

24 IMAGES

N° 177 / Mai - Juin 2016

SYLVAIN L'ESPÉRANCE

Être cinéphile en 2016 × Montréal métissé × Edward Yang
Noah Baumbach × Andrzej Zulawski × Francis Mankiewicz





66^e Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Generation

18 > 27 FÉVRIER 2016

LES RENDEZ-VOUS
DU CINÉMA QUÉBÉCOIS 36+

un événement QUÉBEC CINÉMA



AVANT LES RUES

TEWEHIKAN EPWAMOCI MESKANAWA

UN FILM DE CHLOÉ LERICHE

**RYKKO
BELLEMARE**

**JACQUES
NEWASHISH**

**KWENA
BELLEMARE BOIVIN**

**MARTIN
DUBREUIL**

FUNFILM DISTRIBUTION PRÉSENTE UNE PRODUCTION LES FILMS DE L'AUTRE AVEC RYKKO BELLEMARE - JACQUES NEWASHISH - KWENA BELLEMARE BOIVIN - MARTIN DUBREUIL

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE GLAUCO BERMUDEZ DIRECTION ARTISTIQUE FRÉDÉRIC DEVOST COSTUMES YOLA VAN LEEUWENKAMP MAQUILLAGE ET COIFFURE MARIE SALVADO

MONTAGE CHLOÉ LERICHE AVEC LA COLLABORATION DE NATALIE LAMOUREUX SON MARTYNE MORIN - SYLVAIN BELLEMARE - STÉPHANE BERGERON

MUSIQUE ORIGINALE ROBERT MARCEL LEPAGE PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ ZIAD TOUMA SCÉNARIO, RÉALISATION ET PRODUCTION CHLOÉ LERICHE

WWW.AVANTLESRUES.COM



LES FILMS DE
L'AUTRE



TELEFILM
CANADA



Canada



SACD

3 ÉDITORIAL

COUVERTURE

SYLVAIN L'ESPÉRANCE

- 5 Les écarts essentiels : le cinéma de Sylvain L'Espérance
- 9 Entretien
- 16 Carnet de travail

DOSSIER

ÊTRE CINÉPHILE EN 2016

- 21 **Table ronde** – animée par Robert Daudelin
- 28 **Bruno Dequen** – Confessions d'un cinéophile maison
- 29 **Damien Detcheberry** – Plaidoyer pour les cinémas de quartier
- 30 **Pierre Charpillot** – Avoir 15 ans dans les Torrents
- 30 **Apolline Caron-Ottavi** – La Cinémathèque interdite

CHEMINS DE TRAVERSE

- 32 **Cinéma québécois** – Montréal métissée : la diversité culturelle à l'écran
- 36 **Francis Mankiewicz** – Le présent antérieur
- 38 **Le cinéma de Noah Baumbach** – Les pots cassés de la création
- 40 **Andrzej Żuławski** – Une symphonie du chaos
- 42 **ItinErrances vidéographiques** – Quand vient l'étranger
- 44 **Cin-écrits** – It Doesn't Suck: Showgirls – La nuit sera noire et blanche – La chambre claire
- 47 **La bédé** – En attendant Guzzo

POINTS DE VUE

- 48 *Un paradis pour tous* de **Robert Morin**
- 49 *Au-delà des montagnes* de **Jia Zhang-ke**
- 50 *L'étreinte du serpent* de **Ciro Guerra**
- 51 *Francofonia* d'**Alexandre Sokourov**
- 52 *La désintégration* de **Philippe Faucon**
- 53 *Montréal La Blanche* de **Bachir Bensaddek**
- 54 *Batman v Superman: Dawn of Justice* de **Zack Snyder**
- 56 *Midnight Special* de **Jeff Nichols**
- 57 *Everybody Wants Some!!* de **Richard Linklater**
- 58 *The Mermaid* de **Stephen Chow**
- Reprise**
- 59 *A Brighter Summer Day* d'**Edward Yang**

Vidéothèque interdite

- 62 *The Day of the Locust* de **John Schlesinger**
- 63 *The Driver* de **Walter Hill**
- 63 *The Music* de **Yasuzô Masumura**
- 64 *City of the Living Dead* de **Lucio Fulci**
- 64 *Knightriders* de **George A. Romero**





Complétez votre collection (Liste complète et sommaires: www.revue24images.com)

- 168 Spectres et fantômes + DVD *Que ta joie demeure* de Denis Côté
- 169 Inventer le langage + DVD *Breaking the Frame* de Marielle Nitoslawski
- 170 Dialogues : entre la bande dessinée et le cinéma + DVD *Compilations* Claude Cloutier et Obom
- 171 États du corps/Expériences limites + DVD *A Prayer For Nettie* et *Erratic Angel* de Donigan Cumming
- 172 Révolutions... du spectateur mutant + DVD *Chutes extraordinaires et royaumes mortels* – 7 courts québécois
- 173 Cinéma québécois – Vents contraires + DVD *Jimmywork* de Simon Sauvé
- 174 Son + vision + DVD *ARWAD* de Samer Najari et Dominique Chila
- 175 2010-2015 Les grands bouleversements + DVD *Dernier maquis* de Rabah Ameur-Zaïmeche
- 176 Documentaire : nouvelles pratiques + DVD *Globodrome* de Gwenola Wagon
- 177 Être cinéophile en 2016 + DVD *Les printemps incertains* et *Bamako temps suspendu* de Sylvain L'Espérance

ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR WWW.REVUE24IMAGES.COM OU REMPLISSEZ CE FORMULAIRE. UN DVD GRATUIT AVEC CHAQUE NUMÉRO... PENSEZ-Y!

INDIVIDU ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses) \$

☐ 2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses) \$

INSTITUTION – ORGANISME ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses) \$

AUTRES PAYS ☐ 1 an (5 parutions) 50 \$ CDN – frais d'envoi inclus \$

ANCIENS NUMÉROS ☐ Québec ☐ Canada hors Québec (Autres pays: contactez-nous)

Quantité Numéro 6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.) \$

(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +) \$

AUTRE ☐ \$

Total \$

Date ☐ **CHÈQUE** ou ☐ **MANDAT INTERNATIONAL** – libeller à l'ordre de 24/30 I/S

Nom

Adresse

Ville

Code postal

Courriel ☐ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires

Postez votre formulaire à: **Revue 24 images**, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

24 images est publiée depuis 1979.
La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Jean Hamel, Marie-Anne Raulet

Directeur

Philippe Gajan

Rédacteur en chef

Bruno Dequen

Secrétaire de rédaction et réviseur

Gérard Grugeau

Comité de rédaction

Marco de Blois, Apolline Caron-Ottavi, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Helen Faradji, Alexandre Fontaine-Rousseau, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Gilles Marsolais, André Roy

Direction artistique et couverture

OTTOBLIX

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Ont collaboré à ce numéro

Elijah Bukreev, Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Pierre Charpillot, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Damien Detcheberry, Helen Faradji, Julien Fonfrède, Alexandre Fontaine-Rousseau, Gérard Grugeau, François Jardon-Gomez, Jacques Kermabon, Guillaume Lafleur, Simon Laperrière, Marc Mercier, Pascal Plante, André Roy, Charlotte Selb

Correspondant

Jacques Kermabon à Paris

Conseillers juridiques

BélangerSauvé

Dépôt légal: 2e trimestre 2016

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution: mai 2016

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN: 0707-9389

ISBN numérique: 978-2-924348-20-8

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement Voir ci-contre

TPS: RT 145450482

TVQ: 1205863288 TQ.0001

Abonnements en ligne par PayPal sur

www.revue24images.com, par la poste, par téléphone au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat-poste international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le Film Literature Index.

Distribution: LMPI, Québec, Canada

Distribution en Europe: 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications: 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél.: 514 972-3310, info@revue24images.com

www.revue24images.com

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30 % de fibres postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du Canada pour les périodiques (FCP) pour nos activités d'édition.

Conseil des arts et des lettres
Québec

Canada



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

ÉDITORIAL

En février dernier, 24 *images* consacrait sa couverture à Ben Wheatley. De Wheatley à Sylvain L'Espérance, le grand écart est immanquable. En effet, rien de plus éloigné que les démarches créatives d'un cinéaste de genre britannique et d'un documentariste québécois. En choisissant de mettre en valeur leurs parcours respectifs, nous réaffirmons le désir de réfléchir sur toutes les formes du cinéma : de la fiction au documentaire, en passant par le cinéma bis, représenté par une nouvelle section intitulée « la vidéothèque interdite ». Aux antipodes d'une cinéphilie de chapelle, il s'agit de témoigner d'un rapport au cinéma totalement ouvert et décomplexé, à l'image de celui que prônent dans ce numéro les « jeunes » intervenants de notre table ronde sur la cinéphilie animée par Robert Daudelin. Même si elle demeure le fruit d'une passion boulimique qui transcende les générations, la cinéphilie actuelle est bouleversée par l'omniprésence du tout numérique, qui modifie notre rapport au cinéma, pour le meilleur (une accessibilité inédite) et pour le pire (la disparition de salles à la programmation diversifiée). Toujours aussi attachés à la salle néanmoins, les *cinéphiles version 2016* sont également des experts de *torrents* et des amoureux du cinéma qui embrassent toutes les approches et les époques.

Ceci dit, pour en revenir au duo Wheatley/L'Espérance, il ne s'agit pas pour la revue d'affirmer une prise de position superficielle qui chercherait la diversité à tout prix. Au contraire, il est plutôt question pour nous de pousser la réflexion au-delà des idées préconçues, afin de mieux témoigner de l'évolution de la vision de certains cinéastes et de la capacité du cinéma à appréhender le monde. Par un texte, un long entretien, un carnet de travail et l'édition de deux de ses films sur DVD (*Les printemps incertains* et *Bamako temps suspendu*)¹, le présent numéro explore ainsi la démarche de Sylvain L'Espérance, en mettant l'accent sur la production de *Combat au bout la nuit*, son prochain long métrage. Si Ben Wheatley nous intéressait en particulier par sa capacité à redéfinir les limites du cinéma de genre à des fins sociopolitiques, le dernier film de Sylvain L'Espérance, qui plonge au cœur de la crise actuelle que subit la Grèce, affirme une approche tout aussi singulière. À la fois culmination d'une démarche documentaire entreprise à la fin des années 1980 et exploration d'un nouveau langage hétéroclite capable de rendre compte des multiples enjeux observés sur le terrain, *Combat au bout la nuit* affirme

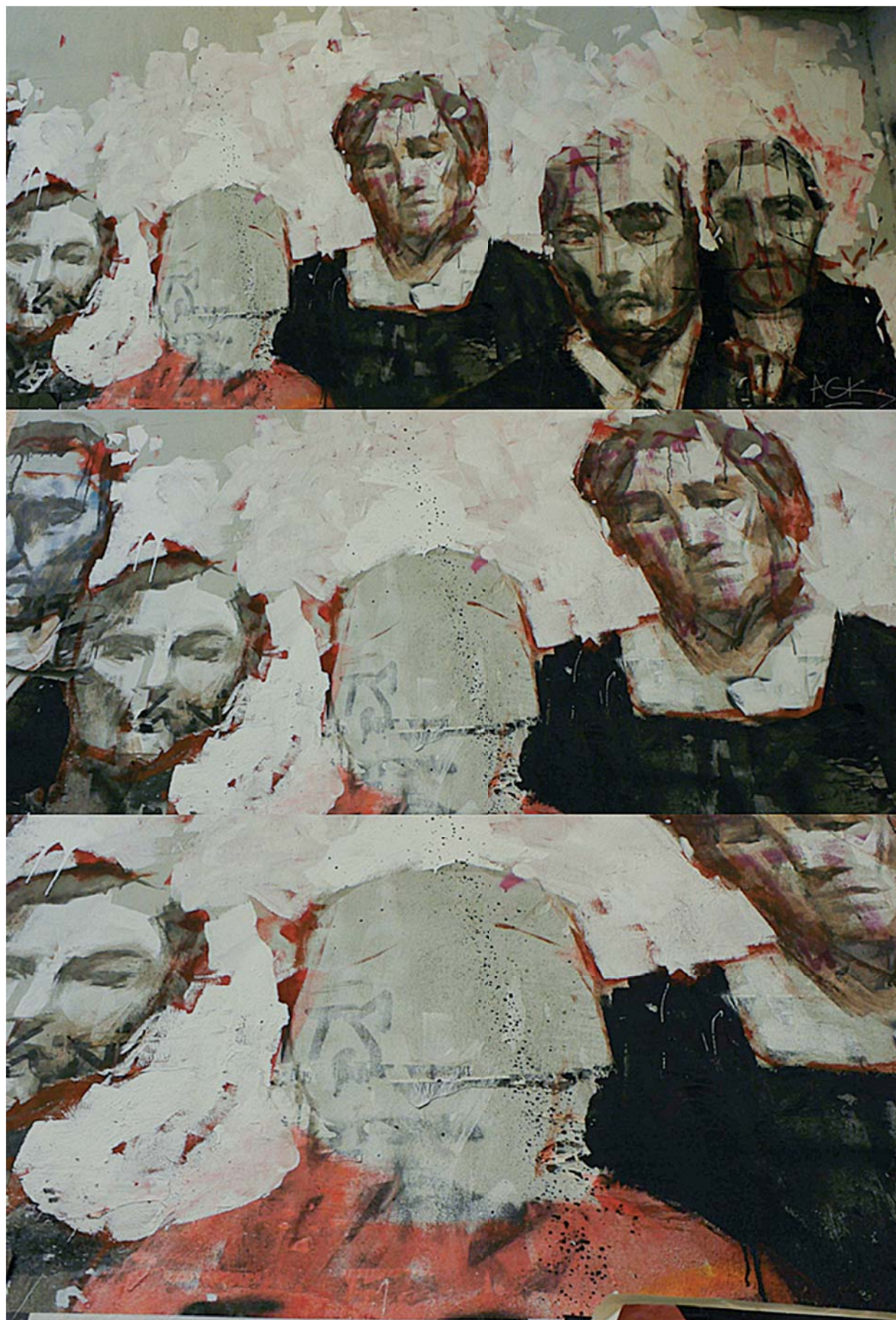
haut et fort la nécessité de créer un nouveau type de documentaire affranchi de tout formatage et totalement à l'écoute du monde qu'il observe.

Cette analyse du travail de Sylvain L'Espérance est à l'image d'un numéro attentif à l'écriture filmique et aux thématiques abordées par plusieurs cinéastes, qu'il s'agisse d'Edward Yang, de Robert Morin ou Zack Snyder. Plus particulièrement, la disparition d'Andrzej Żuławski est l'occasion pour Jacques Kermabon de revenir sur l'héritage singulier de ce cinéaste hors-norme. Deux films récents de Noah Baumbach incitent Alexandre Fontaine Rousseau à revisiter l'œuvre de ce cinéaste new-yorkais qui semble obsédé par les enjeux éthiques de la création artistique. Et une récente rétrospective de Francis Mankiewicz à la Cinémathèque Québécoise permet par ailleurs de mieux mettre en lumière la totalité de son œuvre, incluant des projets de commande réalisés dans les années 1970. Malgré leurs visées essentiellement pédagogiques, les quatre films de Mankiewicz redécouverts par Guillaume Lafleur sont d'autant plus passionnants qu'ils permettent d'accéder aux préoccupations de toute une époque. C'est d'ailleurs dans ce même esprit que Gérard Grugeau s'attarde à cinq films québécois récents qui, chacun à leur façon, dressent un portrait métissé de Montréal qui révèle « les beautés et les enjeux de la multiplicité du monde contemporain. » Témoin inévitable de son époque et moyen d'expression complexe d'artistes en perpétuelle quête d'un nouveau langage, le cinéma couvert dans ce numéro est aussi hétéroclite que révélateur des multiples possibilités d'un art qui ne demande qu'à se nourrir du monde qui l'entoure.

Enfin, un petit mot sur la nouvelle identité visuelle de la revue. Le graphisme de nos pages a été mis à jour afin de rehausser la présentation des images et de distinguer plus clairement les sections qui composent chaque numéro. Un grand merci à nos collaborateurs d'Ottoblix pour leur écoute et leur talent !

— BRUNO DEQUEN

1. À noter que ce numéro ne contient pas de page dédiée à la recension du DVD étant donné que le texte de Robert Daudelin sur Sylvain L'Espérance couvre toute son œuvre.



LES ÉCARTS ESSENTIELS : LE CINÉMA DE SYLVAIN L'ESPÉRANCE

par Robert Daudelin



Combat au bout de la nuit (2016)

Depuis 1988 Sylvain L'Espérance, parallèlement à son activité de producteur, a signé dix films qui tous s'inscrivent dans une démarche rigoureuse où le cinéma questionne le réel avec une acuité exceptionnelle. Le nouveau film, que nous pourrions découvrir bientôt, constitue l'aboutissement de plus de vingt-cinq ans de travail sur le terrain, de questionnement aussi du cinéma et de ses outils : il ne fait aucun doute que suivre le cinéaste à la trace nous conduit naturellement à *Combat au bout de la nuit*.

1988-1997 : les années d'apprentissage

En 1988, alors qu'il termine des études en cinéma à l'Université Concordia, Sylvain L'Espérance amorce le tournage de ce qui deviendra son premier film. Filmant lui-même avec une Bolex 16mm à tourelle, il arpente la ville, visite un papetier, collectionne des images. Le film engloutira ses économies (4000 \$) et sera finalement terminé chez Main Film, une coopérative de production où il côtoie Claude Ouellet (qui deviendra son caméraman), Marie Potvin, Lucie Lambert, Peter Sandmark et Jean-Claude Bustros. Sélectionné aux Rendez-vous du cinéma québécois de 1989, *Les écarts perdus* sera bien accueilli, plusieurs y devinant l'apparition d'un nouveau cinéaste.

Sorte de rêverie poétique qui apparente le film à un certain cinéma expérimental lyrique, *Les écarts perdus* porte déjà la signature de L'Espérance : attention aux gestes, respect des rituels, écriture fondée sur le plan. Le film s'articule autour d'un certain nombre de rencontres improbables : un archéologue classant ses trésors, un papetier préparant la feuille d'un graveur, deux escrimeurs testant leur habileté. L'unité du film se construit imperceptiblement : une image en appelle une autre, alors qu'une musique presque bruitiste crée les enchaînements. Après plus de vingt-cinq ans, ce petit film discret est toujours aussi beau : sa poésie n'a pris aucune ride.

Il faut attendre quatre ans pour découvrir une suite à ces écarts porteurs d'espoir. Entre-temps le cinéaste s'est davantage impliqué dans Main Film où il participe notamment à un atelier avec le cinéaste belge Boris Lehman. On peut voir un moment de cet atelier mémorable dans le film de Lehman *Tentatives de se décrire* ; Sylvain L'Espérance y parle de son quartier, St-Henri, et déclare : « C'est ça principalement qui m'intéresse, de montrer des gens qui habitent mon quartier ». Cette affirmation résume en quelque sorte le film sur lequel il travaillait alors et qui nous est connu sous le titre de *Les printemps incertains* (1992).



Les printemps incertains (1992)

L'Espérance a habité St-Henri pendant dix ans et il a écumé systématiquement le quartier, de ruelles en fonds de cours : St-Henri et sa périphérie (Pointe St-Charles, Griffintown, Le Village aux oies), c'est vraiment son territoire et il nous propose de l'explorer avec lui, utilisant pour ce faire les outils du cinéma direct : le son synchrone et la caméra à l'épaule. Le plan qui ouvre le film (l'usine Domtar désaffectée devant laquelle file un train de voyageurs) résume déjà son propos : des quartiers disparaissent, les destructions urbaines sont à l'œuvre ; nous entrons dans l'ère de « l'éphémère », comme le déclare spontanément le premier personnage du film. *Les printemps incertains* nous dit l'histoire d'un quartier populaire où Irlandais (chassés de leur pays par le typhus), Polonais, Italiens, Ukrainiens et Canadiens français vivaient en harmonie, dans une sorte de fraternité quotidienne, surdéterminée par la dure réalité du travail. Or les lieux de ce travail, autour desquels avaient été construites des habitations modestes, ont disparu et leur fermeture signifie la mort du quartier : on rase les maisons, on transforme les manufactures en condos – comme le résume un des habitants, « la vie est expropriée ». Restent les photos d'archives, dûment numérotées, que l'administration municipale a prises avant l'arrivée des bulldozers.

Cette histoire d'un quartier ouvrier, c'est à des hommes et des femmes qui y ont grandi que le cinéaste en confie la mémoire. Témoins passionnés, souvent émus, ils recréent pour nous une cartographie des lieux, avec le nom des familles pour chaque maison détruite. Au besoin, une femme chantera une complainte pour mieux nous sensibiliser au nouvel exil imposé aux habitants du quartier.

En 1991 Sylvain L'Espérance avait créé avec Lucie Lambert une société de production, Les Films du tricycle ; c'est avec cette petite société qu'il met en chantier son nouveau film *Le temps qu'il fait* (tourné en 1994-1995, sorti en 1997). À nouveau le plan qui ouvre le film (un cordonnier, originaire de l'Équateur, martèle une semelle) est exemplaire de ce que le film va explorer : le travail et ses gestes au moment de la mondialisation. Soumis « aux conditions du marché mondial », comme l'explique une des voix d'experts qui traversent le film, les travailleurs doivent désormais cohabiter avec la précarité de l'emploi. Dans la logique capitaliste, le chômage régulateur guette tout le monde : un soudeur de 52 ans, militant du NPD et seul candidat élu du RCM, est réduit à s'improviser recycleur de métal, alors qu'un ouvrier plus jeune nettoie les grands

réservoirs des raffineries au risque de s'empoisonner en respirant les gaz toxiques qui y sont enfermés.

Et déjà les « migrants » ont ici un rôle de premier plan : Chinois et Russes, musiciens du métro, pâtisseries algériens ou cordonnier équatorien, tous vivent, survivent plutôt, sous la menace permanente de la précarité.

Film baromètre, *Le temps qu'il fait*, est-il besoin de le signaler, est toujours d'actualité. Le regard de Sylvain L'Espérance, très justement servi par la caméra de Jacques Leduc, ne laisse rien passer : s'il quitte St-Henri pour Montréal-Est, c'est avec la même empathie qu'il filme les hommes et les femmes au travail et enregistre leurs analyses spontanées.

Le périple africain

En 2001, après deux voyages de recherche qu'il a effectués seul, L'Espérance débarque à Conakry, capitale de la Guinée équatoriale, avec Jacques Leduc (caméra) et Diane Carrière (son). La Guinée



Un fleuve humain (2007)

est un pays pauvre, un des plus pauvres du continent africain, mais son sous-sol est riche en bauxite, une composante essentielle de l'aluminium – notamment celui produit par Alcan, à Arvida, au Québec. La bauxite est extraite de mines à ciel ouvert, puis chargée sur des wagons¹ qui la transportent jusqu'au bateau à destination du Lac St-Jean. Parallèlement à cette exploitation industrielle, certains astucieux Guinéens recyclent les cannettes d'aluminium pour en faire des casseroles, voire des pièces d'auto. D'ailleurs le métal fait partie depuis longtemps de la vie du pays : on y est forgeron de père en fils, avec une habileté consommée, comme en fait foi l'une des plus belles séquences du film.

