenu à conserver la direction de l'Institut Lumière, institution lyonnaise qui organise depuis 2009 le Festival Lumière, consacré aux classiques du cinéma. Le cumul de ces fonctions fait de lui un joueur-clé du monde du cinéma, du moins celui qui se préoccupe encore des auteurs et des œuvres. Malgré un emploi du temps chargé, Thierry Frémaux lançait, en début d'année, un long métrage réunissant plus d'une centaine de courts métrages des frères Lumière, film dont il assure la narration, de même que ce volumineux journal qu'est *Sélection officielle* entrepris le 25 mai 2015, à la fin du 68^e Festival international du film, bouclé le 22 mai 2016, à la clôture de l'édition suivante.

Pour y trouver son compte, le lecteur doit accepter la convention implicite qui régit cet ouvrage. En poste à Cannes et à Lyon, l'auteur, un modèle de diplomatie, évite de déplaire ou de faire des vagues et se

présente toujours sous un jour favorable, lui que l'on dit parfois très bouillant. Il n'élève le ton que lorsqu'il commente les reproches que lui font les médias français à l'issue de la 68^e édition. Agacé par les « vibrations négatives » de celle-ci, il riposte au journal *Le Monde* quand celui-ci s'inquiète de l'influence qu'exerceraient les partenaires privés sur le festival et écorche sa « flagornerie passéiste déguisée en leçon de morale ».

À de rares occasions, le sélectionneur cannois se montre sur la défensive. Il l'est certainement lorsqu'on lui reproche d'inviter à répétition certains « abonnés » cannois ou quand on dénonce l'absence des réalisatrices à Cannes, sujet chaud depuis l'édition de 2012, dont la compétition était entièrement masculine. Le délégué général argumente, puis lâche : « Le Festival n'a jamais été très exemplaire sur la question féminine, comme le cinéma en général. » Puis il écrit : « Mais ce n'est pas à Cannes, une fois par an au mois de mai, qu'il faut poser le problème de la présence des femmes dans le cinéma, c'est partout et toute l'année. »

Ce journal, une première dans l'histoire du festival, entraîne le lecteur dans ses coulisses, en passant par Paris, Bologne, Bucarest, Berlin, Madrid, Los Angeles et Buenos Aires, et plus discrètement, dans celles du Festival Lumière, sans en dévoiler tous les secrets. L'auteur évoque les négociations avec les partenaires médias aussi bien que l'organisation du travail et l'on voit les films de la sélection 2016 s'ajouter les uns aux autres, dont **Juste la fin du monde** de Xavier Dolan, l'un des premiers à obtenir son ticket pour la compétition. Au passage, le délégué général a de bons mots pour Denis Villeneuve, dont le film **Sicario** avait été présenté à Cannes. Le lecteur suit la réflexion qui conduit au choix d'une affiche (une image du **Mépris**), d'un film d'ouverture (**Café Society** de Woody Allen) et d'un président du jury. Après avoir lancé une invitation à Jean-Luc Godard, poliment déclinée, Thierry Frémaux s'est tourné vers le réalisateur australien George Miller, dont

le plus récent **Mad Max** a fait sensation sur la Croisette.

Sélection officielle témoigne de l'indiscutable pouvoir du sélectionneur cannois qui se réfère pour sa part à « l'opinion Croisette », rappelant qu'une projection suffit à mettre « le feu à la plaine mondiale du cinéma ». Les derniers films de Gus Van Sant et Sean Penn en ont d'ailleurs fait les frais. C'est également l'œuvre d'un cinéphile, lequel multiplie, avec talent, les hommages et les comptes rendus de films qu'il aime, imitant en cela son complice lyonnais, Bertrand Tavernier. Son journal a aussi, inévitablement, un parfum jet set. Il y est question d'un repas raté avec Jake Gyllenhaal, d'un autre avec Catherine Deneuve, de messages amicaux de Nicole Kidman ou de Vincent Lindon, de conversations vélo avec Mads Mikkelsen et Daniel Day Lewis, d'un anniversaire de Léa Seydoux, de la déception bien sentie d'Émir Kusturica, d'un dîner à l'Élysée, d'un voyage éclair chez Martin Scorsese, à New York, d'une Julia Roberts aux pieds nus sur les marches du Palais ou d'un pseudo incident impliquant Helen Mirren. Les médias s'enflamment si facilement.

À l'occasion, l'auteur fait du hors-piste. Il partage sa passion pour Bruce Springsteen et l'Olympique lyonnais, évoque ses sorties à vélo et réagit à l'attentat du Bataclan. Il lui arrive aussi de glisser une anecdote au sujet de Billy Wilder, dont il est très friand.

Un seul grain de sable menace l'équilibre parfait de cet engrenage. Thierry Frémaux doit en effet repenser son avenir quand Jérôme Seydoux, dont il est très proche, lui offre de prendre sa succession à la tête de Pathé. Bien que la proposition soit alléchante, il la refuse. Et le voilà en route vers le 70^e Festival... 

LAVALTRIE BAIE-SAINT-PAUL SAINT-DONAT CARLETON-SUR-MER JONQUIÈRE
SAINTE-THÉRÈSE RIMOUSKI CHICOUTIMI VAUDREUIL-DORION HUNTINGDON
ROUYN-NORANDA SAINT-ANDRÉ-AVELLIN ÎLES-DE-LA-MADELEINE RIVIÈRE-DU-LOUP
DOLBEAU-MISTASSINI GASPÉ SAINTE-GENEVIÈVE SAINT-JEAN-SUR-RICHELIEU
LOTBINIÈRE MANIWAKI SAINT-DAMIEN OUTREMONT TROIS-RIVIÈRES TERREBONNE
NOTRE-DAME-DU-LAUS CHÂTEAUGUAY MONTMAGNY L'ASSOMPTION LAVAL
DISRAELI DORVAL MATAGAMI NEW RICHMOND LACHINE ENTRELACS
PORT-CARTIER SAINT-ANICET PASPÉBIAC VAL-MORIN SALABERRY-DE-VALLEYFIELD
MONTRÉAL HAVRE-SAINT-PIERRE VILLE-MARIE POTTON SEPT-ÎLES CHANDLER
SAINT-JEAN-PORT-JOLI SAINTE-ROSE-DU-NORD SAINT-JEAN-DE-MATHA
MATANE VICTORIAVILLE CHERTSEY SAINTE-ANNE-DES-MONTS MASCOUCHE

Du cinéma d'auteur sur grand écran partout au Québec

Regroupant une cinquantaine de salles parallèles, le RÉSEAU PLUS de l'ACPQ diffuse du cinéma d'auteur d'ici et d'ailleurs dans toutes les régions du Québec.

www.cinemasparalleles.qc.ca

PLAN
CULTUREL
NUMÉRIQUE
DU QUÉBEC



PROJETÉE
VERS L'AVENIR



50

50 ANS DE SUCCÈS
GRÂCE À VOUS !

Merci à nos clients, à nos
partenaires et aux talents d'ici
qui ont su raconter tant
d'histoires fabuleuses au fil
des 50 dernières années.

UNE PASSION
QUI GRANDIT
DEPUIS 1967



TELEFILM 50
C A N A D A