Film sans commentaire, *La main invisible*, première (mais non dernière !) incursion du cinéaste en Afrique, est rythmé par les interventions des membres de Soleil d'Afrique, un groupe de danseurs et de musiciens de Conakry. S'ajoutent au passage la danse d'une petite fille, les turbans colorés des lavandières et les coquillages qui prédisent l'avenir. Sylvain L'Espérance découvre l'Afrique noire ; il s'y sent à l'aise ; bâtit rapidement des complicités avec les gens qu'il croise ; et nous livre un poème visuel d'une grande beauté dont le message implicite (la richesse des pays riches qui s'accroît dans l'exploitation des pays pauvres) n'échappe à aucun spectateur sensible.

Si la rencontre avec l'Afrique noire constitue un choc pour Sylvain L'Espérance, c'est aussi un moment déterminant dans son travail de cinéaste. Alors que *Les printemps incertains* et *Le temps qu'il fait*, avec leur pertinence et la qualité de leur réalisation, se présentent comme des films d'observation, *La main invisible* et l'ensemble du volet africain qu'il inaugure, sont des films de réflexion. Désormais les personnages sont immédiatement définis par le paysage auquel ils appartiennent et ce paysage parle pour eux. Du coup le cinéaste opte pour un rythme plus lent – plus africain ! La durée des plans se prolonge, la caméra s'arrête pour regarder et s'impregner de l'atmosphère des lieux. Désormais le cinéaste fait pleinement confiance à ses outils et construit ses films avec une assurance nouvelle : la mise en scène fluide qui les anime, et qui s'affirmera de film en film, est là pour en témoigner.

L'aventure africaine se poursuit en 2006 avec *Un fleuve humain* dans lequel, pour reprendre ses propres mots, il va « à la rencontre des habitants du delta », le delta en question étant l'extraordinaire delta du Niger qu'il avait découvert à l'occasion de son précédent tournage. La beauté des lieux et de ses habitants nous interpelle dès les premières images. À nouveau L'Espérance est attentif aux gestes et à leur noblesse ; attentif aussi au savoir des hommes et des femmes qui habitent cet immense territoire : pêcheurs, bergers, navigateurs et constructeurs de pirogues sont « la mémoire des lieux ».

Le delta du Niger est un lieu en « perpétuelle métamorphose » et y naviguer est un art, comme en atteste la dextérité d'Alassane, le pilote qui parle si bellement de son métier. Et que dire de l'éleveur Peul et de son troupeau qui doivent s'adapter à la transhumance, l'une des composantes déterminantes de la vie des nomades du fleuve – la scène des bœufs traversant à la nage est digne des meilleurs westerns du cinéma classique !

Ultimement, c'est le fleuve qui impose son rythme au film : se crée alors une réelle intimité avec ces hommes et ces lieux. Désormais Sylvain L'Espérance est chez lui en Afrique.



Intérieurs du delta (2009)

Intérieurs du delta (2009) se présente de fait comme une suite à *Un fleuve humain*, les protagonistes de la longue conversation qui ouvre le film avouant candidement que c'est « grâce à Sylvain » qu'ils ont fait connaissance. Grand film lyrique, *Intérieurs du delta* est une célébration de la parole, parole africaine avec ses rythmes et ses césures, mais plus largement parole humaine avec sa richesse illimitée. En aucun cas s'agit-il de « talking heads » : la parole est ici mise en scène, magnifiée. La caméra écoute, enregistre, en de très longs plans, comme cette parole qui s'étire et ne semble jamais vouloir s'arrêter. Le cinéaste recueille les doléances du pêcheur, du constructeur de pirogues, de la jeune Bozo qui n'a « pas de repos, jamais » ; et cette parole s'inscrit dans la vie du delta et dans l'expérience personnelle, intime et très concrète, qu'il en a désormais lui-même.

Comme toujours, mais encore davantage cette-fois-ci, L'Espérance est attentif aux gestes : la longue séquence du pêcheur qui ramène son filet dans la pirogue sous le regard de son enfant est exemplaire de cette capacité du cinéaste à prendre son temps, à comprendre en regardant. S'il filme le quotidien, avec ses difficultés et ses défis permanents, il filme aussi les rêves, les espoirs et les frustrations de ces hommes et de ces femmes qui comptent sur le fleuve Niger pour survivre ; ainsi en est-il des confidences de la femme de Sékou et de l'histoire bouleversante de Souleymane.

L'Espérance qui, depuis le film précédent, est désormais son propre caméraman, est rapidement devenu un remarquable plasticien : la majesté de ce film est assurément l'un de ses atouts. La caméra traque les couleurs des objets (les pirogues, les mêmes que



Sur le rivage du monde (2012)

dans le film précédent), des vêtements et de la nature (revoyez la tempête nocturne !): les tableaux se succèdent pour dire la beauté de ce pays et de ses habitants et jamais cette beauté ne relève de l'exotisme, toujours elle appartient au quotidien, à une culture qui devient presque familière, tellement est juste le regard qui s'en approche. Cette caméra peut aussi être très active et découvrir à l'épaule les venelles d'un village. Le tout harmonieusement orchestré par le montage du fidèle René Roberge.

Les intérieurs du delta, aussi majestueux que fascinants, ne sont pas pour autant un paradis. Les cycles du fleuve sont bousculés par les changements climatiques et la vie des riverains perd ses repères millénaires. Le film nous dit très bien cela aussi, en toute complicité.

En 2011 Sylvain L'Espérance retourne au Mali, essentiellement à Bamako, pour entreprendre le dernier volet de ce qu'on peut désormais considérer comme sa « trilogie africaine » – *La main invisible* répondant à d'autres desseins et pouvant très bien être considéré extérieur au projet qui débute avec *Un fleuve humain*.

Toujours, et ce dès son premier film, le cinéaste a fait appel à différentes disciplines artistiques pour enrichir son propos: *Sur le rivage du monde* (2012) va délibérément accentuer ce parti pris en faisant appel au théâtre (de rue), à la poésie, au rap et au chant pour nous parler du sort des « migrants » qui, de tous les coins du continent africain, lorgnent vers l'Occident. Comme l'affirme intempestivement l'un d'eux, « Dieu a quitté l'Afrique noire ». Tous ont pourtant vécu des expériences douloureuses, humiliantes: le froid, le désert, les coups, la prison et, en fin de périple, le refoulement. Réunis par le sort dans une maison de Bamako (la bien nommée « le ghetto »), ils résistent à l'appel de l'Occident avec la volonté du désespoir: le boxeur rêve d'un combat de championnat en Algérie, le coiffeur poète camerounais proclame « Je résiste », tout en rêvant de son Eldorado (ce sont ses mots) et du jour où il pourra rentrer dans son village et retrouver sa mère.

Le film dit leur désarroi, leur courage et leur révolte aussi: le Camerounais clame le rap de l'injustice, une jeune femme raconte son mariage forcé, un autre, carte routière en main, décrit l'impossible périple qui l'a ramené à son point de départ... Il y a bien l'Association des migrants, la mission des Pères blancs,

Care et quelques autres ONG, mais comment garder vivant l'espoir de jours meilleurs? Les cyniques jouent aux cartes en dénonçant la France et le Canada, mais d'autres relèvent la tête et mettent des mots sur leurs expériences et leur révolte; ils en font même un spectacle qu'ils proposent aux badauds au hasard des rues de Bamako. Tous sont fiers et attachés à leur continent – « mon continent, l'Afrique », répète l'un d'eux. Et le cinéaste les accompagne, leur donne l'image et la parole; le rouge, comme le sol en terre battue de Bamako, devient la couleur dominante du film, surtout quand un orage violent a chassé les autres couleurs. Film éminemment politique, *Sur le rivage du monde* est aussi, indissociablement, le geste d'un artiste: geste de solidarité et d'écoute qui fait confiance au théâtre, au chant, à la poésie et à la musique pour susciter notre écoute et repenser le monde.

Coda

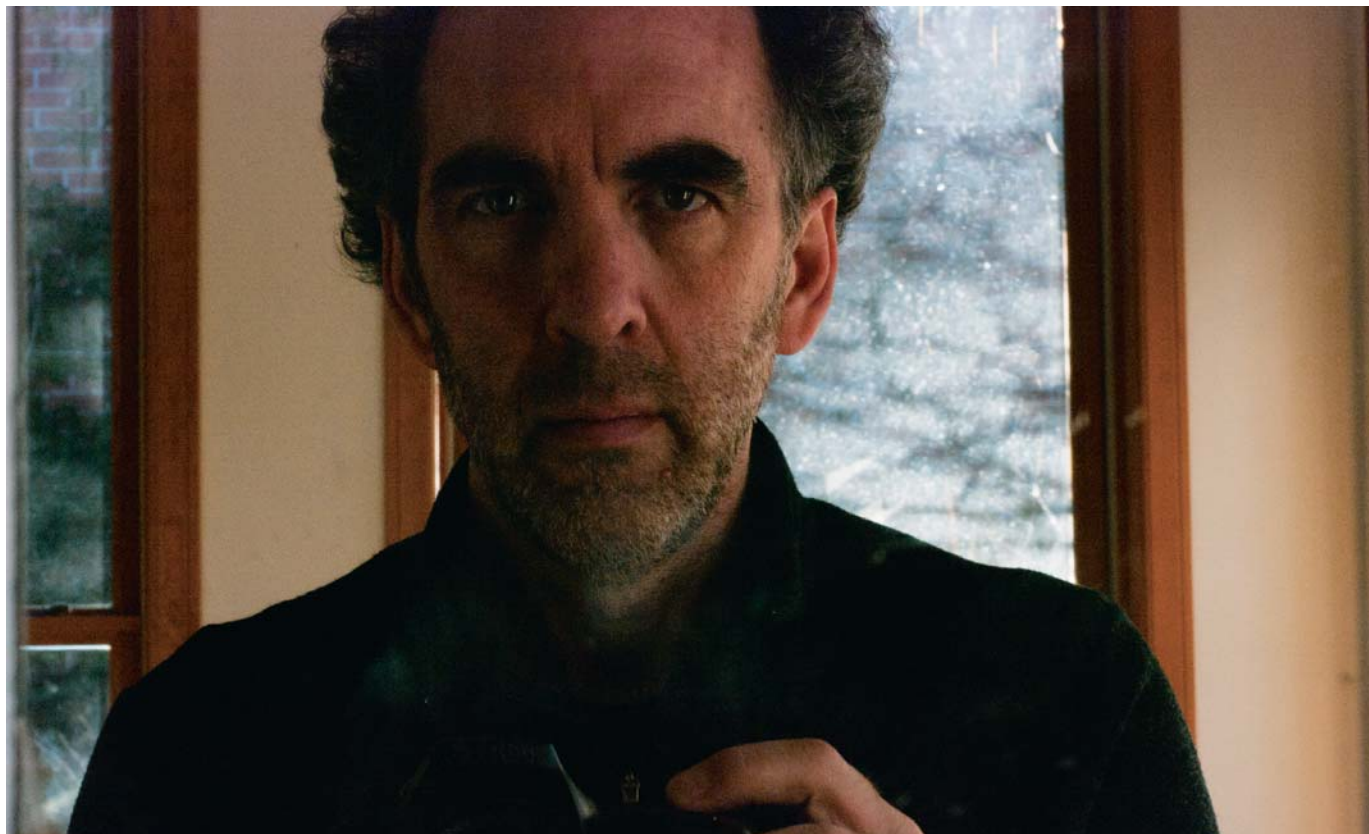
En 2014 Sylvain L'Espérance retourne à Bamako, histoire de montrer son nouveau film à ses amis africains. Au hasard d'une balade en ville, il fait la connaissance du flûtiste Adèse Traoré qui joue dans un restaurant. Quelques jours plus tard, il se retrouve chez le musicien, alors que son ami, le guitariste Madou Doumbia, est en visite; les deux musiciens improvisent, chantent et laissent filer le temps dans la belle langueur de l'après-midi malien.

Bamako temps suspendu (2014), le court métrage qui est né de cette rencontre fortuite, est un moment de grâce, de pur bonheur: le temps est bien « suspendu ». Le cinéaste est en visite chez des amis; il filme spontanément, comme les musiciens improvisent. La caméra va de l'un à l'autre, jette parfois un coup d'œil du côté de la rue ensoleillée, mais toujours revient vers la flûte et la guitare qui nous parlent de l'Afrique, de l'importance de la musique et de la vie qui coule, toujours insaisissable. Point d'orgue au long périple africain de Sylvain L'Espérance, ce court film n'est surtout pas un adieu, plutôt un « au revoir ». En attendant, il faut aller voir ce qui se passe du côté de la Grèce... 24

1. Le train sans fin que filme l'Espérance n'est pas sans rappeler *Le train du Labrador* (1967) d'Arthur Lamothe qui, lui aussi, s'échappait avec les richesses naturelles d'un pays.



Sur le rivage du monde (2012)



ENTRETIEN AVEC SYLVAIN L'ESPÉRANCE

propos recueillis par Robert Daudelin et Gérard Grugeau

Alors que la Grèce vivait ses pires heures depuis la dictature des colonels (1967-1974) en subissant les politiques d'austérité sans précédent imposées par l'Europe et les institutions financières internationales, un cinéaste de chez nous a planté sa caméra à Athènes pendant plus de deux ans. Il en revient avec une œuvre fleuve qui devrait gagner nos écrans à l'automne et venir combler un déficit d'images abyssal, en provenance d'un pays relégué aujourd'hui par les médias à une invisibilité aussi cynique que violente. D'où l'impérieuse nécessité d'un film comme ***Combat au bout de la nuit*** de Sylvain L'Espérance qui, en prenant le pouls de ce qui vit et résiste sur le terrain des luttes politiques, remet le réel en mouvement, en plus de le faire avec une amplitude rare qui force l'admiration. Accompagnant cet élan d'émancipation, le cinéma redevient ici un lieu complexe de mémoire, d'interrogation et de cristallisation d'un « nous politique » susceptible de paver la voie à de nouvelles utopies collectives. Nous avons rencontré le cinéaste alors en post-production et nous l'avons invité également à offrir à nos lecteurs un carnet de travail autour du film qui vient clore cet entretien par quelques fulgurances visuelles et narratives – G.G.

Au départ, ton projet était de traiter de l'espace méditerranéen, notamment dans la foulée des printemps arabes (Tunisie, Égypte). Comment en es-tu arrivé à recentrer ton projet sur la Grèce ?

Il y avait au départ l'idée de saisir le mouvement du monde à partir de la Méditerranée. Il y a eu dans ces pays-là un vent de révolte dont personne ne soupçonnait la puissance avant qu'il n'agisse comme un révélateur. Je voulais lier dans un même film ce qui restait de ces révoltes au Sud avec les mouvements qui ne s'étaient pas encore manifestés au Nord, sentant que ce qui se passait au



Combat au bout de la nuit (2016)

Sud ne pourrait que se propager tôt au tard vers le Nord. Il y a un espace commun en Méditerranée qui fait que les choses circulent. Comme mon film précédent, *Sur le rivage du monde*, a un peu voyagé, cela m'a permis d'aller à Lampedusa, à Gênes, à Marseille. Mais en arrivant à Athènes, j'ai immédiatement senti que le film devait se passer là. J'y ai rencontré non seulement des Grecs en lutte, mais aussi des Syriens, des Palestiniens, des Égyptiens, des Camerounais, des Algériens. Dans la même journée, je passais d'un groupe à l'autre, tout naturellement. Ils étaient là, dans les rues, au hasard de mes déambulations. Je côtoyais des Grecs qui venaient à la défense des migrants, des réfugiés et tous se retrouvaient dans les mêmes lieux : ces espaces s'entremêlaient.

Tu as commencé à tourner quand ? Avant l'apparition de Syriza ?

Mon premier voyage en Grèce date de février 2014. Syriza était alors dans l'opposition. Il ne s'agissait pas encore d'un voyage

de recherche « organisée ». Je voulais simplement sentir le pouls des choses, aller voir, comprendre comment je pouvais arpenter ce territoire-là.

Au moment de tourner *Sur le rivage du monde*, l'Association des Maliens expulsés (AME) s'était présentée comme une porte d'entrée. Est-ce que d'emblée, à Athènes, tu as senti, en rencontrant des gens, en visitant des associations ou des regroupements, que ton film pouvait se centrer sur une certaine problématique ?

Lors du premier voyage, j'ai exploré ce qui se passait à Athènes le plus largement possible. Je suis allé à la rencontre d'une vingtaine de groupes ou organisations, mais le résultat n'était pas très concluant : j'avais toujours le sentiment que j'étais devant des gens qui se cantonnaient dans un champ d'action très précis. Il y a beaucoup de rivalité entre les groupes de gauche en Grèce et je me suis souvent retrouvé face à des personnes qui étaient méfiantes face à tout projet de film. La crise grecque est presque devenue une marque de commerce et les Grecs ont le sentiment qu'ils sont comme un cadavre entouré de vautours. Tout ce qui se désintègre dans la société est source d'intérêt, et même de profits, pour les médias internationaux. Il y a très peu de vrais dialogues. J'ai donc dû faire face à cette suspicion, ce qui au début était déstabilisant.

La vraie porte d'entrée pour le film a été la rencontre avec les femmes de ménage lors du deuxième voyage. Dans beaucoup de milieux de gauche, il y a un refus de l'image, et c'est ce qu'on me renvoyait constamment... ce qui est évidemment un problème pour un cinéaste ! Les femmes de ménage, elles, avaient décidé d'être visibles, ce qui m'a ouvert une porte me permettant d'entrer vraiment en relation avec des Grecs, alors que, jusque-là, nos rapports avaient été plutôt formels. Mais j'avais aussi le désir de prendre le pouls de la société grecque en tissant des liens avec les immigrés, les migrants, les réfugiés, en filmant leurs visages...

Et ces visages, tu les filmes comme autant de territoires que tu proposes au spectateur d'explorer en faisant durer les plans. Il y a évidemment là un choix d'écriture.

Dès mon premier voyage, j'ai filmé Sipan, un Kurde syrien, chez lui. Mais les réfugiés étant mis dans une situation d'illégalité, ce n'était pas simple de les filmer : ils doivent se cacher et cacher qu'ils n'ont pas de papiers. Alors apparaître à l'écran pour un Kurde syrien pouvait représenter un danger, et Sipan évoque de manière très prudente ce qu'il a vécu en Syrie. Il ne le dit pas clairement, pour protéger sa famille, mais il a été brutalisé, menacé de mort, même davantage, et littéralement obligé de quitter le pays. Le simple fait de filmer ces réfugiés traités comme des migrants illégaux était difficile. Filmer ces visages, c'est reconnaître le chemin que nous avons fait l'un vers l'autre.

La durée de ces plans traduit l'expérience de ma relation avec eux. Pour arriver à une rencontre, cela demande du temps. Sipan a d'abord accepté que je l'enregistre sans la caméra. Il m'a fallu trois rencontres pour en arriver là. Il m'avait dit qu'il chantait

et il avait accepté de le faire pour moi. C'est d'ailleurs ce qui l'a obligé à quitter la Syrie : à l'occasion d'un mariage, il a chanté une composition qui, pour les Kurdes et plus largement pour les gens de cette région, est connue comme un chant d'amour, mais aussi d'indépendance. Le lendemain, il s'est fait kidnapper et battre, suite à quoi il est devenu en partie aveugle d'un œil. Pour approcher quelqu'un comme ça, je devais lui faire comprendre que son image ne serait pas visible le lendemain sur YouTube. Après cette rencontre, il est rentré chez lui, puis il m'a rappelé immédiatement pour me dire : « OK, on le fait ! ».

Au montage, j'ai travaillé les séquences en gardant à l'esprit l'idée du temps de chaque rencontre. Comme il fallait d'abord faire traduire tout ce qui pouvait potentiellement se retrouver dans le film, une réflexion a donc été amorcée sur un matériau qui m'échappait, parce que je ne comprenais pas ce qui se disait. J'essayais de retrouver par le montage quelque chose de l'expérience du tournage, comme je l'avais vécu. Les choses se sont progressivement mises en place et, tout à coup, il est devenu évident que le film serait assez long.

Si on parle autant de Sipan, le Kurde syrien, c'est qu'il est présent dès le début du film et que tu mets en scène sa parole, ses déambulations. C'était quelque chose que tu avais déjà en tête au moment du tournage ?

Au moment du montage, bien sûr, mais au tournage les choses se font toujours de manière assez improvisée. J'avais par contre à l'esprit qu'il fallait traverser la ville avec différentes personnes, tracer des parcours, arpenter Athènes par le prisme de différents regards. Par ses mouvements qui se sont multipliés en suivant chacune des personnes rencontrées, je pouvais ainsi saisir la ville. Abdallah, qui est un réfugié politique, marche pour se rendre au centre des réfugiés ou pour aller chercher ses papiers ; ce n'est pas moi qui ai décidé qu'il marcherait ainsi. Les réfugiés se déplacent avec un but, dans l'attente de papiers ou d'un départ vers la frontière, et c'est donc une manière singulière pour eux d'aborder le territoire.

Des lieux d'entraide et de solidarité se sont créés dans le contexte de la crise, comme cette clinique populaire où tu te rends. À quel moment est-elle devenue une plaque tournante ?

J'ai fait la connaissance d'une femme, Alexandra, qui est traductrice et engagée au sein de ces structures de solidarité. J'aimais sa présence, sa colère retenue et sa détermination. Dès notre première rencontre, elle nous a invités à la suivre le lendemain à une manifestation : « Je serai là demain, alors venez ». Après quoi, je suis allé la voir à la clinique. C'est un exemple parmi d'autres de ces cliniques sociales qui se sont multipliées en Grèce et qui sont là pour assurer la survie des gens, tout en étant aussi des lieux de résistance, des lieux politiques.

Tu te concentres aussi sur les femmes de ménage, et tu choisis de suivre leur lutte d'un bout à l'autre. Est-ce qu'elles constituaient pour toi un cas de figure exemplaire ?



Combat au bout de la nuit

Les femmes de ménage ont été mises à pied en septembre 2013. Au moment où je les ai rencontrées, elles avaient déjà fait beaucoup d'actions, mais leur occupation du ministère des Finances date de mai 2014, un mois avant mon second voyage. Cette occupation les rendait tout à coup beaucoup plus visibles. Ce qui m'avait amené en Grèce, c'était le désir d'accompagner les gens en lutte. Or en 2014, l'état d'esprit qui régnait était dépressif, il ne se passait presque plus rien dans la rue, les actions étaient plutôt souterraines. Tout le monde s'était replié après avoir lutté et s'être fait « gazer », mais aussi après avoir fait face à la justice pendant plusieurs années. Les femmes de ménage, elles, ont décidé de sortir sur la place publique alors que personne ne s'y attendait. Au moment de leur congédiement, ces 595 femmes n'étaient pas syndiquées, elles pratiquaient un métier peu estimé et constituaient une population marginalisée, ce qui fait que le gouvernement pensait que leur licenciement passerait inaperçu.

N'étant pas syndiquées, elles ont dû trouver leur propre manière de lutter. Elles ont littéralement inventé chacune de leurs actions. Et le côté excessif de ces actions, l'espèce de joie qu'elles affichaient, a fini par devenir un exemple pour tous les Grecs. Alors que tout s'écroulait, que tout le monde était déprimé, les femmes de ménage réapparaissaient aux infos chaque soir, criant, se battant contre les flics, occupant sans gêne l'entrée des ministères et des bureaux de comté. Elles ont ainsi pris possession d'un espace qui, à ce moment-là, était abandonné.

As-tu senti un changement dans ton rapport avec elles ?

Les trois premières séquences avec elles se passent à un moment déterminant : l'occupation du bureau de Venizelos (le vice-président



Combat au bout de la nuit

de la coalition au pouvoir), la manifestation devant le ministère des Finances et la confrontation avec les flics. Tout ça se déroule dans un temps très court – plus ou moins dix jours – et la question de la confiance s'est négociée à chaud : elles étaient heureuses que je sois là. Je suis rapidement devenu « le Canadien qui vient nous filmer ». Comme on ne se connaissait pas encore, le lien s'est fait tout d'abord avec Filio Chatzinakou, qui m'accompagnait à la recherche. Mais, peu à peu, la confiance s'est installée pour faire place à une reconnaissance réciproque. Puis, avec le temps les événements sont devenus moins spectaculaires et ça a ouvert la porte à des rencontres plus intimes. Mais c'est un peu ce qui s'est produit avec chacun des protagonistes. Par exemple, à la fin du film, avec les visages des Afghans... le fait de pouvoir les filmer ainsi tient à un rapport de confiance qui s'est établi dès le premier regard échangé et qui pourrait se traduire par : « Es-tu là avec de bonnes intentions ? »

Tu mentionnes souvent la caméra qui en quelque sorte te précède... peut-être devrions-nous parler un peu de tes

outils ? Ton coffre à outils a changé depuis *La main invisible* en 2002 : Jacques Leduc y faisait la caméra et Diane Carrière, le son. Pour le film suivant, *Un fleuve humain*, en 2006, tu fais toi-même la caméra, accompagné par Esther Auger, au son. En 2009 pour *Intérieur du Delta* et en 2012 pour *Sur le rivage du monde*, tu es seul au tournage : tu fais l'image et le son. De 2002 à 2009 tous tes films sont montés par René Roberge, et pour *Sur le rivage du monde*, tu collabores avec Mathieu Bouchard-Malo. Enfin, avec *Combat au bout de la nuit*, le film qui nous occupe aujourd'hui, tu assumes toutes les tâches : caméra, son, montage. Cette appropriation progressive des outils a-t-elle changé ta façon de filmer les gens et les choses ?

Il y a d'abord une raison économique derrière ce choix : voyager avec une équipe implique des coûts, et comme je voulais évoluer vers un travail de plus longue haleine, partir avec une équipe équivalait à un voyage de moins pour le film. J'ai toujours aimé faire la caméra, mais l'assurer seul pour tout un film, fallait faire le saut ! Pour *Les écarts perdus*, mon premier film en 1988, j'avais pourtant moi-même tourné avec une Bolex. Le passage vers une caméra synchrone, plus difficile à opérer, me bloquait, mais la vidéo m'a libéré : tu tiens tout dans tes mains. Pour *Intérieur du Delta*, j'avais fait en sorte que les protagonistes du film participent aussi à la technique ; même chose pour *Sur le rivage du monde* où, chaque fois qu'une personne n'était pas dans le cadre, je lui demandais de faire la perche. On avait créé ainsi une espèce de collectif où, tous ensemble, on mettait en scène le film.

Je travaille actuellement avec une caméra Panasonic, la P2, qui me permet d'avoir accès à 4 pistes sonores : 2 micros intégrés à la caméra et 2 entrées XLR sur lesquelles je branche un micro « shot gun ». C'était parfait dans un contexte de cinéma direct, comme avec les femmes de ménage ou encore avec les gens avec qui une relation de confiance était déjà établie. Dans les moments un peu plus fragiles, dans une usine abandonnée avec des Afghans à Patras par exemple, j'ai utilisé la petite caméra GH2, qui ressemble à un appareil photo. J'étais pour eux comme un photographe. Cela facilitait le lien et permettait d'établir des rapports discrets, simples, de personne à personne. Dans la séquence qui termine le film, sur un bateau, je suis comme un voyageur qui a un appareil photo : je suis presque à l'égal des gens avec leur téléphone portable. Tout ça est une question d'intuition. Dans mes déplacements à Athènes, j'emportais spontanément la petite caméra, mais comme le son de la GH-2 est très pauvre, c'est presque un retour au Super-8. J'aimerais faire un film uniquement avec cet équipement – un outil qui tient dans le creux de la main.

Il y a néanmoins une différence entre les images des deux caméras...

Oui, et on peut la sentir de temps en temps. Quand nous allons faire les dernières corrections de couleur, je vais affirmer cette différence. Réaliser un film de cette durée (4h50) permet de prendre toutes sortes de chemins parallèles. Il y a une unité à l'intérieur d'une même séquence, mais rupture d'une séquence à l'autre. Jouer sur ces effets de rupture, c'est souligner l'hétérogénéité du

réel. Le réel n'est pas un tout uniforme et sans aspérités, et faire un film ainsi ne tiendrait pas la route. C'est pourquoi le film devait être ouvert, composé de ruptures de ton et fissuré de toutes parts. Cette fissuration est quelque chose d'extrêmement vivant. Il ne s'agit pas d'un parti pris esthétique que je viendrais poser sur le film ; c'est la réalité que j'essaie de saisir qui me l'impose. Dans la même journée, je rencontrais les femmes de ménage et quelques heures plus tard Abdallah, deux réalités de ce qui se passait à Athènes. Le défi du film était d'arriver à les faire cohabiter. Il y a donc tout à la fois éclatement et abondance de lignes communes. Le film veut laisser au spectateur la possibilité de tisser les liens, de se tracer un chemin. L'idée d'habiter un lieu, de gagner sa vie, traverse tout le film. Avec les migrants qui marchent sur le sentier sur l'île de Lesbos et la baignade dans le port de Mytilène, la fin suggère qu'on est au début du monde et que dans cet exil qui apparaît comme un véritable enfer, quelque chose de commun se construit. C'est là. Je n'invente rien de manière conceptuelle : c'était devant mes yeux. Sur la plage de Lesbos, il y avait des Afghans, des Syriens, des Grecs, des Iraquiens. Par leur simple présence, une communauté préfigure le monde qui vient.

L'absence d'une personne au son ne te gêne jamais ?

La présence d'un preneur de son aurait changé la nature du tournage. Des rapports d'intimité se sont créés parce que j'étais seul avec ceux que je filmais. Dès qu'on arrive avec un preneur de son et l'équipement nécessaire, on devient une équipe officielle. Le type de rapports que je souhaite installer n'est possible qu'avec un minimum d'équipement. La manière dont tu te présentes est déterminante.

Mais l'aspect le plus important de mon travail, c'est que je n'ai pas d'horaire. Quand je me couche le soir, je ne sais pas ce que je vais faire le lendemain matin. J'avais parfois un rendez-vous précis, mais la plupart du temps je n'avais aucun horaire. J'étais donc totalement ouvert à ce qui pouvait se présenter. Je pouvais partir avec la caméra, marcher dans la ville, rester à l'écoute et si quelque chose se présentait, j'étais disponible. C'est comme ça que j'ai rencontré Abdallah, Spyros un ex-marin sans abri, Sékou, un migrant nigérien, Hamine qui sortait tout juste de prison et tous les Afghans de Patras. Dans le cas des femmes de ménage, elles occupaient le ministère des Finances en permanence, je pouvais aller les voir n'importe quand, à n'importe quelle heure du jour et je savais que j'allais les trouver. Dans le cas d'Abdallah, le squat où il habitait était à 5 minutes du lieu occupé par les femmes de ménage. À partir de chez moi, je pouvais donc faire ce circuit-là plusieurs fois par semaine.

Tu as monté toi-même **Combat au bout de la nuit** ; cela a-t-il changé quelque chose dans ton approche ?

C'est la première fois que j'assume seul le montage, mais j'ai toujours été présent aux côtés du monteur de mes films précédents. Et il est arrivé avec le montage ce qui est arrivé avec le travail de caméra. L'idée de non-production devient de plus en plus fondamentale

dans ma démarche : je ne veux pas être en production ! Je ne veux pas me dire : « J'ai 20 jours de tournage et je dois rapporter tant de mètres ou d'heures ». J'ai désormais une attitude totalement libre : je peux être 20 jours en Grèce sans tourner un seul plan. Ce qui est important, c'est d'être là, attentif à ce qui se passe. Finalement, je ramène toujours quelque chose, mais je ne veux pas être soumis à un objectif précis. Je veux que mes outils soient le plus « amateur » possible. Les séquences que j'aime le plus dans le film ont été tournées avec la petite caméra et un magnétophone H4N, en double système. C'est une façon de me réapproprier les outils du cinéma et de révéler quelque chose du réel en le déstructurant. Dans la scène du repas avec les Afghans, j'ai d'abord fait une sélection de toutes les images que j'avais tournées et de toutes les paroles que j'avais enregistrées. J'ai mis les paroles en voix off sur le montage brut des images et déjà quelque chose se passait, avant même que je sache précisément ce qui se disait. La traduction qui est venue par la suite m'a permis de préciser le montage, mais l'essentiel était déjà là.

L'idée d'assumer seul le montage s'est imposée au fur et à mesure, parce que je retournais dans la salle de montage entre chaque voyage. Après l'élection de Syriza, compte tenu des événements qui se bouscuaient de façon imprévisible, il fallait que je puisse partir dès que j'en sentais la nécessité, et revenir pour monter tout ça à chaud, le plus rapidement possible. Cet exercice a été très libérateur pour moi. Au moment du référendum que personne n'attendait, j'ai quitté la salle de montage le vendredi et le lundi, j'étais en Grèce. J'y suis resté trois semaines et deux jours après mon retour à Montréal, j'étais de nouveau en montage. Il y a donc eu une circulation constante entre montage et tournage, ce qui fait que je ne quittais jamais le film. Dans le cas de mes films précédents, il y avait toujours une longue période d'attente entre le tournage et le montage, période pendant laquelle il me semblait perdre la motivation première du film. Avec **Sur le rivage du monde**, j'ai commencé à explorer le montage par étapes, à faire une partie du montage après chaque tournage. Aujourd'hui, c'est devenu une méthode de travail qui me permet de sentir le film alors qu'il prend forme. Je suis quelqu'un de lent. Le fait d'être constamment dans le processus de fabrication du film vient contrer ma lenteur naturelle et me permet d'être toujours dans l'énergie de la création.



Combat au bout de la nuit

As-tu eu l'impression parfois qu'il y avait un risque d'éparpillement avec les événements qui se précipitaient les uns à la suite des autres? Ton sillon était-il suffisamment bien tracé pour éviter que le film ne se perde dans toutes sortes de ramifications?

Je ne pouvais pas deviner l'ampleur que prendraient les choses après l'élection de Syriza et, à vrai dire, ce n'était pas ça qui m'intéressait, ce n'était pas ça que je voulais filmer. Quand Syriza est arrivé au pouvoir, je me suis tenu à distance et ce sont les femmes de ménage, mais aussi Alexandra, du fait de leur conviction que Syriza pouvait changer quelque chose, qui m'ont amené à réévaluer mon point de vue sur cette question. Mais je ne voulais surtout pas suivre l'actualité politique. Ce que j'ai compris, c'est qu'il fallait prendre une distance historique par rapport aux événements et toujours les traiter comme « par après », dans l'écho des choses, à partir de traces. Chaque fois qu'il est question de Syriza dans le film, c'est une construction qui suppose toujours un recul.

Tu as d'ailleurs dit un jour : « Le documentaire est toujours en porte-à-faux par rapport à l'actualité ». C'est exactement ce que tu nous décris : tu es là alors que Syriza prend le pouvoir, mais tu regardes ailleurs... L'élection de Syriza pouvait néanmoins avoir des conséquences sur le terrain, chez les groupes que tu suivais.

Face à cette question, j'avais une double perception : il y avait effectivement beaucoup d'espoir chez Alexandra et chez les femmes de ménage. Mais si je me tournais du côté des dockers, ils n'attendaient rien de l'élection de Syriza. La deuxième partie du film se termine d'ailleurs sur ce constat : les élections n'ont jamais changé grand-chose... C'est eux qui avaient raison!

Je suis donc arrivé « en retard » deux fois, le lendemain des élections et le lendemain du référendum. Dans les deux cas, j'étais là pendant les semaines qui ont suivi les événements, et c'était bien de pouvoir sentir l'atmosphère et le pouls de la ville. Au lendemain du référendum, j'ai parcouru Athènes en cherchant les traces de cette consultation. Au moment de la capitulation, lorsque le texte du 3^e mémorandum a été voté au parlement, j'ai pu filmer la colère de la foule. Travailler ainsi à partir de la notion de traces permet d'être là sans être esclave de l'actualité.

Le film fonctionne beaucoup dans l'alliance du politique et du poétique. Comme toujours dans tes films, l'art sous toutes ses formes est présent, comme une sorte de catharsis – c'est le cas du théâtre dans *Sur le rivage du monde*. Ici, ce sont les textes des poètes qui viennent sporadiquement enrichir le récit.

Dès la recherche, je sentais que le film serait habité par des textes. Je notais au fil de mes lectures des citations de poètes et d'essayistes, comme Glissant et Chamoiseau, de philosophes aussi : Agamben, Nancy, Mbembe... Leurs écrits m'ont effectivement nourri, mais je n'arrivais pas à les inscrire dans le film. Ils semblaient plaqués, dans une espèce de position théorique. C'est la découverte des textes des poètes de Makronissos qui a été le vrai déclencheur. J'ai trouvé là une filiation évidente. Pendant la guerre civile en Grèce (N.D.L.R. : 1946-1949), beaucoup de poètes ont été emprisonnés avec les communistes, et plus généralement les gens de gauche, sur des îles, dont celle de Makronissos, où ils ont été soumis à la torture et une horreur inimaginable. À travers la violence qu'ils décrivent, j'ai trouvé une parole capable de nommer la violence de la situation grecque actuelle. Le recours à ces textes me permettait de me distancier de toute forme de discours, d'éviter la narration explicative et d'établir une espèce de pont, de lien, voire de dialogue entre les dimensions politique et poétique. Par ailleurs les femmes de ménage font aussi appel à la poésie. Les chansons qu'elles chantent viennent des poètes de la résistance à la dictature des colonels.

Au-delà de l'aspect politique du film et de ces textes de nature poétique, il s'agit aussi d'un projet de cinéma porté par un réel souci esthétique. Depuis *Un fleuve humain*, tu attaches beaucoup de soin à l'image. Et ce nouveau film est très fluide de par ses nombreuses qualités plastiques qui font également partie des liens que tu crées avec le spectateur.

L'expérience des manifestations de rue à Montréal m'a appris à me libérer du « beau » cadre : en fait, la beauté naît du mouvement. C'est cette approche qui m'a guidé dans *Combat au bout de la nuit*, j'ai accepté que la caméra fasse parfois des « faux pas », qu'il y ait des moments approximatifs. J'ai choisi de conserver ces moments-là, parce que leur énergie vient de leur imperfection.

Dans cette perspective, *Bamako temps suspendu* peut-il apparaître comme un point de rupture? Dans ce film, qui semble sans prétention, il y a une liberté qui s'installe dans ton travail et qui étonne... Deux grands musiciens qui improvisent pour passer le temps, et la magie du moment qui envahit tout le film; alors que toi, tu te contentes d'être là, témoin privilégié d'un moment hors du temps.

En 2012 pendant la révolte étudiante, une force inconnue s'est emparée du peuple, une force immense lui faisant découvrir cette puissance rebelle enfouie en lui-même. Cette force s'est aussi emparée de moi, j'ai été emporté avec les marcheurs, j'ai été « possédé » avec eux. J'ai filmé de purs moments de joie naissant de la seule présence commune de ces marcheurs, qui ne se connaissaient pas mais se reconnaissaient. J'ai tourné pendant 60 jours

et fait un premier montage de ce matériel sans jamais être « en production ». J'étais plongé dans un état de fièvre encore difficile pour moi à mesurer. C'est là que je vois un point de rupture dans mon travail. *Bamako temps suspendu*, c'est complètement différent, même si quelque chose de ce que j'ai expérimenté pendant le printemps 2012, qui tient à la présence des choses et des êtres, m'a accompagné dans ce film. Au moment où j'ai filmé ces musiciens, le Nord du Mali était en guerre. Les islamistes interdisaient la musique à Tombouctou, et le gouvernement les manifestations publiques à Bamako. Ce film est venu vers moi comme un moment de joie arraché à la guerre.



Bamako temps suspendu (2014)

L'allégorie poétique qui se crée dans la séquence des dockers du fait de l'usage des plans d'eau comme élément de ponctuation, est aussi un exemple de ce que le montage permet. Du coup, le direct rejoint un cinéma presque musical: ces plans d'eau traduisent une sorte de combat entre l'ombre et la lumière.

Tout au long du tournage, il y a toujours eu pour moi la préoccupation que chaque séquence ait non seulement une forme singulière, mais qu'elle soit aussi inscrite dans un lieu. Le film va à la rencontre de gens de toutes sortes de milieux, qui ne se retrouveront jamais ensemble. Par un travail de cinéma, j'ai voulu affirmer une unité à l'intérieur des séquences tout en jouant sur des ruptures formelles entre elles. Dans le cas des dockers, la dimension philosophique de leur parole – on est presque dans un discours abstrait – me permettait justement de faire appel à des images proches de l'abstraction.

Combat au bout de la nuit reprend les grands thèmes que tu as déjà traités: la situation des migrants, le rapport au capitalisme et l'effet dévastateur qu'il a sur les sociétés et les continents; tout semble converger vers ce nouveau film dans lequel ton cinéma acquiert une réelle amplitude. Est-ce pour toi une espèce de film somme?

Les films précédents représentaient ce que je pouvais faire de mieux à différents moments précis. Mais les liens entre le cinéma expérimental et le cinéma du réel s'affirment pour moi de plus en plus. J'avais trop de respect par rapport au réel, je redoutais que l'exploration d'une dimension expérimentale se fasse au détriment des gens que je filmais. Aujourd'hui, je perçois plutôt cette dimension comme la seule manière d'accompagner ceux que je filme, d'avancer avec eux, dans un même mouvement.

Serge Daney disait que le cinéma, avant d'être des images, était « l'acte de montrer ». Tout acte s'accompagne donc d'une position éthique, morale. Qu'en penses-tu?

Ce serait trop simple d'avoir une morale détachée du contexte dans lequel on filme. Je ne peux pas monter une image si je n'ai pas

réussi à créer de liens. Par contre, si ce lien a été créé, j'acquiesce une liberté qui m'accompagne jusque dans le langage du film. C'est quelque chose que je sens très vite. Par exemple, quand j'ai filmé l'arrivée des Zodiac à Lesbos, il y avait des caméras et beaucoup de journalistes, et j'étais choqué par ce cirque. Courir après le bon plan, ce n'est pas mon truc et je suis monté vers le sentier pour filmer de loin. J'avais malgré tout filmé l'arrivée des bateaux durant les deux premiers jours, tout en étant convaincu que je n'utiliserais pas ces plans-là. Mais pendant le montage, j'ai découvert le texte de Dimitris Alexakis, « Les limbes », qui me permettait de nommer poétiquement la violence de la traversée. Cette douleur qui accompagne la traversée, même quand celle-ci se passe sans drame, est bien réelle, et j'ai compris qu'il fallait montrer l'arrivée des Zodiac, une femme qui pleure et un homme qui se cache le visage, et que sans cette séquence, on n'arriverait pas à saisir la joie qui porte la séquence de baignade au port de Mytilène. Cette joie est une manière de s'arracher à la fatalité et à l'esprit mortifère dans laquelle le pouvoir en Europe veut enfermer les gens.

Dans le cas des Afghans de Patras, je les avais rencontrés plusieurs fois avant de pouvoir entrer avec eux dans l'usine où ils s'étaient réfugiés. Je les avais d'abord croisés le jour, au bord de la mer, là où ils surveillaient l'arrivée des bateaux qui partent vers l'Italie. Certains acceptaient d'être filmés, d'autres, non. Une fois dans l'usine, ils m'ont accueilli même s'ils pouvaient se mettre en danger du fait de ma présence. Ces moments de paix où on partage un repas, où on chante, sont arrachés à la violence qu'ils affrontent à tout instant. Pour sa part, Abdallah ne veut pas dire d'où il est originaire; Hamine, l'Algérien, consulte son ami pour décider de ce dont il peut parler, et je ne cache jamais ce rapport avec la caméra. J'interviens souvent dans le silence, par un échange de regards, qui devient comme une présence commune dans le plan.

Face à la violence du monde, face au fascisme qui prend possession des États et des institutions, le cinéma peut donner forme à cette intuition profonde qu'une communauté nouvelle cherche à naître dans le chaos. Mais le chemin qu'elle emprunte pour exister se trace en marchant. 24



Un grand feu
s'est enflammé
déjà
dans le monde



un homme brûle



un homme éclaire la nuit



Les fantômes ne connaissent pas
la faim,
ni la soif.
Ils ne connaissent pas la colère,
ni l'amour.
S'ils ne dorment pas,
ils ne connaissent pas l'insomnie.
Ils sont sans enfance, sans passé,
sans parents et sans avenir.
Ils ne crient pas
et ne clignent pas des yeux.
Ils sont sans rêves,
et leur cruauté même
n'est pas de leur fait ;
elle est inscrite dans les choses,
dans le métal des monnaies,
dans les longues séries de chiffres
des titres de la dette,
sur les écrans des Bourses,
dans les fuseaux horaires.

Mais de quoi ont-ils peur,
les fantômes ?
De nous.





mais ils peuvent



de leurs doigts blessés

faire que le mur se réveille



L'un ne connaît pas l'autre
 mais ils se reconnaissent
 quand le bourreau levait le bras
 ils ont poussé le même cri
 quand un instant
 nous avons fermé les yeux
 nous avons tous eu la même vision
 demain nous vous la dirons.
 Leurs jambes brisées
 leurs mains tordues
 mais ils veulent y arriver
 ils rampent
 le corps se plie
 et se déplie
 comme une paume qui tantôt mendie
 et tantôt se serre en poing.



p. 16, 18 et 19
 Extraits de *Combat au bout de la nuit*
 de Tassos Livaditis

p. 17
 Extrait de *Des fantômes* de Dimitris Alexakis

Les images sont tirées du film
Combat au bout de la nuit



20^e ÉDITION **Fantasia** www.fantasiafestival.com
 FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS 14 JUILLET AU 2 AOÛT 2016

Montréal

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

TOURISME /
MONTRÉAL

Bureau du cinéma et de
la télévision du Québec
MONTREAL

TELEFILM
CANADA

Québec

ÊTRE CINÉPHILE EN 2016

table ronde animée par Robert Daudelin

La cinéphilie, que d'aucuns prétendent être une invention française des années 1950, est sans doute, sous une forme ou une autre, aussi vieille que le cinéma lui-même. Pour des raisons multiples (mystère de la projection, obscurité des salles, etc.), le septième art, dès son apparition, a déchaîné les passions, négatives (« invention sans avenir », « divertissement d'ilotes », « une saleté »), autant que positives (« art du siècle », « synthèse de tous les arts »). Les surréalistes l'adoraient, y voyant l'incarnation du rêve ; l'Église le dénonçait, y décelant un projet diabolique. Le cinéma avait ses amoureux, passionnés et inconditionnels, lesdits cinéphiles. Mais il a récemment – depuis 20 ans, disons – changé et la cinéphilie aussi, en cette époque du « miracle numérique ». C'est ce que nous avons voulu examiner de près avec quatre jeunes épris des vues animées.

Le terme *cinéophile* décrit-il bien votre rapport au cinéma ? Vous donne-t-il le sentiment d'appartenir à un mouvement, à une communauté spécifique de spectateurs ?

Apolline Caron-Ottavi. Ce terme caractérise bien mon rapport au cinéma : il signifie le désir de voir des films, d'en voir beaucoup, un désir qui m'a habitée quand j'étais très jeune. Il y a d'abord eu la consommation des films en quantité. Puis le désir d'approfondir des choses, de découvrir des cinéastes. C'était d'abord quelque chose de personnel, qui devient une forme de mouvement quand tu rencontres des gens avec qui tu peux partager tes découvertes. Mais ce n'est pas quelque chose de toujours évident ; pendant longtemps mon désir de cinéma a été une passion très solitaire. Puis, ayant décidé d'étudier dans ce domaine, j'ai connu des personnes avec qui j'allais voir des films pour ensuite en discuter.

Ariel Esteban Cayer. Pour moi, ça a d'abord été une expérience solitaire, puis tu te rends vite compte que tu appartiens à une communauté de spectateurs. Mais dans mon cas, ce n'est pas quelque chose qui a pris l'ampleur de ce qu'a décrit Antoine de Baecque dans son livre. Les lieux autour desquels s'est construite la cinéphilie en France n'étaient tout simplement pas pour moi. L'image du cinéophile qui gambade de salles en salles à Paris n'a rien à voir avec moi. Mais peut-être ces lieux n'étaient-ils pas nécessaires à la cinéphilie telle que je l'ai vécue ici. Celle-ci s'est beaucoup développée à travers le club vidéo qui, là encore, était une expérience solitaire. La cinéphilie, c'est une façon de naviguer avec sa passion. C'est aussi un élan : une façon particulière de consommer les films qui, avec le temps, devient une sorte de discipline qui te pousse à chercher, à accompagner ta fréquentation des films de quelque chose d'autre – c'est plus une discipline personnelle, qu'une appartenance à une communauté de vues.

Pascal Plante. « Cinéophile », c'est un terme que j'utilise. Il traduit un amour du cinéma, mais c'est aussi un mot qui évoque la quantité : quand je parle avec quelqu'un qui se dit cinéophile, je m'attends à ce que cette personne ait consommé beaucoup de films. Ce n'est évidemment pas uniquement quantitatif ! Ma cinéphilie n'est pas

née d'une théorie ou d'une démarche intellectuelle. Quand tu découvres le cinéma très jeune, tu ne commences pas par lire Bazin ou Deleuze, ni par voir les films de Béla Tarr ou de Bergman ; tu commences par remarquer quelque chose de différent dans un film hollywoodien. Quand tu as 12 ou 13 ans et que tu vois un film d'un de ces cinéastes cinéphiles – Quentin Tarantino, Wes Anderson, Steven Spielberg, Tim Burton à une certaine époque – qui ont un peu plus d'idées que la moyenne, il se crée une espèce d'entonnoir qui t'emmène dans un autre monde, de plus en plus pointu. Et tu vas te retrouver un jour à naviguer dans le cinéma expérimental de Kenneth Anger et autres. Plus tu es passionné, plus tu veux voir de films et plus tu souhaites te faire surprendre. Tu recherches les œuvres les plus excitantes, les plus singulières : tu deviens accro !

Alexandre Fontaine Rousseau. Quand on parle de cinéphilie, c'est presque fatal, on se reporte à l'exemple français, parce que c'est un exemple qui a été « raconté », qui a déjà son histoire officielle, ses lieux. Quand je regarde notre cinéphilie, je constate qu'elle a aussi ses lieux, même si ce n'est pas une cinéphilie « pure », comme celle des Français. L'histoire de la cinéphilie de notre génération n'a pas encore été racontée. Pourtant les lieux



Cris et chuchotements (1972)



Le Parrain (1972)

qui faisaient partie de notre ordinaire, comme les clubs vidéo, sont en train de devenir des espaces « commentés », des espaces dont on va pouvoir parler avec nostalgie : « dans mon temps, il y avait une place avec des films sur les murs et je pouvais passer une heure à regarder les boîtiers ; finalement j'en choisisais un à cause de l'image de la pochette ; ou j'en prenais trois parce qu'on était mardi et que c'était le jour du spécial... ». Dans un club vidéo, il y avait toujours plusieurs sections : adolescent, la première fois que tu t'aventures dans la section « horreur », tu vis un truc un peu transgressif... J'ai grandi dans l'Outaouais et on était plutôt bien servis en termes de cinéma de répertoire : il y avait une salle qui programmat des films hollywoodiens, mais aussi du cinéma étranger, mais surtout j'ai grandi en traversant à Ottawa pour aller au cinéma ByTowne qui a été pour moi une véritable école : la programmation était exceptionnelle. Je courais chercher le programme au magasin de disques, je l'épinglais sur mon mur et je planifiais mon mois. Je me souviens d'y être allé, alors que j'avais 15 ou 16 ans, pour revoir *Le Parrain*, que je connaissais déjà en VHS, mais que je voulais voir en 35mm. Le ByTowne était unique et continue de l'être aujourd'hui. Je ne connais pas de salle à Montréal qui propose une telle programmation. Il y avait aussi le Mayfair qui faisait des programmes doubles : deux *Indiana Jones* par exemple...

PP. Encore une fois, il s'agit de stratégies qui alimentent la quantité. Si on crée des occasions pour que tu en voies plus, tu vas en voir plus, comme le système des cartes qui existe en France et qui t'incite à aller souvent au cinéma : dans ce cas, on ne parle plus d'un film par mois.

ACO. Moi qui ai grandi en France, j'ai beaucoup pratiqué le système des cartes qui t'ouvrait la porte des grands complexes, aussi bien chez MK2 que dans certaines salles Art et Essai. On consommait le plus possible pour bien remplir notre mois.

AFR. C'est un peu ce qui nous arrive maintenant avec les festivals : on prend un abonnement et on voit quatre films par jour, et ce pendant sept ou dix jours d'affilée. Du coup, ta vie normale est déstabilisée du fait de voir autant de films et tout le monde se demande pourquoi tu as l'air si fatigué ! Sans compter qu'arrive un point où tu n'as même plus le goût d'y aller et que tu risques de dormir pendant le film... Mais tu conçois ça comme un devoir !

ACO. Faut dire qu'à Montréal les festivals sont aussi là pour combler un manque, palier ce qui ne se passe pas en salles commerciales...

AEC. De nombreux cinéphiles prennent même des congés au moment des festivals pour voir le plus de films possible. Quant aux lieux que vous évoquez et qu'on peut se remémorer avec une espèce de nostalgie, voire de romantisme, dans mon cas, ma cinéphilie correspond à la disparition de ces lieux. C'est intéressant de se dire qu'il y a une génération avant nous dont la cinéphilie, si je puis dire, a été « stable ».

PP. Ceci dit, la cinéphilie a toujours existé ! Orson Welles raconte qu'il regardait *Stagecoach* chaque soir durant le tournage de *Citizen Kane* : son admiration pour John Ford, c'était sa cinéphilie !

AFR. Cette perspective historique est vraiment intéressante, dans la mesure où elle peut guider notre propre cheminement. Tu peux découvrir et aimer un réalisateur des années 1970 et chercher à identifier ses sources d'inspiration...

PP. C'est ce qui m'est arrivé quand j'ai vu *Shadows* la première fois. Je me suis demandé d'où pouvait bien sortir un tel film. Ce tournage dans les rues, sans éclairage... Tu dois comprendre qu'il y a eu des documentaristes avant John Cassavetes qui ont expérimenté.



Citizen Kane (1941) et Shadows (1959)

Arrive un moment où tu as assez de références – héritées de ta cinéphilie ? – pour trouver toi-même les réponses. Tu cherches des assises solides : le premier film parlant, le premier film en couleur, etc. Mais tu te rends vite compte que ce n'est pas aussi simple : tout film est le produit de multiples influences. Il n'y a pas véritablement d'assises solides. Non, Griffith n'a pas inventé le montage parallèle... Doit-on remonter à *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* ? C'est le vertige cinéphile !

C'est intéressant que vous évoquiez les lieux, si importants pour la génération qui vous a précédés. Mais vous, qui voyez beaucoup de films, où les voyez-vous ? En salle ? Sur DVD ? À la télé ? Sur votre ordinateur, grâce à des liens ?

AFR. Oublions la télé : c'est fini ! Moi, je suis arrivé à Montréal il y a une douzaine d'années et je n'ai pas installé la télé chez moi, je n'ai pas fait usage des oreilles de lapin que mes parents m'avaient données. La télé ne m'a jamais manqué et j'ai l'impression que ma cinéphilie s'est définie autrement : je vais voir des films quand je décide d'y aller ; je n'attends pas qu'un film passe à la télé. Récemment des gens se sont plaints en disant que les Jutra ne faisaient pas la promotion du cinéma québécois parce que les films n'étaient pas présentés à la télé. Or les films en compétition avaient été mis en ligne gratuitement pendant quatre jours, ce qui était une initiative valable.

AEC. Pour moi, c'est clair, la télévision ne fait plus partie de l'équation. Les gens vont toujours vouloir aller en salle parce que ça offre une expérience différente. Regarder un film à la télé, ou en Blu-ray, ou sur ton ordinateur, c'est autre chose. Il y a déjà une différence entre regarder un film sur Blu-ray et regarder un film sur le petit écran de son ordinateur parce que l'aspect hypnotisant de certains films est parfois ruiné. Par ailleurs, il y a des films qui sont faits pour être vus en salle et pas autrement.

Mais justement, vous voyez les films plutôt en salle, ou autrement ? Est-ce un choix qui vous préoccupe ?

AFR. Ça me préoccupe dans la mesure où je préférerais toujours voir les films en salle. Ceci dit, les salles ne me permettent pas de voir tous les films que je veux voir ; un film que je veux regarder à tout prix, je préfère le voir sur mon ordi, ou en DVD, plutôt que de m'en priver parce qu'il ne passe pas en salle.

AEC. La télé est vouée à disparaître. Il y a tout un pan de ce médium que les gens de notre génération ne comprennent plus. Par exemple, la télé ne permet pas le libre choix : le film passe à telle heure et tu dois être devant à ce moment-là. Or on s'en va vers un modèle où les gens veulent pouvoir décider. Par ailleurs, j'aimerais pouvoir tout voir en salle, mais je sais aussi que, si je rate un film en salle, il me reste plusieurs options pour le rattraper ultérieurement. Je fais donc mes choix de films en fonction de ce qui me tente de voir, plus qu'en fonction des possibilités qu'offrent



2001, *L'Odyssée de l'espace* (1968)

les salles. J'ai l'impression que, dans la cinéphilie actuelle, il y a un certain goût du risque, un désir d'être un hors-la-loi qui peut tout voir, en tout temps !

AFR. Je sais très bien que je ne suis jamais aussi concentré sur un film quand je le vois autrement que dans une salle de cinéma. Chez moi, j'ai beau baisser les lumières, la possibilité d'appuyer sur « pause » existe toujours. Si le film ne t'accapare pas totalement, il est toujours tentant d'aller voir ce qui se passe à côté, en te disant que tu rattraperas. En dehors de la salle, le rapport au film est fondamentalement différent.

P.P. On fait tous ça, aussi cinéphiles que nous soyons. Cela peut aussi être dangereux d'avoir toujours le choix de quitter un film... Si tu es en salle et que tu regardes un film qui ne te plaît pas, l'expérience que tu vis n'est pas nécessairement agréable mais c'est très difficile de quitter le lieu : tu as contracté un « engagement », tu as payé pour être là. Si tu loues un film, cette forme d'engagement existe encore un peu, mais si tu es sur Netflix et que le film ne te plaît pas, tu le quittes et ça s'arrête là. Je pense qu'il ne faut pas perdre ce genre d'engagement envers une œuvre, sinon tu ne te donnes même pas la possibilité de te faire dépasser par l'œuvre... Quand tu vois *2001* de Kubrick à 13 ans et que tu te dis « C'est quoi ça ? » : c'est correct ! Après ça, le film te colle à la peau et tu le revois, tu le « revisites », justement parce qu'il t'avait dépassé la première fois. Mais pour pouvoir vivre ça, il fallait le regarder jusqu'au bout ! Si tu décides d'abandonner le film parce que son langage t'échappe ou que tu n'as pas les connaissances pour l'apprécier, tu te privas de l'occasion de découvrir quelque chose. Dans l'histoire de ma cinéphilie, les films qui m'ont vraiment marqué, ce sont justement des films qui m'avaient déstabilisé – en salle, dans la plupart des cas. Tu vois une œuvre, qui t'ouvre à une autre œuvre, qui t'ouvre à une autre œuvre – ce que j'appelle le « rabbit hole ».

De fait vous accrédez la thèse de Raymond Bellour¹ qui soutient que l'expérience cinéma ne peut exister qu'en salle – « dans la salle et dans la séance », dit-il. Prisonnier, dans le noir.

PP. C'est exactement ce que je veux dire par « engagement ».



La dolce vita (1960)

AFR. Sans compter que, quand tu vas voir un film en salle, surtout si tu viens de vivre une expérience particulièrement troublante, tu peux sentir le « réel altéré ». Je me souviens encore du jour où je suis allé voir *Berberian Sound Studio* (Peter Strickland, 2012) où tout est tellement axé sur le son que je me suis mis à tout écouter de manière obsessionnelle en me promenant dans les rues à la sortie du film. Ça n'aurait pas pu m'arriver si j'avais vu le film dans mon salon ! Dans ton cadre domestique, tu classes le truc « 3 étoiles » et tu passes à autre chose...

ACO. Mon expérience est un peu différente. J'ai une cinéphilie « vieux jeu », qui s'est constituée dans les salles. Et je ne peux pas m'empêcher de penser que la mémoire des films est toujours plus vive quand je les ai vus en salle, même si je me fais une rétrospective complète, chez moi, sur grand écran Blu-ray. Il y a des éléments qui se mélangent : les films sont aussi des souvenirs de séances, de micro événements.

AFR. Moi, j'ai néanmoins des souvenirs de soirées de cinéma en VHS : je peux te décrire tout le processus de sélection démocratique auquel participaient quatre amis au moment de choisir nos films au club vidéo et ensuite la discussion pour décider dans quel ordre on allait les regarder ! On peut donc aussi bâtir des souvenirs de cinéphile en dehors de la salle de cinéma, garder en mémoire des expériences marquantes. Et ne pas devenir élitiste parce qu'on aime



Double Indemnity (1944) – Barbara Stanwyck

le cinéma et qu'on en voit beaucoup. De ce point de vue, je pense que la cinéphilie actuelle est beaucoup plus ouverte que l'ancienne.

Comme vous écrivez tous sur le cinéma, êtes-vous d'avis qu'il y a un risque à écrire sur les films à partir d'un visionnement sur ordinateur, par exemple, avec les liens qu'on nous propose souvent pour faire nos papiers ?

ACO. C'est effectivement une question qu'on se pose tout le temps. On essaie toujours de voir le film dans le meilleur contexte, en lui assurant une vraie fidélité. Mais quand je n'ai pas pu le voir sur grand écran, il me reste toujours en tête la question : aurais-je vu ce film autrement si je l'avais vu en salle ?

AEC. C'est le doute de n'avoir pas vu le film comme il faut. Hier j'ai vu quatre films pour le travail. Il y a eu un moment où je voulais mourir ! Je sentais mon déficit d'attention, je me demandais si le film était vraiment mauvais, si les conditions de visionnement étaient convenables, si c'était moi qui étais saturé, qui perdais l'esprit... Dès que ta cinéphilie devient un travail, elle s'apparente à une sorte de gestion de données : je gère ma cinéphilie qui désormais englobe mon travail ! Et je me retrouve à traiter les films moins comme des œuvres que comme des données que je dois gérer. Et si je dois écrire un texte, toutes ces questions surgissent.



Berberian Sound Studio (2012)

On parle souvent de l'appauvrissement de la critique cinématographique – pas seulement chez nous : le fait que les critiques travaillent très fréquemment à partir de visionnements sur leur ordinateur peut-il, en partie, être responsable de cet état de fait ?

AFR. J'ai du mal à imaginer que ce serait là la source du problème. Le problème est vaste ; c'est celui de la critique culturelle en général. Pour un critique professionnel, écrire un papier et prendre connaissance de l'œuvre sont deux obstacles sur le chemin vers le chèque de paye ! C'est impossible de tout lire, mais je

trouve ça fou de penser qu'il y a des gens qui lisent les 50 premières pages d'un ouvrage, plus le communiqué de presse de l'éditeur, et leur article est fait... C'est triste à dire, mais notre cinéphilie est devenue une cinéphilie de compromis. Je voudrais bien tout voir en salle, mais ce n'est pas vrai qu'il va y avoir une rétrospective du cinéma d'horreur italien des années 1960 dans les prochaines semaines... Alors, soit je fais une croix sur ces films-là, soit j'accepte de télécharger ce que je peux trouver.

De façon générale, l'abondance des sources désormais disponibles, vous permet-elle d'accéder plus facilement à une culture cinématographique ?

ACO. Oui, sûrement. Quand j'étais étudiante et que je vivais à Paris, il y avait beaucoup de choix, beaucoup de salles, je cherchais à voir toutes sortes de films, notamment des films classiques. Mais quand tu as 15 ans aujourd'hui, devant cette abondance, je me demande comment tu peux arriver à t'orienter, comment tu fais tes choix...

AEC. C'est l'entonnoir ! Tu commences avec Spielberg, qui t'amène à Lucas, etc. Au club vidéo, tu te retrouves dans la section internationale et tu te souviens qu'on t'a dit que *Star Wars* avait été inspiré d'un film japonais et tu découvres *La forteresse cachée* et Kurosawa. Et là, c'est fini ! Ça fait boule de neige. Pour une certaine cinéphilie, le programmateur de salle, avec son cinéma de répertoire, a servi de guide. Mais pour toute une génération, la nôtre, c'est la façon dont les films étaient organisés dans le club vidéo qui nous a amenés à découvrir plein de choses. Dans vingt ans, quand une revue réunira une table ronde comme celle de ce matin, on va comprendre que c'est à travers Netflix que s'est constituée la nouvelle cinéphilie. Il arrive un moment où tu décides d'aller explorer toutes ces « branches », jusqu'à ce que tu arrives à un cul-de-sac : j'ai fait Kurosawa, qui m'a amené à Mizoguchi, puis j'ai découvert la nouvelle vague japonaise. Mais ces films-là, le club vidéo ne les a pas ! Et, comme Alexandre le disait, il n'y aura pas de rétrospective à la Cinémathèque dans les prochaines semaines, mais il y a les catalogues des Blu-ray étrangers, les films en ligne, les téléchargements, etc. Du coup, tu développes ta cinéphilie dans ce bassin-là.

ACO. Mais après les salles, ce sont les clubs vidéo qui ferment... Comment va désormais se constituer une cinéphilie ?

Ce qui m'emmène à vous poser la question suivante : Êtes-vous curieux de l'histoire du cinéma, au sens large, cinéma muet inclus ?

AFR. Moi, j'ai du mal à m'en tenir au cinéma actuel. « Born too late » ! Je n'ai jamais autant de plaisir avec un film contemporain que quand je m'assume et que je regarde des films des années 1960-1970. J'ai même regardé des Louis Feuillade à la maison.



Under the Skin (2013)

AEC. Parfois je dois me reprendre et me dire : « Il y a longtemps que je n'ai rien vu d'avant les années 1970 ». Mais ma cinéphilie s'étant constituée très librement, de manière un peu chaotique, je suis souvent porté à suivre mes envies, à aller explorer tel ou tel filon...

AFR. Les cinéphilies vont de moins en moins être des cinéphilies de cinéma officiel. Il va y avoir beaucoup de redécouvertes. On aime tous *Citizen Kane* et quelqu'un qui tombe dans le cinéma des années 1940 devrait être excité, mais combien de textes peuvent encore être écrits sur *Citizen Kane* ? Il va falloir élargir, savoir pratiquer une cinéphilie de la découverte, développer une cinéphilie de la prospection historique.

P.P. Il suffit que Criterion publie un coffret de cinq films d'Allan King pour nous faire prendre conscience que ce cinéaste était un des grands documentaristes de son temps. Il est intéressant qu'on se positionne un peu face à l'autorité, quelle qu'elle soit, qui décide que tel ou un tel cinéaste est grand. Le canon est important quand tu as 14 ou 15 ans, mais vient un moment où tu peux te permettre une opinion qui se situe au-delà des canons et décider que tel cinéaste, qui a été écarté de l'histoire officielle du cinéma est, selon toi, un artiste majeur...

AFR. Je me souviens très bien quand la liste des 100 films de l'American Film Institute a été publiée, je l'avais apportée au Blockbuster d'Aylmer qui, lui-même, avait fait des listes et j'essayais de compléter celle de l'AFI : ce n'était pas la meilleure des listes, mais elle m'a fait regarder autre chose que des nouveautés.

AEC. Tu as besoin d'un guide à un moment donné ; les listes ont joué ce rôle. Aujourd'hui, étant donné qu'à peu près tout est disponible, tu as encore plus besoin de guide ! On ne parle plus de ce qui est à l'affiche en salles, mais de tout ce qui est disponible sous toutes les formes qu'on a évoquées. Il y a désormais toutes sortes de listes qu'on peut facilement trouver sur Internet.

Mais à qui allez-vous faire confiance ?

PP. Si c'est à Netflix, qui met une étoile et demie à *Under the Skin*, tu es à côté de la plaque !



Singin' in the Rain (1952)



Les parapluies de Cherbourg (1964)

AEC. Mais tu peux trouver autre chose sur Internet. Par exemple, autour de MUBI, qui est plus qu'une plateforme de streaming à la Netflix, plus ciblée Art et Essai, s'est constituée une communauté de cinéphilas qui a établi la liste des 100 meilleurs films japonais de tous les temps, une liste qui est à l'opposé des canons habituels, une liste de cinéphilas, pour cinéphilas.

Est-ce que vous revoyez beaucoup de films? Ce qui est devenu relativement facile avec la quantité de films publiés sur DVD.

AFR. Il y a des moments où j'ai l'impression de voir toujours les mêmes films... Puis je me dis: « Il faut que je voie des films que je ne connais pas, que je découvre des choses nouvelles ». Déjà, entre 10 et 15 ans, je voyais, et revoyais, beaucoup plus de films que mes amis, et de manière beaucoup plus obsessionnelle. Et je lisais les critiques (terribles!) des chroniqueurs du *Droit*.

P.P. Il y a des films que tu as presque peur de revoir, de crainte qu'ils ne soient pas aussi bons que dans ton souvenir. Pour moi, c'est aussi une question de partage: j'aime revoir, avec ma copine ou des amis, un film que j'ai beaucoup aimé – *Cris et chuchotements*, par exemple. Revoir, c'est beaucoup pour partager. Il s'agit toujours de films que j'ai adorés, qui m'ont interpellé.

ACO. Avec l'accessibilité nouvelle que permettent le DVD et le téléchargement, je suis désormais presque essentiellement dans le mode rétrospectif: je vois de moins en moins de films récents. J'adore Barbara Stanwyck, alors je vais regarder tout ce que je peux trouver de ses films. Souvent, cela fait du bien de se rabattre sur des valeurs sûres, des films qui nous sont précieux.

Vous avez utilisé le mot «partage». Vous écrivez tous sur le cinéma, sur les films que vous voyez: est-ce là aussi une forme de partage?

PP. Oui, écrire sur les films est un geste qui vient directement de notre cinéphilie.

AFR. Sauf que la critique qui consiste à donner son opinion sur les films qui viennent de prendre l'affiche me semble de plus en

plus inutile: c'est « plate »! Et c'est là que l'Internet intervient pour me faire découvrir des films inconnus sur lesquels j'ai le goût d'écrire pour que, justement, ils ne restent pas inconnus. J'ai alors l'impression de redonner vie à un film qui n'en a plus, qui n'a même pas de distribution. La critique devrait effectivement être un geste de partage, dans l'espoir de créer une communauté de spectateurs. D'autant plus que dans la communauté des critiques il y a une uniformisation désolante: toutes les listes de fin d'année se ressemblent, comme si tout le monde n'avait vu que les mêmes quinze films... Sans compter qu'avant même de les avoir vus, ils savent qu'ils vont être bons! Les critiques ne prennent plus de risques: ils ne défendent pas un film moins maîtrisé, mais plus audacieux.

Plus largement, votre cinéphilie, votre passion pour le cinéma, est-ce quelque chose que vous réussissez à partager?

PP. Moi je pense avoir vu *Singin' in the Rain* soixante fois. Si le film passe à la Cinémathèque, je vais retourner le voir et je suis à peu près certain que 90 % des spectateurs dans la salle ce soir-là l'ont déjà vu. Le partage est là, il existe. Ton opinion n'est pas plus valable que celle d'un autre, mais c'est bien que ça déborde et que tu sentes le besoin d'en parler avec quelqu'un d'autre. Il y a des films que tu vois seul et que tu voudrais revoir immédiatement avec une autre personne pour pouvoir en parler.

ACO. Il y a aujourd'hui de nouvelles pratiques qui se sont développées grâce à l'Internet et qui fonctionnent essentiellement sur cette base. Les gens sont en réseau – sur Letterboxd, par exemple – et réagissent au jour le jour à ce qu'ils ont vu. Ça devient une occasion de se parler, d'échanger des opinions.

Y a-t-il une comparaison possible entre votre fréquentation des films et celle des œuvres littéraires, musicales, picturales?

AFR. Je suis très sensible aux liens entre la musique et le cinéma. Quelles que soient les époques, des liens se tissent entre les œuvres de multiples disciplines. Le cinéma n'existe pas dans une sorte de vase clos, fétichiste.

PP. C'est sûr que d'avoir été nourri par la littérature, la musique, permet une meilleure compréhension des films. Quand tu vois *Citizen Kane* à 15 ans, sans ce bagage culturel, tu ne peux en comprendre qu'une partie.

AEC. J'ai décidé que le cinéma serait ma passion principale, mais au moment d'écrire sur un film, je sais que je dois être sensible à cet entrecroisement entre les différents arts. Tu essaies d'avoir une vue d'ensemble. Si la cinéphilie est un processus de découverte, il serait malsain de s'arrêter en route... Mais je me rends compte que la cinéphilie contemporaine est une cinéphilie qui doit admettre qu'il n'est pas possible de tout voir, pas plus que de saisir la multitude des interactions à l'œuvre. Il va de soi qu'il y a eu d'autres époques où pouvait exister une cinéphilie plus canonique, plus consensuelle, plus délimitée par le temps et la disponibilité des œuvres.

AFR. Moi, je suis passé par le cégep et l'université en cinéma où les gens qui t'enseignent tiennent à te donner l'impression qu'il y a des informations objectives. Or, il y a un examen à la fin du cours et à la question, la réponse est « Oui, sauf que... ». Il y a donc eu un moment dans ma vie où j'ai eu l'impression que c'était ça l'histoire, que les choses s'étaient passées comme ça. Aujourd'hui, chaque film que je vois me fait découvrir qu'il y en a cinq autres dont je ne connaissais pas l'existence ! Il y a un processus de découverte qui est à l'œuvre.

AEC. Plusieurs d'entre nous n'ont pas vu tout Bergman, mais presque tout Mario Bava. Moi, ça ne me gêne pas. Je trouve ça même assez merveilleux ! Et tu n'es pas un mauvais cinéophile pour autant. Tes références ne sont pas les mêmes que celles de ton copain : toi, tu as vu tout Hitchcock, lui, n'en a vu que trois... Il va y arriver un jour, ou il ne va pas y arriver, parce que le temps manque et qu'il y a trop de choses à voir. Puis, il y a des films qui t'échappent...

AFR. Quand j'habitais encore l'Outaouais et qu'il y avait un choix de films limités à acheter, je venais à Montréal tous les deux mois et j'allais m'approvisionner à La Boîte noire. Je me souviens d'être revenu d'une de ces expéditions avec *Tokyo Drifter* de Suzuki, un DVD Criterion à 40 ou 50 dollars. J'étais fier de mon acquisition, fier aussi de pouvoir faire découvrir un film comme ça à mes amis.

AEC. Moi, mon bon coup, c'est d'avoir dépensé soixante dollars pour le coffret 3 disques des *Sept Samouraïs*. Quant à *La condition humaine* de Kobayashi, quand je l'ai trouvé, je suis rentré à la maison et l'ai regardé d'un trait, les trois épisodes, plus de neuf heures : ma journée y a passé ! Ce sont des événements que je me suis créés moi-même. Et ce week-end, on va se réunir entre amis pour regarder *A Brighter Summer Day* d'Edward Yang qui était introuvable depuis longtemps et que Criterion vient de publier.



Tokyo Drifter (1966)

Le film fait quatre heures et demie, tu ne dois pas regarder ça tout seul, alors autant faire un souper et le regarder en gang !

P.P. Faut admettre que la nostalgie joue aussi et que ton objectivité a des limites. On n'est plus sur le terrain d'un débat objectif, c'est l'amour du cinéma qui l'emporte ! Ce sont des attachements qu'il faut d'ailleurs tester périodiquement. Moi, je regarde *Les parapluies de Cherbourg* chaque année. Il ne faudrait pas qu'un comportement boulimique face au cinéma nous fasse perdre ces moments-là.

AFR. Moi aussi, j'ai des films de chevet. Tu dois presque accepter de relativiser ton opinion, voir les défauts. Mais tu vois le film différemment ; tu accroches sur une scène différente ; un personnage qui n'était qu'un élément de décor devient important. Il y a des bons films qui ne supportent pas d'être revus, mais les grands films, ceux qui ont une vraie vie interne, tu peux les revoir souvent : à chaque nouveau visionnement de *La dolce vita*, tu trouves des choses nouvelles pour chaque personnage. ²⁴

1. Le spectateur de cinéma : une mémoire unique, conférence de 2010 reprise dans le numéro 79, de septembre 2011, de la revue Trafic.

Apolline Caron-Ottavi : Membre du comité de rédaction de *24 images* et du comité de programmation des Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM), elle co-programme également le cycle « Cinémathèque interdite » à la Cinémathèque québécoise.

Ariel Esteban Cayer : Directeur du volet Film POP de POP Montréal, programmateur au festival international de films Fantasia de Montréal et critique pour les revues *Panorama-cinéma* et *24 images*.

Alexandre Fontaine Rousseau : Membre des comités de rédaction de *24 images* et de *Panorama-cinéma*, il anime une émission de musique à CISM et a dirigé l'ouvrage « Vies & morts du Giallo ».

Pascal Plante : Cinéaste (*Blonde aux yeux bleus*), cofondateur de la société de production Nemesis Films et l'un des fondateurs de *Point de Vues*, un podcast et un site Web entièrement dédié au cinéma.

Confessions d'un cinéphile maison



All That Heaven Allows (1955) de Douglas Sirk

Je me rappelle encore du jour où Paul Thomas Anderson a totalement modifié mon rapport à la cinéphilie. C'était en 1997. *Boogie Nights* venait de prendre l'affiche en France. Dans une entrevue, Anderson expliquait comment, lui qui ne sortait pas d'une école de cinéma, possédait néanmoins un bagage cinématographique digne des plus grands cinéphiles. Pas besoin de suivre des cours, disait-il, à une époque où les commentaires audio des films de Preston Sturges – ou était-ce Ernst Lubitsch ? – sur les Laserdiscs Criterion nous permettent d'apprendre tout ce qu'il y a à savoir sur l'art du cinéma. Pour un jeune amateur de cinéma qui n'avait jamais eu la chance d'évoluer dans un milieu cinéphile ou de vivre à proximité d'une cinémathèque, ce fut toute une révélation ! Il était donc possible, de mon salon, de découvrir et d'apprendre auprès de spécialistes toute l'histoire et les possibilités esthétiques du cinéma !

Peu de temps après cette épiphanie, je m'appliquai ainsi à suivre l'exemple d'Anderson. En effet, si l'université me permit de développer une pensée théorique sur le cinéma, ce sont avant tout les DVDs et leurs suppléments qui furent responsables de mon apprentissage cinéphile. Une cinéphilie qui n'est pas nécessairement la même que celle des générations précédentes. Alors que l'image du cinéphile, telle qu'elle est exprimée par les participants à la table ronde de ce numéro, demeure fondée sur une certaine boulimie et un esprit de communauté, la cinéphilie maison est au contraire plutôt immersive et solitaire en apparence. Les innombrables visionnements d'un même film et l'écoute méthodique des suppléments qui l'accompagnent remplacent la quête frénétique de nouveautés et les discussions à bâtons rompus à l'extérieur de la salle.

Alors qu'il est traditionnellement admis que la salle demeure le meilleur environnement pour bien voir un film, les outils qu'offrent les bonnes éditions DVD permettent toutefois de complexifier cette affirmation. En effet, qui a mieux vu *Les Sept Samouraïs*, pour reprendre un exemple cité dans la table ronde ? Celui qui a réussi à voir une projection du film en salle ? Ou celui qui a regardé le film trois fois chez lui (afin de pouvoir

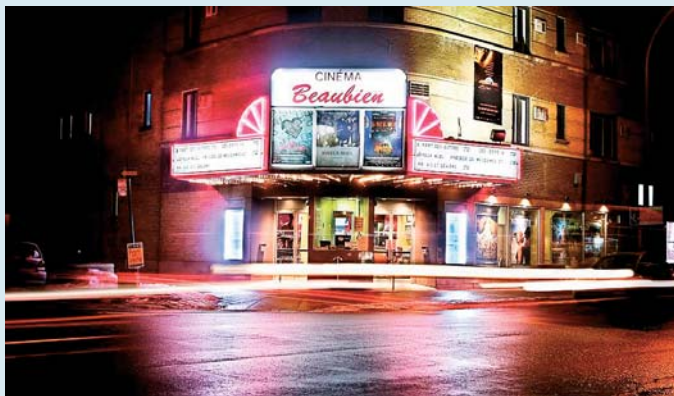
profiter des deux commentaires audio qui en décortiquent la moindre scène), de même que le documentaire sur le tournage du film, l'entrevue de deux heures avec Kurosawa et l'essai vidéo sur les multiples influences qui ont présidé à la création du film ? Si la salle permet une immersion physique à court terme inégalable, le coffret Criterion permet, quant à lui, de plonger dans la vie et l'art de Kurosawa pendant une semaine ! Devenu un véritable spécialiste de l'œuvre du maître japonais, le cinéphile maison peut ensuite partager aisément ses connaissances encyclopédiques avec d'autres passionnés sur d'innombrables blogs et sites Web.

Bien entendu, il n'est pas question ici de faire l'apologie de cette nouvelle forme de cinéphilie par rapport à l'ancienne. Il s'agit plutôt de rendre compte d'un rapport différent au cinéma, qui a eu tendance à favoriser la surspécialisation. Le moindre film, le moindre cinéaste peut ainsi, grâce aux outils technologiques à notre disposition, devenir de véritables champs d'étude qu'il s'agit d'épuiser. Il est possible de mettre en pause un film de Douglas Sirk pour en décortiquer chaque cadrage. Il est facile d'absorber la totalité de l'œuvre de Kurosawa en deux semaines sans sortir de chez soi. Évidemment, ce comportement relève encore d'une certaine boulimie, mais son objet n'est plus forcément le même. Il n'est plus seulement question de tout voir, il faut également connaître dans le moindre détail la forme d'une œuvre et son contexte de production. Les cinéphiles maison ont peut-être troqué l'habit de polémiste passionné de leurs prédécesseurs pour le sarrau de scientifiques disséquant les films dans l'ombre de leurs laboratoires. Mais n'ayons crainte, une fois l'immersion terminée, il est toujours aussi indispensable de la partager. – **Bruno Dequen**



Les Sept Samouraïs (1954) de Akira Kurosawa

Plaidoyer pour les cinémas de quartier



L'arrêt brutal des activités du cinéma Excentris en novembre dernier a relancé les annonces de Cassandra qui prédisent la mort du cinéma d'auteur en salle. Parmi les raisons invoquées, on peut entendre que si les spectateurs ont déserté, c'est à cause de la multiplication des plateformes de diffusion, de la profusion des autres modes de divertissement qui ont pris le pas sur l'envie de cinéma d'auteur. La petite salle est morte, vive le cinéma ! Laissons donc l'honneur du grand écran aux mégaplexes et aux blockbusters. Après tout, la cinéphilie, elle, est protéiforme : elle saura, au gré de la conjoncture, s'adapter aux formats, se réinventer en fonction des aléas du marché et des nouvelles technologies, et se réfugiera au besoin sur Internet ou sur le cinéma maison.

Difficile de défendre la création de nouvelles salles avec un tel constat. Et il est vrai que la situation montréalaise ne laisse pas présager un avenir radieux pour les cinéphiles. Essayons pourtant un instant de prendre le problème à rebours : et si c'était justement la pénurie de salles dites d'art et d'essai qui provoquait la désertion des cinéphiles, et non l'inverse ?

Combien de salles d'art et d'essai compte la ville de Montréal ? Alors que la Cinémathèque québécoise, située en plein centre-ville, ouvre sa grille à une programmation commerciale, on peut reconnaître que le Cinéma du Parc et le Cinéma Beaubien remplissent déjà pleinement leur rôle de cinémas de quartier. Les exemples se multiplient également de centres de quartier proposant des séances quotidiennes ou hebdomadaires autour de ciné-clubs – notamment à Station Vu dans Hochelaga-Maisonneuve ou au théâtre Outremont. Mais pourquoi si peu de salles de cinéma dédiées à la diversité dans une ville de 2 millions d'habitants – 4 millions pour le grand Montréal ?

Malgré le soin apporté à la diversité de sa programmation, la qualité de ses rétrospectives et de ses événements, comment peut-on espérer en effet qu'une salle telle que le Cinéma du Parc, avec trois écrans seulement, puisse attirer l'ensemble des cinéphiles de la ville, et même au-delà ? Bon nombre de films y sont pourtant présentés en exclusivité. Cela est tout à l'honneur du cinéma, qui prend des risques sur des œuvres difficiles, mais force est de reconnaître qu'en dehors des habitants du Plateau et des étudiants de McGill, seuls les cinéphiles les plus endurcis sont prêts à faire plusieurs kilomètres pour découvrir des films

dont la notoriété se fait avant tout sur le bouche-à-oreille et la réception critique.

Dans un livre discret mais essentiel, publié l'année dernière et intitulé *Rêver les cinémas, demain* (éditions Ateliers Henry Dougier, 2015), les auteurs Agnès Salson et Mikael Arnal ont eu la brillante idée d'entamer un tour de France des salles d'art et d'essai afin d'étudier l'écosystème des salles de cinéma de l'Hexagone, qui fait encore aujourd'hui figure d'exception dans le mode de consommation du cinéma. Qu'y apprend-on ? Entre autres qu'il est possible, et même commun, pour des villes de 200 000 habitants de voir cohabiter plusieurs cinémas de quartier. On y apprend surtout qu'une salle de cinéma est en bonne santé lorsqu'elle est portée par son quartier. En tant que lieu de proximité, elle sait alors rassembler les différents profils de cinéphiles, des puristes au grand public, en diversifiant sa programmation entre films d'auteur et films commerciaux, essayant ainsi de briser la ségrégation entre ceux qui aiment le cinéma populaire et ceux qui aiment le cinéma international sous-titré. Elles font le pari qu'avec un peu d'habitude et une fréquentation régulière, les spectateurs sauront aimer les deux.

Surtout, ces salles ont choisi de se concentrer sur le public de proximité, et elles ont su s'adapter à la spécificité de leur quartier en accueillant les associations locales, s'ouvrant aux jeunes générations en nommant par exemple de jeunes ambassadeurs parmi les élèves des écoles environnantes. En bref, plus que de simples lieux de projection, elles ont su devenir des espaces de rassemblement au sein de la communauté de leur quartier. Ce qui semble manquer à Montréal de ce point de vue est un réseau plus uniforme de salles de quartier qui permettrait à tout un chacun de pouvoir accéder facilement, et rapidement, à tous les films, et permettrait au bouche-à-oreille de circuler d'un quartier à l'autre. Alors que le modèle binaire des mégaplexes de centre-ville ou de périphérie s'essouffle déjà dans une logique du « toujours plus » – de haut-parleurs, de sièges vibrants, etc – et ne laisse aucune place à un cinéma différent, on pourrait imaginer qu'une partie de la solution se trouve dans l'émergence d'un nouveau modèle de salle de cinéma à échelle humaine, proposant des œuvres diversifiées et s'intégrant à la vie des quartiers. Ne sachant pas de quoi après-demain sera fait, essayons de rêver ces cinémas de quartier dès demain, avant que les cinéphiles n'aient définitivement déserté le grand écran. – **Damien Detcheberry**

Avoir 15 ans dans les Torrents

En 2007, j'avais 15 ans et je venais d'entrer en internat. Pas de télévision, ni d'Internet, pas le droit de sortir. Il n'y avait pas grand-chose d'autre à faire sinon regarder des films. C'est rapidement devenu un rituel : la fin de semaine, tout le monde rentrait dans sa famille, accédait à Internet et partait, sur les plateformes de *peer-to-peer*, à la recherche du film qui ferait sa fierté la semaine suivante. Chaque lundi soir, les disques durs externes de chacun circulaient de chambre en chambre. À l'intérieur, un dossier « FILMS » et des centaines de fichiers vidéos.

Chacun y faisait son marché, et copiait sur son ordinateur le maximum de films que sa quantité de stockage lui permettait. Les screeners du dernier *blockbuster* à la mode, encore en salle, étaient de loin les plus populaires. Mais parfois, sur les conseils avisés du propriétaire d'un disque dur, qui parlait comme de son propre film du petit bijou qui lui avait pris six heures à télécharger, on était tenté de découvrir autre chose. À d'autres occasions, c'était simplement le nom du fichier qui nous donnait envie de double-cliquer dessus. Parce qu'il était en 1080p. Parce qu'enfin, c'était un film en VOSTFR. Ou parce que le nom était tout simplement intrigant. C'est ainsi qu'ouvrant des vidéos aux noms poétiques comme *MulhollandDriveDVDRIPVOSTFR_TrueHD*.

La Cinémathèque interdite

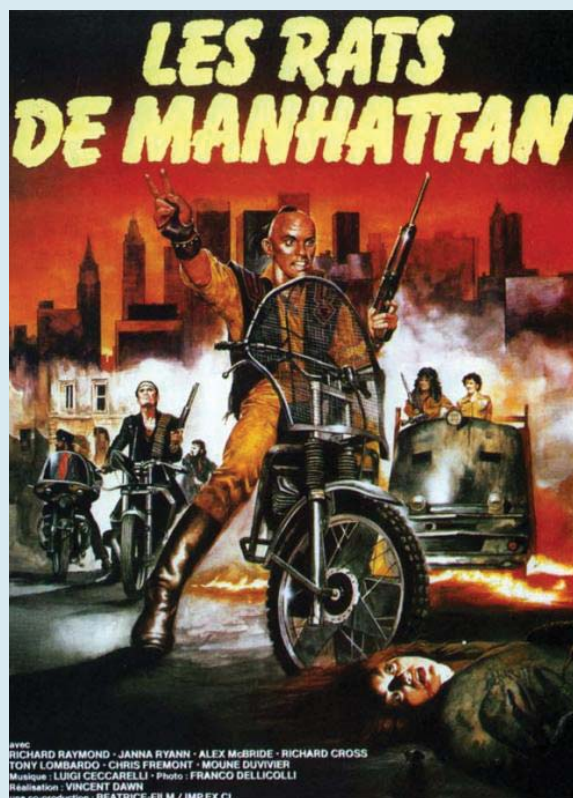
Série de programmes doubles présentés à la Cinémathèque québécoise, la « Cinémathèque interdite » est née d'un désir de renouer avec une cinéphilie moins conventionnelle, hors des sentiers battus : chefs-d'œuvre impurs, cinéma bis, cinéma de genre, curiosités oubliées et mauvais films jouissifs. Il s'agit aussi de retrouver le plaisir de voir des films collectivement, en salle : se déplacer au cinéma, partager une même envie de découvertes, prendre le temps de voir deux films d'affilée, et ne rien faire d'autre le temps d'une soirée.

À l'heure où les Blu-ray, le téléchargement et le cinéma maison rendent les films si facilement accessibles, la salle est de fait de plus en plus associée à une démarche de l'ordre de l'événement. D'où le principe de la double projection, qui non seulement « rentabilise » le déplacement, mais est aussi nécessairement empreinte d'un caractère exceptionnel : deux films projetés l'un à la suite de l'autre, avec des résonances qui n'existeraient pas si on les regardait séparément, et une mise en situation qui influe sur le regard qu'on leur porte (voir *Les rats de Manhattan* en salle décuplait les rires mais forçait aussi le respect pour ce film de série Z dont on pourrait seulement se moquer dans un contexte plus intime).

Par ailleurs, ces projections renouent avec un désir d'un autre ordre. En fouillant les archives de la Cinémathèque, il s'agit de montrer des copies rarement projetées. Ce qui implique parfois des surprises au moment des choix : copies usées, rayées, virées. Certaines ne sont pas utilisables, mais lorsqu'elles le sont il y a un indéniable plaisir à voir ces films qui ont du « vécu » et dont le charme nous change des rééditions impeccables en Blu-ray (ce qui n'enlève rien à la qualité de celles-ci, mais on les apprécie d'autant mieux en retrouvant parfois l'imperfection). Il en va de même pour ce qui est de revoir certains films parfois accompagnés d'un

avi ou *BarryLyndon_1975_TheKuBrIcKTeam.mkv* ou même (plus rare) *andreiroublevTARKOVSKI_Histoiredivx.avi*, que quelqu'un avait gentiment déposé dans un dossier « CHEFDOEUVRES », on commençait chacun à avoir une idée très précise de ce qu'on aimait dans le cinéma.

On savait bien que ce n'était pas au nombre de gigaoctets de films sur un ordinateur qu'on mesure sa cinéphilie, mais c'était une porte d'entrée. Quant à la question de la légalité, elle ne nous effleurait jamais. Pour nous, le téléchargement qu'on appelait « illégal » sans le considérer comme tel, a toujours été là. Ce n'est que plus tard, à l'époque des vraies découvertes, lorsqu'on a commencé à fréquenter les salles de cinéma et les festivals, à affirmer notre cinéphilie par d'impressionnantes vidéothèques, que le téléchargement illégal, qui n'était plus une nécessité, a disparu presque naturellement de nos vies. On prenait soudain conscience, découvrant les difficultés de certains réalisateurs et distributeurs, des limites éthiques de notre habitude. Alors, presque sans s'en rendre compte, les catalogues de médiathèques ont remplacé nos disques durs externes, et les offres légales se sont substituées aux torrents. — Pierre Charpillot



ancien doublage en français (*Schlock*, premier film de John Landis, encore plus drôle!), souvent la façon dont ces films avaient été découverts jadis en VHS ou à la télévision, avec l'émerveillement des premières fois de l'enfance.

Ce type de projection est donc une façon d'entourer les films d'un contexte familial : par la communauté dont on s'entoure, par les impuretés rassurantes et uniques de chaque projection, par de vieux fétichismes... Bref, une cinéphilie qui chérit l'exception. — Apolline Caron-Ottavi

RETOUR SUR LES ANCIENS NUMÉROS

Des éditions toujours d'un grand intérêt.

Ces numéros sont disponibles,
offerts à prix spécial, le premier 5 \$,
le deuxième 4 \$, le troisième 3 \$
et tous les suivants 2 \$ chacun,
pour les numéros 36 à 128.
Toutes taxes et manutention
incluses, en page 2
les coordonnées pour
les commandes.
Valable jusqu'au 31 décembre 2016
ou jusqu'à épuisement.

Numéro 36 Automne 1987

Entretien avec
Wim Wenders,
Les ailes du désir.

Entretien avec
Alain Tanner.



Numéro 61 Été 1992

Entretien avec
Jean-Claude Lauzon

La direction photo
avec Pierre Mignot,
Georges Dufaux,
Michel Brault,
Martin Scorsese,
Caroline Champetier,
Henri Alekan

Le cinéma acadien



Numéro 102 Été 2000

Vérités et mensonges
d'un documenteur,
entretien avec
Robert Morin.

Entretien avec
Michèle Cournoyer



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

8480, Côte-de-Liesse
Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511
F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153
info@rsbimedia.com



Montréal métissée

LA DIVERSITÉ CULTURELLE À L'ÉCRAN

par **Gérard Grugeau**



Photos de K-Films Amérique

Nous autres, les autres (2016)

« Dans cette ville, j'ai toujours vécu dans des quartiers de Grecs, de Portugais, et maintenant de Coréens. Je les connais, je baragouine avec chacun dans sa langue et la mienne. Et je ne me sens pas en voie de disparition pour autant, au contraire, je prends des forces. » – Jean Chabot

Dans la dernière séquence de *La Sarrasine* (1992) de Paul Tana, la silhouette toute de noir vêtue d'une jeune immigrante italienne prend possession du cadre et du territoire dans la blancheur immaculée de l'hiver. Cette femme en voie d'émancipation a perdu mari, mais gagné pays. Sans doute est-ce là, dans notre cinématographie, l'une des images symboliques les plus fortes de la condition immigrante : celle d'un déplacement dans l'épreuve pour s'ancrer dans un nouvel espace où s'entremêlent l'ici et l'ailleurs. Les courts métrages de Michka Saäl (*Loin d'où*, 1989) et de Simon Galiero (*L'immigré*, 2005) traitaient eux aussi de belle façon de cette idée du territoire à prendre, à apprivoiser. Nous sommes un pays d'immigration et pourtant, la question du manque de diversité culturelle à l'écran fait encore débat. Qu'en est-il aujourd'hui au juste des figures de représentation de cette diversité dans notre cinéma ? Plusieurs films sortis récemment dressent du Québec un portrait métissé, traversé par les questions identitaires. Que nous disent-ils de notre monde contemporain et de sa complexité ?

Même s'il se place sur le terrain de l'art dramatique et non du cinéma, le plus récent film de Jean-Claude Coulbois, *Nous autres, les autres*¹, primé au FIFA, est une incursion dans les coulisses de la création théâtrale, celle de la marge. Dans le Québec des années 1960, le couple Michel Tremblay-André Brassard a représenté cette marge qui, en s'affranchissant des codes élitistes et éculés du théâtre canadien français, allait donner naissance à une nouvelle dramaturgie en phase avec les idéaux de la Révolution tranquille et le profond

désir d'affirmation d'un peuple colonisé. Aujourd'hui, une nouvelle génération de dramaturges (Olivier Choinière, Manu Soleymanlou, Olivier Kemeid) cherche elle aussi, à partir de la périphérie, à rendre compte de son époque et de sa société mais en questionnant, cette fois, les multiples appartenances constitutives d'un Québec moderne et métissé. Deux comédiens (Emmanuel Schwartz et Sacha Samar) joignent ici leur voix à ce film en forme d'essai qui recueille les confidences de ces hommes de théâtre allumés tout en suivant les répétitions de leurs œuvres en gestation. Quelques vues de Montréal et de ses artères de circulation, notamment le fleuve, évoquent l'idée du voyage, du déplacement. Le dispositif est simple, plutôt conventionnel, mais au plus près de l'expression d'une parole habitée par les enjeux de la création et l'avenir de la collectivité.

Dans la continuité d'un Wajdi Mouawad qui a su renouer avec les grands récits pour dire les blessures de notre monde, ces nouveaux dramaturges se réinventent au carrefour de différentes cultures, dans un entre-deux qui sied à leur quête. Dans *Polyglotte*, Olivier Choinière prend effectivement acte du fossé culturel qui s'est créé entre l'image que le Québec aime projeter de lui-même (une société ouverte et accueillante) et le déficit de diversité sur scène. Réunissant un groupe de nouveaux immigrants, il met en place un espace de jeu régi par des codes élaborés en commun afin de faire émerger la force d'un nouvel imaginaire. Pour Olivier Kemeid, issu par ses parents de l'immigration égyptienne des années 1950, le flou identitaire qui caractérise le Québec est un vrai moteur, une richesse à cultiver. S'inspirant de la vie de Sacha Samar, un comédien d'origine

ukrainienne qui a fui avec sa femme l'horreur de Tchernobyl, il questionne dans *Moi dans les ruines rouges du siècle* le geste de reconstruction lié à toute forme d'exil. Quant à Manu Soleymanlou, il ne s'est jamais senti autant d'ailleurs que depuis son arrivée ici. Dans la trilogie *Un, Deux, Trois*, ses lointaines racines iraniennes l'amènent à construire sur le vide, le manque, dans une ville qui le renvoie souvent à son statut d'« étranger ». Travaillant avec Emmanuel Schwartz et des comédiens peu connus d'origines diverses qui ont tous répondu à son questionnaire sur l'identité et autres enjeux de société, il crée une sorte de forum citoyen où prend forme une parole collective qui permet de « retrouver la raison d'être du pourquoi on est ensemble ». Si *Nous autres, les autres* captive, c'est en fait parce que le film arpente un vaste territoire où le centre et la marge dialoguent, faisant de la culture des autres un levier libérateur qui pourrait déboucher sur l'élaboration d'un projet politique émancipateur, situé au-delà des questions identitaires. Soit une utopie de l'inclusion apaisée qui prônerait le relativisme des cultures et qui rappellerait ce qu'évoquait Robert Guédiguian à l'occasion de la promotion de son dernier film, *Une histoire de fou*, lorsqu'il parlait de la fin du communisme : « Depuis que ce rêve a disparu, chacun cherche une branche à laquelle se raccrocher. Les gens se demandent d'où ils viennent plutôt qu'où ils vont. Dans les débats actuels sur les migrations, la question est d'ordre politique mais ne devrait pas être identitaire. »² Le Québec n'est certes pas la France, mais Montréal la métissée est aujourd'hui à n'en pas douter un lieu privilégié où, comme le montre Jean-Claude Coulbois, il est possible de dépasser par l'art le pur objectif politico-économique de l'intégration pour embrasser avec passion sa dimension socioculturelle qui, elle seule, peut mener à une véritable libération des individus.

Partant d'une telle prémisse, il est intéressant de voir quel imaginaire émerge de plusieurs fictions récentes réalisées par de jeunes cinéastes sensibles au sort des communautés ethnoculturelles de Montréal ou issus de l'immigration. Sur un scénario de Jean-Hervé Désiré, Yves Christian Fournier (*Tout est parfait*) s'empare à bras-le-corps d'une réalité occultée de notre cinématographie, sinon sur son versant documentaire (*Ma vie réelle* de Magnus Isacson, *Les vaillants* de Pascal Sanchez) ou télévisuel (*30 vies*) : celle des quartiers multiethniques défavorisés comme Montréal-Nord où l'action se déroule. Ici, blacks (essentiellement de culture haïtienne), blancs, latinos et autres se côtoient, brouillant la représentation réductrice d'un Montréal par trop homogène. *Noir* est l'une des premières fictions québécoises (après *Sortie 67* de Jephthé Bastien) à vraiment prendre acte de l'existence de ghettos où différentes communautés cohabitent souvent sur fond de misère et de violence. À ce titre, le film vient combler un vide et rendre visible ce que la culture dominante rejette à la marge. Il s'inscrit d'une certaine façon dans la lignée du *new jack cinema* aux États-Unis, soit ces films comme *Do the Right Thing* de Spike Lee et *Boyz'n the Hood* de John Singleton qui ont su mettre en valeur, à la charnière des années 1980 et 1990, toute une culture urbaine associée à la rue. En suivant le parcours de quatre personnages pris dans la survie du ghetto (passage à l'âge adulte, trafic de drogue,

règlements de compte entre bandes rivales, prostitution, profilage racial, infiltration policière, salut par la musique), *Noir* reprend hélas tous les clichés du genre qu'il décline par vignettes sociologisantes pour créer une sorte de film choral, nappé de pièces musicales diverses, qui fait s'entrechoquer les destins. Il en découle un cinéma social au programme narratif prévisible qui ne transcende jamais son sujet et d'où est évacué tout réel enjeu politique, et ce même si l'ombre de l'affaire Villanueva, un jeune abattu lors d'une intervention policière en 2008, plane sur le quartier. Qui plus est, en collant à un réalisme cru dont il fragmente à l'excès les effets de réalité, Yves Christian Fournier laisse rarement aux séquences le temps d'installer une tension, un espace de réflexion, même si le film parvient à rendre prégnant l'enfermement du ghetto par de lancinants travellings latéraux qui quadrillent le lieu. Il y avait certes à la base la volonté de réaliser une fiction dans l'esprit du *Gomorra* de Matteo Garrone et de la série *The Wire* tournée à Baltimore, mais en coupant le microcosme qu'ils observent d'une réalité socioéconomique et communautaire plus large qui aurait permis de dépasser le simple constat des activités criminelles d'une mafia locale, Yves Christian Fournier et Jean-Hervé Désiré donnent corps à une modeste chronique de quartier qui manque d'ampleur. Avec sa distribution composée en grande partie de jeunes comédiens connus (Benz Antoine) ou novices (Kémy St-Éloi, Julie Djiezion, Jade-Mariuka Robitaille) et l'authenticité de la langue créolisée mise de l'avant par le scénario, *Noir* mérite toutefois notre attention, ne serait-ce que parce qu'il apporte de la réalité et de la chair à un réel habituellement refoulé dans le hors champ de notre représentation collective.



Noir (2015)

Photos de K Films Amérique



Là où Atila passe (2016)

Dans un tout autre registre et sur un mode plutôt classique, *Là où Atila passe* s'attache aussi à l'hybridité de la réalité montréalaise, même si la ville en soi y apparaît comme une toile de fond neutre et peu investie. Le film d'Onur Karaman ne manque pas de charme, notamment grâce à l'irrésistible charisme du comédien principal Émile Schneider. Atila est un jeune homme d'origine turque, adopté enfant par un couple de Québécois. Empêtré dans son mal-être et ses multiples appartenances dont il peine à assembler les fragments, il se débat avec une identité incertaine et finit par partir à la découverte du pays de ses racines après être tombé amoureux d'une belle Stambouliote venue étudier à Montréal (la partie la moins incarnée du film). Porté par un filmage élégant d'une infinie douceur envers ses protagonistes (qui rappelle *Roméo Onze* d'Ivan Grbovic et *Félix et Meira* de Maxime Giroux, deux films en immersion respective dans les communautés libanaise et juive hassidique de la ville), ce récit d'apprentissage placé sur le seul terrain de l'intime dresse, à travers ses personnages secondaires, le portrait d'un Montréal multiculturel où vit notamment une diaspora turque qu'Atila va peu à peu apprendre à connaître par le biais du restaurant où il travaille. L'altérité du personnage passe ici par une fécondation des imaginaires qui se déploie à la faveur de miroitements oniriques, hantés par les figures parentales de l'enfance surgissant des profondeurs du rêve. On retrouve aussi au premier plan le thème récurrent du rapport au père, interprété dans ce cas-ci par Roy Dupuis, mais Onur Karaman a une manière bien à lui de jouer avec délicatesse de la pudeur des affects. Une affliction contagieuse, teintée d'une lassitude un peu triste, traverse ainsi le film de part en part, renvoyant à leur solitude des êtres blessés qui tentent malgré

tout de cheminer ensemble. Cette solitude qui semble ici le lot commun de tous, et ce, au-delà des cultures, émeut. Sans doute parce qu'elle résonne avec une incomplétude de l'être, en suspension, à l'image des maquettes d'avion qu'Atila laisse flotter dans les airs entre deux vies, comme son sourire embué qui aimante notre regard.

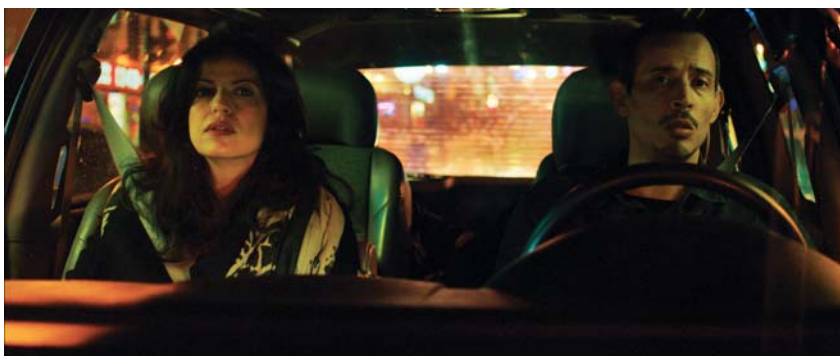
Porté par un projet esthétique plus ambitieux, *Le Cœur de Madame Sabali* du cinéaste winnipegais Ryan McKenna a, pour sa part, le mérite de surprendre tant par son thème que par sa facture, même si celle-ci s'avère visiblement sous l'influence des univers aux couleurs saturées et aux cadrages rigoureux d'un Wes Anderson. Dans cette histoire à l'humour décalé qui se passe dans un Montréal déterritorialisé (on reconnaît au passage le Chalet de la montagne transformé en gare), la contamination d'imaginaires culturels hétérogènes prend de singuliers détours où forces occultes et animisme se mêlent aux découvertes de la neuropsychiatrie. Une femme atteinte de troubles cardiaques (Marie Brassard) quitte son mari qui ne la désire plus pour un collègue de travail qui s'avérera être son demi-frère. Parallèlement, Jeannette se fait transplanter le cœur d'une Malienne assassinée dans de mystérieuses circonstances qui prend en quelque sorte possession de son être, au point que le fils de la défunte (Youssef Camara) trouvera en elle une mère de substitution. Des segments chantés par le duo Amadou et Mariam viennent entrecouper le récit comme un chœur antique commentant la confusion qui s'installe. La proposition n'est pas banale et plus sombre qu'il n'y paraît. *Le Cœur de Madame Sabali* est de fait une tragicomédie aux thèmes graves (inceste



Le Cœur de Madame Sabali (2015)

et son interdit, peur viscérale de la parentalité), que la fantaisie onirique vient teinter d'une inquiétante étrangeté. Inventive quoique pas toujours organique, l'écriture frontale et antinaturaliste de Ryan McKenna sait jouer d'une théâtralisation de l'espace. Ses images célèbrent la pluralité du monde et appellent une prolifération d'existences se vampirisant les unes les autres. Un carcan esthétique par trop rigide pétrifie toutefois l'émotion, même si à de rares occasions, on sent le feu couver sous la glace comme dans cette séquence de danse où Jeannette s'abandonne dans les bras d'un homme quand elle fait son entrée dans la grande famille africaine. Ryan McKenna est sans conteste un cinéaste à suivre.

Tout comme Bachir Bensaddek. Tiré d'une pièce de théâtre documentaire, **Montréal la Blanche**³ appelle déjà de par son titre à ce chevauchement des imaginaires que nous avons évoqué tout au long de ce texte, puisque le cinéaste réfère au surnom d'Alger (Alger la Blanche) pour faire de Montréal le point de rencontre de personnages à cheval sur deux cultures. Au soleil de la Méditerranée qui fait briller les façades des maisons se substitue ici la blancheur hivernale de la métropole québécoise. À la manière d'un conte de Noël ponctué par la prestation de musiciens arabes interprétant dans les rues enneigées des chants de Noël chrétiens avec leurs instruments traditionnels, **Montréal la Blanche** fusionne les espaces, en affirme d'emblée le métissage. Comme *Taxi Téhéran* de Jafar Panahi, le film tient du *road movie*, l'habitacle du véhicule devenant un petit théâtre où défile une clientèle multiethnique à l'image de la ville. Mais surtout, entre le chauffeur Amokrane et sa passagère Kahina, jadis victimes l'un et l'autre de la violence intégriste dans leur pays d'origine, va resurgir par bribes le passé douloureux de l'Algérie. Car être exilé, c'est souvent partir du présent pour interroger les traces et se réinventer dans un espace nomade, ce qu'ils vont faire à l'occasion de cette nuit de Noël et de ramadan confondus. Porté par deux magnifiques acteurs (Aït Ouyahia et Karina Aktouf), le récit édifie ainsi de fragiles passerelles entre l'ici et l'ailleurs qui passent entre autres par la nourriture, signe d'hospitalité dans nombre de cultures et présente dans tous ces films. Le Père Noël, en symbole de la société d'accueil, offre du sucre à la crème au chauffeur, après avoir reçu de sa part des makrouds, une pâtisserie orientale. C'est aussi lui qui vient en aide à la passagère inquiétée par les policiers. Au-delà de ce lien d'ouverture à l'Autre clairement établi, Montréal reste certes un décor de surface, noyé sous la neige, mais l'essentiel se joue ailleurs, dans les consciences. Avec ses silences meurtris et sa photographie feutrée, **Montréal la Blanche** tient plutôt du labyrinthe mental, de « la nécessité d'inventaire », pour reprendre les termes de la romancière Régine Robin, qui invite à se délester des pesanteurs de l'Histoire pour s'ancrer dans le ici et maintenant. Un petit café de la communauté algérienne



Photos de K. Films Amérique

Montréal la Blanche (2016)

de Montréal devient un lieu de passage où la modernité prend le pas sur la tradition. La rencontre d'Amokrane et de Kahina est aussi l'occasion d'explorer avec subtilité les tensions dans les rapports de sexe, là où le lien à l'Autre se joue aussi dans la sphère intime au sein de sa propre culture. Nimbé d'une beauté mélancolique, **Montréal la Blanche** tente ainsi avec succès de construire un nouvel espace culturel, un espace de conciliation visant à abattre les éléments d'oppression contenus dans des réalités sociales qui accablent les individus. Dans une belle séquence de clôture, Amokrane qui a éloigné les fantômes du passé (la funeste soirée du 24 décembre liée à un massacre familial au bled) rentre finalement à la maison pour partager la bûche préparée par sa fille. La famille est alors réunie un soir de réveillon autour de ce référent culturel symbolique – un simple gâteau rattaché à la société d'accueil – et tout est soudain décloisonné, pacifié, dans un espace d'hybridité où jamais le monde n'aura paru aussi grand.

Chacune à leur façon, ces fictions de l'entre-deux (voir aussi **Arwad** de Samer Nadjari et Dominique Chila)⁴ travaillent sur le lien imaginaire, le raccord, sur les écarts consentis entre le territoire réel et le territoire rêvé ou fantasmé de la mémoire. En favorisant l'émergence d'une conscience transculturelle, le cinéma – et le théâtre – se font ici le creuset de la modernité, là où se révèlent les beautés et les enjeux de la multiplicité du monde contemporain. 24

1. Le film aura une sortie commerciale en mai 2016. Le titre réfère au livre de Régine Robin, *Nous autres, les autres*, Les Éditions du Boréal, 2011.
2. Odile Tremblay, *Les séquelles du génocide arménien, selon Guédiguian*, in *Le Devoir*, samedi 26 et dimanche 27 mars 2016. Cahier Culture, P. E9.
3. Voir dans le présent numéro la critique d'Helen Faradji, p. 53
4. Voir notre DVD et critique in 24 images, 174.

Le présent antérieur

RÉTROSPECTIVE FRANCIS MANKIEWICZ
CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE, MARS 2016

par **Guillaume Lafleur**

Préparer une rétrospective Francis Mankiewicz répondait à deux impératifs. Le premier était la prise en compte de l'acquisition par la Cinémathèque québécoise d'un fonds d'archives, une vingtaine d'années après la disparition du cinéaste. Le deuxième revêtait une importance particulière à laquelle je suis sensible, puisqu'il s'agissait de rendre compte du parcours du cinéaste, mais pas exclusivement dans ses moments forts. Pour un réalisateur d'un tel niveau, dont la contribution marque encore les cinéphiles, l'accessibilité aux films charnières ne constitue pas un réel problème. À cet égard, trois films qui comptent sans nul doute parmi les propositions les plus remarquables des années 1970-1980 au Québec : *Le temps d'une chasse* (1972), *Les bons débarras* (1980) et *Les portes tournantes* (1987).

Ces films tiennent en quelque sorte tout seuls, comme des statues ou des blocs séparés. La démarche du cinéaste n'y est pas mise de l'avant de façon ostentatoire par des effets stylistiques répétés; on est loin ici de la panoplie du cinéaste auteuriste transposée d'un film à l'autre. Voici donc un cinéaste qui ne donne pas dans la surenchère et semble se placer au service de projets variés. Lors de cette rétrospective, les trois films mentionnés ont bien entendu été montrés, y compris la meilleure copie 35 mm disponible du *Temps d'une chasse*, sous-titrée en italien, tirée à l'époque spécifiquement pour une projection à la Mostra. Mais le plus intéressant et stimulant pour un tel événement reste la valorisation de ce que le cinéaste a réalisé entre ces films. Là, il est toujours permis de faire des découvertes.

Parmi celles-ci, il y a le cas de *Valentin* qui appartient à une série de plusieurs dizaines d'épisodes de trente minutes chacun, regroupés sous le titre générique *Témoignages* en 1973, quelques mois après *Le temps d'une chasse*. Cet épisode met en scène Ovila Légaré et Frédérique Collin interprétant un texte d'Yves Létourneau. Il peut être considéré comme un court métrage à part entière, dans la mesure où chaque titre de la série déploie un univers autonome. *Valentin* a été vraisemblablement filmé en quelques jours, en studio et avec peu de moyens – lorsqu'un personnage ouvre la porte d'entrée de l'appartement où se déroule l'ensemble du film, le décor vibre légèrement. Il s'agit d'une proposition au rythme lent qui s'attarde principalement sur les visages d'un homme et d'une femme âgés évoquant la disparition récente de leur chat, avec en sous-texte la disparition plus ancienne, forcément mal vécue, de leur fils.

Ce film assez statique, plutôt récité que joué, trouve d'abord son intérêt dans le contexte de production complètement oublié où il s'inscrit. Quelques créateurs marquants ont pourtant été sollicités



Les bons débarras (1980)

pour réaliser l'un ou l'autre des épisodes, dont Michel Brault (il s'agit d'une découverte d'un intérêt certain, puisque ce film n'est présenté qu'à l'état de projet dans son fonds que la Cinémathèque québécoise vient d'acquérir), mais aussi Mireille Dansereau qui n'était pas parvenue à retracer une copie de projection de ce film lors de la rétrospective qui lui était consacrée en 2011. Les conditions de production de la série sont ici éclairantes : trois chaînes télévisées francophones (SRC, ORTF, SSR), des producteurs délégués (René Avon au Québec) et, après vérification, aucune trace dans les archives suisses et canadiennes. Il ne restait que des copies dans le fonds ORTF déposé à l'Institut National de l'Audiovisuel à Paris. C'est par leur biais que nous avons pu obtenir une numérisation de *Valentin*, juste à temps pour la rétrospective.

La même année que *Valentin*, deux autres films invisibles de Mankiewicz ont été réalisés sous l'égide de l'Office du Film du Québec. *Une cause civile* et *Un procès criminel* sont deux titres remarquables, moins anecdotiques que *Valentin* même s'ils

partagent avec ce dernier le statut de commande. Ces films mettent en scène Guy l'Écuyer et Luc Durand et il s'agit dans les deux cas de montrer la mise en place d'un procès. Cette commande gouvernementale est l'occasion pour Mankiewicz d'essayer quelques effets de mise en scène et, plus largement, de travailler son style.

La patine du temps permet aujourd'hui d'apprécier à sa juste mesure ce diptyque judiciaire qui n'est pas sans rappeler en son principe les télé-réalités centrées sur la représentation des procès. Cette série est un document de premier plan, d'abord pour ses partis pris de mise en scène. La collaboration avec le directeur photo François Protat y est déterminante compte tenu du fait que ce dernier joue sur l'ambiguïté stylistique par des emprunts au cinéma direct dont l'intelligence n'est pas sans rappeler, toutes proportions gardées, ce que fera Michel Brault en tournant *Les Ordres* quelques mois plus tard. Les effets de réel abondent et se font sentir dès les premiers plans par le choix de la pellicule noir et blanc 16 millimètres, volontiers granuleuse, un peu délavée comme un papier journal où l'encre noire tend à baver sur le blanc. Il y a là une réelle volonté de ne pas se laisser tenter par une représentation trop lisse de la réalité, ce qui ajoute à l'authenticité de l'ensemble.

Dans *Un procès criminel*, Mankiewicz propose la reconstitution d'une poursuite où un homme doit justifier sa conduite avec facultés affaiblies, et ce avec tous les détails propres au déroulement d'un procès où la préséance du cadre institutionnel est toujours essentielle et régie à la virgule près, incluant la formule *Vive la Reine!* en ouverture. La réalité de la cour et le décorum qui la caractérisent, soulignés par les micros suspendus dans la salle d'audience, apparaissent d'autant plus visible que les mouvements de caméra proposés par Protat fonctionnent en esquissant parfois des demi-cercles depuis le fond de la salle, contribuant ainsi à créer non seulement un sentiment de captivité pour l'accusé, mais aussi un effet de distanciation pour le spectateur. Ce vecteur de sens semble venir signifier l'emprise de l'institution sur la représentation qui nous est proposée. On peut y voir une logique symétrique aux conditions de production de ce diptyque, où Luc Durand joue tour à tour le défenseur d'une cause civile, puis d'une cause criminelle. La représentation de la mécanique institutionnelle et judiciaire prévaut ici sur toute forme de parti pris, comme s'il s'agissait de rendre compte d'une machine autonome, en partie désincarnée, ce que vient aussi renforcer le jeu admirable de Luc Durand, poseur quand il le faut à la cour, prenant la parole en quelque sorte pour la forme, induisant alors l'idée selon laquelle tout est joué d'avance, la cause se diluant dans les protocoles et autres procédures.

Cet acteur tient aussi le rôle d'un représentant d'institution dans un film réalisé l'année suivante par Mankiewicz pour le compte du Ministère de l'Éducation, avec pour une large part la même équipe technique. Cette fois encore, *L'Orientation* déploie des mouvements de caméra qui suggèrent l'emprise de l'institution sur ses sujets, ici les élèves, alors que la relation entre un orienteur (Durand) et l'une des protagonistes (interprétée par Anne-Marie Provencher) constitue la trame principale du récit. Sans en avoir l'air, le film illustre l'ambiguïté du rapport entre un fonctionnaire d'État et une étudiante, parvenue à la fin de son secondaire et se demandant quel champ d'étude elle va privilégier lors de son entrée



Les portes tournantes (1987)

dans le système collégial. Cette ambiguïté n'est pas énoncée dans les dialogues; elle se révèle plutôt dans le découpage et les jeux d'échelle des plans. Par exemple, le plan de la dernière rencontre où la caméra vient se poser à hauteur des genoux, entre les deux protagonistes assis sur des chaises et face à face. Après ce plan, la réplique de fin de film où la protagoniste confie son choix d'orientation en se contentant de dire qu'elle va continuer à voir l'orienteur ne peut aujourd'hui que faire sourire ou laisser songeur, Francis Mankiewicz mettant à nu le flou du lien entre maître et élève, les questions de limites et d'éthique relationnelle peu posées au mitan des années 1970 au Québec.

À la faveur de ces quatre films que je viens d'aborder, c'est le portrait d'une époque qui nous revient de manière étonnante, puisque ces titres dans les premières années de leurs sorties constituaient avant tout des œuvres de commande, venant illustrer les visées pédagogiques des instances gouvernementales. Pourtant, plus qu'une courroie de transmission du pouvoir ou de la culture de masse (du moins pour ce qui est de *Valentin*), c'est l'époque avec ses préoccupations morales, son rapport à l'oralité (le ton docte de Luc Durand paraît de nos jours tout aussi irréal que d'une qualité documentaire troublante) et ses valeurs sociétales qui nous frappe aujourd'hui. Lorsque de tels films sont le produit de cinéastes au regard acéré, la moindre commande devient l'occasion d'accéder subtilement à un monde autrement disparu. 24



Le temps d'une chasse (1972)

Les pots cassés de la création

par Alexandre Fontaine Rousseau

Au sein de l'œuvre du cinéaste américain Noah Baumbach, *While We're Young* (2014) et *Mistress America* (2015) forment un diptyque sur l'éthique de la création – le premier s'intéressant à la question en l'abordant par l'angle du rapport qu'entretient le documentaire avec le réel tandis que le second pose les bases d'une réflexion sur la manière dont la fiction s'approprie la vie.

Cette problématique est loin d'être inédite dans l'œuvre de Baumbach qui, depuis toujours, met en scène des écrivains (*The Squid and the Whale*, *Margot at the Wedding* et *Mistress America*), des cinéastes (*While We're Young*), des danseuses (*Frances Ha*) et des musiciens (*Greenberg*). Les personnages de Noah Baumbach sont des artistes, aspirent à le devenir ou l'ont été autrefois. Mais leur travail n'intéresse principalement le cinéaste que dans la mesure où il a un impact sur leur vie privée de même que leurs relations personnelles. Si *While We're Young* et *Mistress America* se démarquent au sein de ce corpus, c'est en partie parce que les deux films semblent aborder la question en sens inverse : la vie intéresse surtout Baumbach parce qu'elle inspire la création, en posant les principes d'intégrité et d'authenticité comme repères moraux du spectateur.

Déjà, dans *The Squid and the Whale* (2005), l'authenticité de l'inspiration devient un enjeu central du récit lorsque le jeune Walt (Jesse Eisenberg) reprend la chanson *Hey You* de Pink Floyd en faisant croire qu'il l'a composée lui-même. Ce mensonge s'ajoute à tous les autres par lesquels l'adolescent tente de s'approprier l'érudition de son père (Jeff Daniels), auquel il cherche à plaire en se prétendant plus cultivé qu'il ne l'est vraiment. La ligne est ainsi tracée, entre ce que l'on sait et ce que l'on a réellement vécu, entre ce dont on a entendu parler et ce que l'on a véritablement vu ou lu. Walt se lance ainsi dans un long plaidoyer en faveur de *The Magnificent Ambersons* d'Orson Welles, affirmant avec une assurance quelque peu suffisante qu'il s'agit là du véritable chef-d'œuvre d'Orson Welles avant d'admettre qu'il n'a pas vu le film.

Mais en s'attribuant l'écriture de *Hey You*, Walt franchit une limite morale que le film ne peut plus se permettre de passer sous silence ; la gravité de l'imposture est décuplée par le fait que le jeune homme a cette fois prétendu que l'idée d'autrui était la sienne. On a beau s'identifier à une œuvre et se reconnaître en elle, rappelle Baumbach, celle-ci ne nous appartient pas pour autant. Si la leçon peut de prime abord paraître simple, elle inscrit *The Squid and the Whale* dans la lignée du récit d'apprentissage ou du « *coming of age* » : le jeune protagoniste y traverse une période d'éveil, au cours de laquelle il est notamment initié aux responsabilités de l'âge adulte. Obsédé par l'idée d'impressionner ses parents, eux-mêmes auteurs, Walt a perdu de vue le fait que la création est d'abord et avant tout un acte personnel. Cette suite d'événements se veut elle-même un clin d'œil aux *Quatre cent coups* (1960) de Truffaut, où Antoine (Jean-Pierre L  aud) plagie Balzac pour un devoir – Baumbach rappelant ainsi qu'il n'est pas aussi lui-même au-dessus de tout emprunt.

Dans *Margot at the Wedding* (2007), on découvre qu'une tension s'est installée au fil des ans entre Margot (Nicole Kidman) et sa



The Squid and the Whale (2005) et *Margot at the Wedding* (2007)

s  ur Pauline (Jennifer Jason Leigh), cette dernière reprochant à Margot la manière dont celle-ci s'est appropriée ses expériences de vie afin d'alimenter son œuvre littéraire. Comme il le fera quelques années plus tard dans *Mistress America*, Baumbach s'intéresse ici à la manière dont la création peut détruire des relations humaines qu'elle vient en quelque sorte cannibaliser. Tout autant que Rohmer, auquel le titre fait référence par sa forme même, le film rappelle par ses thèmes le *Deconstructing Harry* (1997) de Woody Allen. Dans quelle mesure le créateur a-t-il la permission d'utiliser ce qui l'entoure et, inversement, dans quelle mesure l'authenticité d'une œuvre dépend-elle de sa fidélité à la vie ?

Mistress America s'intéresse à la relation fusionnelle qu'entretient Tracy (Lola Kirke) avec sa future demi-s  ur Brooke (Greta Gerwig), qu'elle rencontre peu de temps après avoir déménagé à New York pour commencer des études en création littéraire. Le film multiplie avec humour les références aux idées que se volent les uns aux autres ses personnages : Brooke s'approprie une phrase de Tracy en la transformant en tweet, tout en reprochant à son ancienne amie Mamie-Claire (Heather Lind) d'avoir fait



Mistress America (2015)

sa fortune en vendant à une entreprise un concept qu'elle lui a subtilisé.

Mais l'amitié naissante entre Tracy et Brooke se désagrège lorsque celle-ci découvre une courte histoire, rédigée par Tracy, où cette dernière la dépeint comme une narcissique brisée au bord de la catastrophe. Cette confrontation force Tracy à revoir le rapport qu'elle entretient avec son entourage mais aussi, parallèlement, celui qu'elle entretient avec ses personnages de fiction. La condescendance légèrement méprisante avec laquelle elle aborde les défauts de sa protagoniste dans la première nouvelle qu'elle rédige se transforme, dans la seconde qu'elle signe, en une célébration affectueuse de la faiblesse humaine : « *They were matches to her bonfire. She was the last cowboy, all romance and failure. The world was changing, and her kind didn't have anywhere to go. Being a beacon of hope for lesser people is a lonely business.* »

Dans *La nuit américaine* (1973), François Truffaut traite de manière autrement plus candide de cet échange constant qui s'opère entre la vie et le réel. Le personnage de réalisateur qu'il interprète lui-même à l'écran se permet de prendre à même le réel les phrases et les objets qui l'inspirent : il fait signe à son accessoiriste de voler un vase qui lui plaît dans le lobby d'un hôtel afin de l'utiliser dans son film, sans que cela ne pose aucun problème. Dans le monde de Truffaut, « les films sont plus harmonieux que la vie » et le cinéma prend toujours le dessus sur celle-ci. Même lorsque le créateur « emprunte » à l'intimité de son actrice principale (Jacqueline Bisset) une réplique qu'il trouve juste, celle-ci semble à peine froissée par ce geste cavalier. Le réel est au service de l'art ; il est cette matière première qui permet à l'art d'être plus « vrai » et l'art ne se pose jamais la question de ce qu'il peut et ne peut pas faire puisque sa souveraineté va de soi.

Ce rapport de force est en quelque sorte inversé dans *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004), film de Wes Anderson coécrit par Baumbach dans lequel le cinéma joue aussi un rôle important. Ici, la fiction (sous le couvert du « documentaire ») fausse le réel en devenant le modèle idéalisé sur lequel elle repose. Océanographe de renom, Steve Zissou (Bill Murray) tente de réconcilier l'homme amer qu'il est devenu avec le personnage d'explorateur curieux qu'il a toujours incarné dans les documentaires l'ayant rendu célèbre. Quant à l'équipage de son navire, le Belafonte, il se remémore le « bon vieux temps » en écoutant des films qui présentent une version de toute évidence trafiquée de ses exploits d'autrefois.

Ici aussi, les films sont plus harmonieux que la vie ; mais celle-ci souffre de la comparaison avec les films, qui offrent de la vie un reflet faussé.

Par-delà les réflexions souvent justes qu'il propose sur le choc des générations et l'inévitable passage du temps, *While We're Young* creuse le même sillon. La dissonance entre les faits et le récit que l'on en fait au cinéma devient petit à petit le véritable enjeu du film dans lequel Baumbach met en scène trois générations de cinéastes, dont les représentants individuels possèdent tous une définition personnelle de l'éthique documentaire. Le film s'articule autour de la rencontre de deux couples, qu'une quinzaine d'années sépare : Josh (Ben Stiller) et Cornelia (Naomi Watts) se lient d'amitié avec Jamie (Adam Driver) et Darby (Amanda Seyfried). Éventuellement, Josh accepte d'aider Jamie à tourner un documentaire dont la prémisse repose sur une part de hasard : Jamie ira rencontrer en personne les gens qui lui feront une demande d'amitié sur Facebook.

Les événements se précipitent et le jeune cinéaste fait, par l'entremise de ce dispositif, la rencontre d'un ami d'enfance, blessé durant la guerre en Irak, qui devient tout naturellement le sujet de son film. Mais Josh découvre de fil en aiguille que cette « coïncidence » était en réalité planifiée depuis le début et que Jamie manipule le déroulement de sa propre vie dans le but de construire, au final, un film plus intéressant. La spontanéité devient pour lui un effet de style parmi tant d'autres, un artifice qui permet d'amplifier cette impression que le récit qu'il raconte est ancré dans la réalité. Josh, qui défend une conception très arrêtée de l'intégrité, confronte Jamie sur ce sujet ; mais celui-ci esquive la question en relativisant cette notion même d'intégrité.

C'est finalement Leslie Breitbart (Charles Grodin), figure de patriarce visiblement inspirée par celle du cinéaste Davis Maysles, qui propose un juste milieu en rappelant que sa propre génération cherchait surtout de nouvelles manières d'exprimer la vérité, mais que cette voie qu'ils ont empruntée ne saurait devenir une méthode figée, un chemin à suivre aveuglément sans jamais s'en écarter. À cet égard, *While We're Young* rejoint *Mistress America*, qui postule que la création est d'abord et avant tout un apprentissage de la vie, un tâtonnement incertain qui implique son lot d'échecs et de pots cassés. La seule erreur, chez Baumbach, est de croire qu'il est possible d'éviter toute erreur. 24



While We're Young (2014)

Une symphonie du chaos

par Jacques Kermabon

L'annonce du décès d'Andrzej Żuławski aura fait couler plus d'encre dans la presse people que dans les revues de cinéma. Les paparazzis n'auraient pour rien au monde voulu manquer les larmes de Sophie Marceau aux obsèques de celui qui partagea sa vie pendant plus d'une quinzaine d'années. Alors qu'il fut un temps considéré comme une étoile montante du cinéma d'auteur, son œuvre, un peu oubliée, laisse le souvenir assez lointain de tensions exacerbées, d'un mouvement perpétuel qui frôle la vaine agitation, de passions tumultueuses, de personnages traversés par des forces qui les dépassent. À se remémorer la petite quinzaine de titres qu'il laisse derrière lui, on y découvre aussi la place de la littérature.

Primé au Festival de Locarno en 2015, mais passé quasiment inaperçu, son dernier film, *Cosmos*, est adapté de Witold Gombrowicz. Avant, il y avait eu Christopher Frank (*L'important c'est d'aimer*, 1974), Raphaëlle Billetdoux (*Mes nuits sont plus belles que vos jours*, 1988), des variations sur des classiques : *L'Amour braqué* (1984) s'inspire de *L'idiot*, de Dostoïevski, *La Fidélité* (1999) file l'intrigue de *La Princesse de Clèves* dans notre monde contemporain.

Le socle de la matière littéraire comme garde-fou et horizon apparaît au fondement de l'œuvre de ce cinéaste né dans une famille de lettrés. Son père, Mirosław Żuławski était écrivain, de même que son grand-oncle, Jerzy Żuławski, auteur de science-fiction, et tous deux étaient aussi poètes, journalistes, traducteurs... Le père du cinéaste, attaché culturel à l'ambassade de Pologne en France de 1945 à 1949, se retrouve de nouveau à Paris de 1956 à 1965 comme représentant de la Pologne auprès de l'UNESCO. C'est pendant ce deuxième séjour qu'Andrzej Żuławski étudie à l'IDHEC, l'Institut des hautes études cinématographiques. Revenu en Pologne, il est l'assistant d'Andrzej Wajda, publie des textes sur le cinéma, des poèmes, un roman, *Kino*, interdit par les autorités de son pays. Il réalise deux courts métrages pour la télévision, dont un, particulièrement remarqué, *Le Chant de l'amour triomphant* (1967). Les scénarios en sont coécrits avec son père, tout comme celui de son premier long, *La Troisième Partie de la nuit* (1971), en partie nourri de l'expérience des années d'Occupation de celui-ci. Son activité de résistant était alors couverte par sa participation à des recherches contre le typhus. Il vendait son sang en nourrissant des poux dans un laboratoire de vaccin. Si on n'avait pas de repères biographiques, on prendrait volontiers ces scènes saisissantes, où des personnes volontaires se retrouvent avec des cages de poux sanglées de cuir sur leur peau, pour une parabole ou un trait fantastique tant les espaces où ces prélèvements se déroulent sont filmés comme des endroits clandestins, des lieux de conspiration. Si *La Troisième Partie de la nuit* se situe sous l'occupation nazie, le climat de surveillance généralisée, les policiers en imperméable et chapeau, ne sont pas sans évoquer la pression du pouvoir communiste. En même temps,



Possession (1981)

cette dimension historico-politique peut n'être perçue que comme la toile de fond d'un récit, où drames et affres de situations conjugales sont pris dans la spirale d'un récit fantastique aux accents mystiques. Ces ingrédients – y compris l'effet miroir des deux personnages féminins incarnés par la même comédienne – préfigurent *Possession* (1981), qui, avant d'atteindre le statut de film culte dans le champ du fantastique gore, fit scandale sur la Croisette et valut à Isabelle Adjani un prix d'interprétation.



La Fidélité (1999)



L'important c'est d'aimer (1974)

Żuławski pratique volontiers le mélange des genres. La relation triangulaire – le mari, la femme et l’amant – quoique nourrie des mesquineries du quotidien domestique, dérive ici vers un récit fantastique jusqu’à ce qu’apparaisse un véritable monstre, présence tentaculaire visqueuse et sanguinolente aux origines indécidables – expression d’un Ça, du Mal, figure divine ? – dans l’étreinte duquel la femme atteint, sous les yeux de son mari, une jouissance qu’elle n’a pas connue avant. Certains ont parlé de surenchère et de complaisance dans les scènes de violence, le sang qui gicle ou gargouille, le meurtre de l’amant la tête plongée dans la cuvette des WC pleine de vomit. Et comment oublier cette scène d’anthologie avec une Adjani possédée comme un derviche tourneur diabolique, qui pulvérise une bouteille de lait contre la paroi d’un tunnel piétonnier – heureusement désert – et finit par s’effaïsser le dos contre le mur, tandis que s’écoule de son corps un épais sang glaireux. Żuławski ne craint pas de flirter avec les scènes chocs – *La Troisième Partie de la nuit* comprenait un véritable accouchement filmé en gros plan – voire le Grand Guignol. Dans *Chamanka* (1995), tourné en Pologne, la femme – troublante Iwona Petry –, après avoir connu une passion sexuelle avec un anthropologue, finit par fracasser l’arrière du crâne de son amant et manger sa cervelle à la petite cuillère. *Le Diable* (1972), son deuxième long métrage, une œuvre ambitieuse sur fond de partage de la Pologne au début du XVIII^e siècle, est censuré en raison de la cruauté et de la violence de certaines scènes – il ne sortira qu’en 1988. Un rasoir coupe-choux, en particulier, y provoque un certain nombre de dégâts, blessures et égorgements jusqu’à une émasculat finale.

Personnages exaltés, paroxystiques, volontiers déclamatoires, du bruit, de la fureur, des accouplements plus ou moins fiévreux... avec ce film, Żuławski déploie une palette qui restera comme sa signature pour le meilleur et pour le pire. La mise en scène passe d’abord par une façon qu’ont les personnages d’occuper l’espace, de le parcourir selon un désordre qu’on croirait immaîtrisé et dont une caméra exploratrice, sinieuse, tournoyante, capte les mouvements sans leur être assujettie. Cette manière de filmer doit beaucoup au cadreur et chef-opérateur, Andrzej Jaroszewicz, fidèle complice, dont Żuławski disait qu’il était comme sa deuxième peau. Le réalisateur revendiquait aussi le choix du grand-angle. Je vois large, disait-il, et la caméra ne doit pas ciller.

Entre le jeu des acteurs, qui n’échappe pas toujours à l’outrance, et des parti pris optiques qui déforment les perspectives, le cinéma de Żuławski fait sortir le réalisme de ses gonds, joue sans ambages la carte de l’artifice. La réalité parcourue par la caméra est surtout

celle qui a été mise en place, comme si l’enregistrement du chaos impulsé par la mise en scène comptait plus que la création induite par l’agencement des plans. À cette dimension « théâtrale » répondent des personnages qui ne craignent pas de se donner en spectacle. Et combien de fictions de Żuławski interfèrent avec le monde du cinéma ou du théâtre. Une représentation d’*Hamlet* fait irruption dans *Le Diable*, les acteurs viennent saluer les spectateurs du film à la fin de *La Femme publique* (1983), les caméras sont par moments apparentes dans *Boris Godounov* (1989). Si ces mises en abyme ont pu un temps séduire comme des traits de modernité, aujourd’hui, on les mettrait moins au crédit de cette œuvre inégale.

De même, le lyrisme exacerbé, les outrances n’échappent au risque du ridicule ou de la gratuité que quand ils passent par une comédienne habitée comme Adjani, ou Romy Schneider, dans sa manière de laisser affleurer les fêlures. *L’important c’est d’aimer* – un triangle amoureux dans le monde du spectacle –, irruption de Żuławski sur la scène du cinéma d’auteur français après l’interdiction du *Diable* par la Pologne, doit en effet beaucoup à ses deux comédiens principaux. Jacques Dutronc et son art, avec une nonchalance calculée, de jeter ses phrases comme à regret tout en laissant planer des sous-entendus, met, lui, la « distanciation » au cœur même de son interprétation. Mais il a fallu par contre à Sophie Marceau le temps de mûrir pour apparaître complètement à l’aise, dans leur dernier film en commun, *La Fidélité*, lequel, classicisme de Madame de La Fayette oblige, est aussi celui avec lequel Żuławski s’inscrit le plus visiblement dans le moule du cinéma d’auteur français.

La Fidélité était produit par Paulo Branco et c’est lui qui, plus de quinze ans après, lui permet de tourner au Portugal son œuvre ultime, qui confirme son peu d’appétence pour le naturalisme, son goût pour le théâtral et les outrances. Tout comme le roman de Gombrowicz, *Cosmos* échappe aux catégories établies. Une vague trame policière, des rêveries amoureuses, cette farce bouffonne qui pourrait être une satire de la petite bourgeoisie vire au théâtre de l’absurde et file encore vers d’autres rives. La femme de la pension (Sabine Azéma) s’immobilise en silence dès lors qu’elle est trop agitée, son mari (Jean-François Balmer) se lance dans des tirades aux propos banals et son langage se disloque.

Gombrowicz disait avoir emprunté au genre policier car cette littérature donne un sens au chaos du monde. Żuławski, lui, n’eût de cesse de nous faire entendre ce chaos, selon des accords parfois dissonants, mais un lyrisme bourgeonnant toujours intact. 24

Quand vient l'étranger

par Marc Mercier



Crossings (2014)

Quand vient l'étranger (1958) est un texte du grand poète grec Yannis Ritsos qui résonne encore aujourd'hui, un hymne à la gloire du monde, de la vie et de la mort, une mort constamment apprivoisée grâce à l'intercession des femmes. Le poème commence ainsi: «À l'heure où nous restions enfermés dans la grande chambre aux miroirs recouverts, il arriva, Lui, en intrus, en étranger – que désirait-il? Nous, nous ne voulions ni voir ni entendre, nous ne voulions pas le reconnaître.» Petit à petit, les gens finiront par le voir et l'écouter et ne plus avoir peur.

C'est en Grèce qu'aujourd'hui se joue l'avenir de l'Europe. Immense camp de concentration de tous les maux du libéralisme économique, misère, noyades de réfugiés, assassinats d'étrangers... Certains rescapés montent vers le Nord et s'entassent à Calais avec l'espoir d'atteindre l'Angleterre. En mars, plusieurs d'entre eux se sont cousus les lèvres. Pendant ce temps, les politiciens européens font les singes, bouche cousue, yeux clos, oreilles bouchées. S'appuyant sur cette horrible abstraction qu'est l'*opinion publique*, libéraux et néofascistes attisent les braises d'un bûcher que l'on espérait à jamais éteint: le rejet du dissemblable.

Il existe, bien sûr, de formidables réseaux de solidarité, des gens de la société civile qui s'activent pour venir en aide aux réfugiés, quelques intellectuels qui nous informent et nous donnent à penser la situation internationale, des activistes qui ouvrent des voies pour que des combats puissent être menés collectivement. Et quelques artistes... Tous font figure d'exception.

D'abord, il nous faut ici graver dans le marbre le nom d'une photographe et vidéaste qui n'a jamais séparé son art d'un engagement

pour la justice et une libre circulation des individus, Leila Alaoui. Elle s'est rendue en ce début d'année au Burkina Faso pour mettre son talent au service d'une cause humanitaire. Comme vingt-neuf autres personnes, elle fut assassinée au nom d'une guerre qui comme toujours est menée au détriment des peuples, par des êtres pétris de ressentiment.

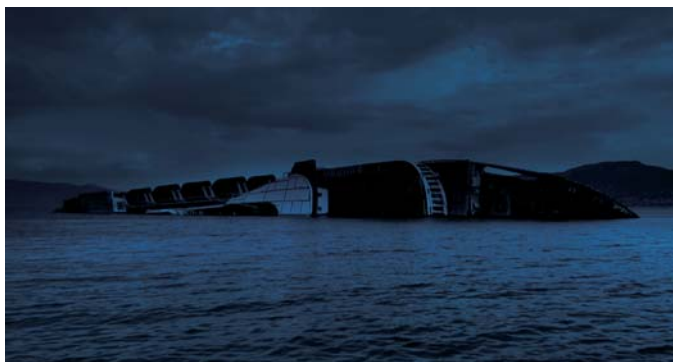
Dès l'annonce de cet atroce assassinat, j'ai commis un poème-manifeste:

« Pour Leila Alaoui

Des larmes qui ne sécheront pas / ILS ont assassiné une fleur / mais pas son parfum / mais pas ses couleurs

ELLE était à Ouagadougou ce vendredi noir (15 janvier) / des yeux magnifiques et un regard / profond à faire blêmir toutes les Joconde / une chevelure à faire rougir toutes les Vénus de Botticelli / Elle était immensément belle immensément jeune Comme si la puissance de son travail d'artiste photographe et vidéaste avait choisi de s'imprimer sur son propre corps

En 2014, les Instants Vidéo (Marseille) ont exposé son triptyque *Crossings*



L'Egée ou le trou du cul de la mort (2014)

L'installation vidéo multi-écrans Crossings explore l'expérience des migrants subsahariens qui quittent leur pays dans l'espoir de trouver une vie meilleure. Filmée du point de vue imaginaire des migrants, l'installation mêle des voix off, des portraits statiques ainsi que des paysages vidéo reconstruits. C'est une expérience immersive dans la mémoire collective d'une minorité oubliée.

Nous envisageons des passerelles entre Marseille et l'espace d'exposition (Station) qu'elle avait créé avec son ami dans une ancienne usine à bois du quartier Jisr El Wati à Beyrouth. Nous avions été mis en relation grâce à la passeuse d'amitiés transfrontalières et hospitalières Claudine Dussollier.

ILS l'ont fauchée car ILS détestent la vie / ILS haïssent tout ce qu'elle est Femme libre, Métisse franco marocaine adoptée par le Liban / Trop sensible et trop intelligente à leurs yeux / Elle chantait en images des hymnes aux migrants / ELLE a attendu lundi soir (18 janvier) pour mourir / Ultime pied de nez à la bêtise humaine, une manière de dire aux tueurs *Ce n'est pas vous qui déciderez de l'heure de ma mort !* A ces analphabètes du cœur et de la raison, elle a donné une leçon d'étymologie : dans *agonie*, il y a *agon*, du grec *agônia* qui signifie assemblée, réunion, lutte, combat.

Nos larmes ne sécheront pas / nous irriguerons nos luttes et nos combats à venir / nous assemblerons des fleurs cosmopolites / nous ouvrirons toutes les frontières pour réunir les différences / Nous LEUR ferons détester notre agonie fleurissante et immortelle comme les fleurs

Et nous sommes magnifiques ! Pour Leila Alaoui ! »

Quelques semaines plus tard, je relis ces mots et je me dis, qu'avons nous fait pour qu'ILS détestent notre *agonie fleurissante* ? Je cherche mes mots. Trop à dire ou plus envie de dire quoique ce soit. Et puis, je tombe sur cette vidéo de l'artiste grec Eleni Gioti : *L'Egée ou le trou du cul de la mort* (7'21 - 2014). Ma voix asphyxiée retrouve son souffle au travers des mots du poète Jazra Khaleed (originaire de Grozny, résidant à Athènes) que clame avec éclat Iasonas Panagiotopoulos. Un cri qui condamne les responsables de ces dizaines de milliers de naufragés aux abords de nos côtes méditerranéennes. Qui sont les coupables ? Ne feignons pas de l'ignorer. Tous ceux qui activement ou passivement préservent un système économique qui fait de l'homme un objet de consommation. Ceux qui ont fermé les yeux quand l'Europe a assassiné la Grèce pour cause de dette. Ceux qui ne voient pas que ces êtres qui marchent (comme des milliers de Rimbaud, *la vraie vie est ailleurs*) du Sud vers le Nord (à l'inverse de Rimbaud) sont l'avenir de l'humanité.

Cette vidéo d'Eleni Gioti contient une puissance homérique puisqu'elle traduit une immense colère en un poème, aussi désespéré soit-il. On suit un étrange personnage dans différents endroits d'Athènes, presque burlesque, qui donne des instructions (à qui ?) pour apprendre à enfiler correctement un gilet de sauvetage (un Noé contemporain ?). Et puis, il y a ces « îles » grecques auxquelles le poète donne des noms évocateurs (en précisant à chaque fois une adresse où des immigrés furent récemment assassinés par des fascistes), « Accueil des immigrants illégaux », « Noyez les Syriens », « Catapultons les émigrés illégaux dans la galaxie », « Je nique ta race ». Un archipel de quartiers rouges du sang d'étrangers où le poète lance des assauts poétiques.

Ah Leila ! Ton combat continue. Ceux qui t'ont prise pour cible ne valent pas mieux que ces faux démocrates qui font des Occidentaux des êtres haïssables. J'ai envie de crier : *Venez ! Métissez-nous ! Créolisez nos langages ! Il n'y a jamais d'identité à soi constituée, mais une lutte sans cesse inachevée entre un devenir-soi et un devenir-autre, qui est le moteur même du devenir !* Quoi ? Mon cri n'est pas aussitôt repris par une foule généreuse ? Alors, j'insiste. Tenez, entendez celui-ci, poussé par cet artiste qui vit à Athènes, Jacques Spohr. Sa dernière vidéo s'intitule *L'état d'urgence 2016* (2'57 - 2016). Lisez son synopsis, on jurerait que c'est un film pornographique : « L'état d'urgence, ce n'est pas seulement une réalité cauchemardesque. C'est bien pire. C'est une superproduction française. L'état d'urgence, c'est dans ta vie. C'est interdit aux moins de 18 ans. Et c'est trop bien ! ». Mais oui, c'est un film X ! Quand la violence prend la place du langage, quand les préliminaires ne sont plus des caresses mais des sommations de jouissance, la société devient pornographique !

Oh, pardonne-moi Leila, d'avoir rapproché ton prénom de tant d'insanités. Toi, tu n'inspires que la joie de vivre. Nous assistons à la fin d'un monde, mais nous avons une confiance infinie en la vie. Si je m'étais retrouvé à la terrasse du café où tu fus mitraillée, je t'aurais raconté pourquoi j'ai cet optimisme insensé. Figure-toi qu'à l'instant où Jean-Luc Godard filmait la scène finale d'*À bout de souffle*, quand Belmondo rue Campagne Première expire, je poussais mon premier cri dans une maternité quelques centaines de mètres plus loin. Ah, j'ai réussi à te faire rire. Chaque mort se métamorphose en vie. Pas besoin d'âme pour cela. Un film, un poème, une musique ou une peinture peut suffire pour que naisse une nouvelle destinée. Faut juste être là au bon moment pour se croiser. *Crossings*, veut bien dire *croisements*, n'est-ce pas ? *Croisement*, c'est aussi de cela dont je parle quand je chante les métissages, conditions axiomatiques pour nous laver de la salissure identitaire qui donne la nausée. *Croisement*, c'est aussi ce qui arrive aux regards quand deux êtres sont à l'aurore d'un amour en devenir. Oui, voilà, nous y sommes, si nous cherchons obsessionnellement à habiter poétiquement le monde, c'est que nous sommes du parti de l'aurore même quand l'horreur s'impose à nous.

Revenons au poème de Ritsos : « Tout est à nous - dit l'étranger. Tout est à ce monde - et nos morts nous les portons en nous sans que l'espace rétrécisse, sans en être pour autant plus lourd - nous prolongeons leur vie par les galeries profondes et les racines désolées, leur propre vie, notre propre vie intacte dans le soleil. » 24

IT DOESN'T SUCK: SHOWGIRLS

d'Adam Nayman

ECW Press / Éditions Pop Classics, Toronto, 2014, 128 pages

Lecteur : Ariel Esteban Cayer

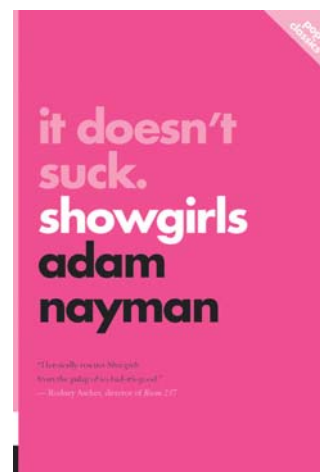
Avec *It Doesn't Suck*, le critique torontois Adam Nayman signe l'ultime défense du mal-aimé *Showgirls* (1995). Premier livre à paraître chez « Pop Classics » d'ECW Press (rappelant d'ailleurs le format de la désormais classique série « 33 1/3 »), la monographie de Nayman s'ouvre sur un extrait du scénario d'*Eden* (2014) de Mia Hansen-Love (une autre admiratrice). Deux personnages argumentent passionnément à propos des qualités du film culte de Verhoeven : l'un y voit un chef-d'œuvre sur



la vulgarité étatsunienne, l'autre un simple navet aux performances et maniérismes impardonnables. Paul, le protagoniste du film, opte pour un juste milieu – peut-être à l'image de ce que Nayman et Hansen-Love pensent réellement : ni le chef-d'œuvre des révisionnistes, ni le désastre que décrit la critique, il s'agit d'un Verhoeven tout de même fascinant.

Que faire alors d'une œuvre si polarisante, au mieux décrite en ces termes vaguement réconciliateurs et autrement décriée comme l'un des pires navets de tous les temps ? Détruit par la critique lors de sa sortie, un tel film mérite-t-il un livre entier ? En fait, le seul consensus semble être celui décrivant ce que *Showgirls* est devenu au fil du temps, et moins ce qu'il est réellement, soit un objet culte, un nanar « *so bad it's good* », au même titre que *The Rocky Horror Picture Show*, *The Room* ou *Troll 2*. Allant à l'encontre de ce consensus, tout en faisant écho aux trois personnages d'Hansen-Love, Nayman développe la proposition suivante : « *Showgirls is a movie that is also a mirror, one that offers a vivid rearview on a very particular pop-cultural moment and also a telling reflection of the viewer* ».

Plus qu'un simple exercice de relativisme culturel ou de nostalgie déformante, *It Doesn't Suck* propose la thèse du film miroir comme alternative à celle du film maudit : *Showgirls* est un film malmené moins pour ses défauts que pour le portrait grossièrement déformé qu'il osait peindre de l'Amérique lors de sa sortie (déjà la critique n'avait su trop quoi faire du provocateur *Basic Instinct*). Au-delà de toute considération de



« qualité » relative, Nayman entreprend donc d'embrasser le phénomène de l'interprétation de *Showgirls* dans sa totalité. Au fil de courts chapitres traversant l'œuvre du début à la fin, *It Doesn't Suck* jongle ainsi entre l'analyse approfondie et la petite histoire, s'attardant tout autant aux moments forts de la carrière de Verhoeven qu'à sa relation tumultueuse avec le scénariste Joe Eszterhas, ou encore aux parallèles entre sa direction de Sharon Stone et celle d'Elizabeth Berkley (l'une encensée, l'autre universellement détestée). Nayman y décortique avec soin les multiples réussites de la mise en scène de Verhoeven, isolant la structure complexe du scénario d'Eszterhas, ses motifs et nombreux effets de miroir, son utilisation innovante de la Steadycam, ou ses divers points de comparaison avec des films aussi variés qu'*Eyes Wide Shut*, *All About Eve*, *Mullholand Drive* ou *42nd Street*.

Bref, Nayman entreprend d'aborder *Showgirls* non pas de haut, mais bien à armes égales – comme un critique aborderait n'importe quel classique sur le fond, comme sur la forme, tout en se permettant les écarts biographiques, bibliographiques, voire sémantiques (!) qui permettent de bien contextualiser le film dans son ensemble. Faisant suite à Jacques Rivette (un des premiers à défendre le film publiquement), Nayman démontre qu'une pensée complexe peut prendre forme autour d'incongruités en apparences irréconciliables ; autour d'images en apparence grossières, ou vulgaires. À la fois crasse, éloquent, débile et grandiose, entre le « petit » et le grand art, le film de Verhoeven pourrait donc être qualifié de « chef-d'œuvre de merde », entre satire, « camp » et cinéma hollywoodien de haute voltige. Au-delà de toute appréciation subjective, Nayman en démontre la complexité et en souligne toutes les qualités dignes d'intérêt.

Surtout, il lance avec *It Doesn't Suck* un court avertissement, aussi direct que généreux, à l'encontre de la paresse analytique de certains critiques et spectateurs, qui se retranchent derrière les murs confortables d'un canon préétabli ou qui, pire encore, se contentent d'une vision étriquée, consensuelle ou dédaigneuse des images qu'ils ne comprennent pas. Si le film de Verhoeven est un miroir, le livre de Nayman l'est tout autant : à travers celui-ci, le lecteur verra – ou non – les limites de sa propre propension analytique. Surtout, il y verra – ou non – une invitation à penser le cinéma et la culture populaire d'une manière plus compréhensive, complexe et inclusive. Pas si mal, pour un livre sur un si « mauvais » film. ■

LA NUIT SERA NOIRE ET BLANCHE

de Jean-Narboni

Capricci / Les prairies ordinaires, Paris, 2015, 158 pages

LA CHAMBRE CLAIRE

de Roland Barthes

Gallimard / Les Cahiers du cinéma, Paris, 1980, 192 pages

Lecteur : André Roy

Un an et demi après la mort de sa mère, survenue le 23 octobre 1977, Roland Barthes entreprend l'écriture de *La chambre claire*, qu'il termine en moins de deux mois (entre le 15 avril et le 3 juin 1979). Il répond alors à une commande de Jean Narboni, membre de la rédaction de la revue *Les Cahiers du cinéma*. Le livre est achevé d'imprimer le 25 janvier 1980. Le 13 février, Barthes signe les exemplaires du service de presse et s'inquiète tout de même de la réception du livre, avec raison : l'accueil fut mitigé ; il sera notamment déçu que la critique – pourtant excellente – d'Hervé Guibert paraisse dans la rubrique « Photographie » plutôt que dans le supplément littéraire du *Monde*¹. Le 25 février suivant, il se fait renverser par une camionnette et est transporté à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière où il décède le 26 mars des suites d'une infection nosocomiale.

Roland Barthes accepte l'invitation de Jean Narboni qui lui permet ainsi de rendre hommage à sa mère². Le volume se veut une méditation phénoménologique (le livre est dédié à *L'imaginaire* de Jean-Paul Sartre) sur la photographie mais, pour beaucoup de lecteurs, il se présente avant tout comme un tombeau pour la mère. C'est un livre clair, mais profondément mélancolique. Ce peut être également un roman, celui que l'auteur des *Fragments du discours amoureux* (1977) désirait écrire ; ne donna-t-il pas après tout un séminaire sur le roman entre 1978 et 1980³ ? C'est un ouvrage atypique et neuf dont le vocabulaire et la structure ont peu à voir avec une publication universitaire. C'est un livre de tension dans lequel la frontière entre la réflexion et l'affectivité est difficile à tracer. C'est un écrit au « je » qui révèle la méthode « désirante » de RB, comme l'indique parfaitement l'incipit : « Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon... ». *La chambre claire* raconte une aventure intime, la genèse d'un questionnement sur la photographie dont le centre est un point aveugle : l'absence de la photo de la mère enfant aux Jardins d'hiver à Chennevières-sur-Marne.

Empruntant son titre au message laissé par Gérard de Nerval quand, au matin du 26 janvier 1955, il prit congé du monde, « Ne m'attends pas ce soir, car la nuit sera noire et blanche », Jean Narboni, alors directeur de la collection « Cahiers du cinéma / Gallimard », raconte au début de *La nuit sera noire et blanche* le processus de publication du premier livre de la collection qu'est *La chambre claire*, processus qui devient une sorte de mise en abyme de la genèse de la réflexion barthésienne. Il propose ensuite deux études sur le choix et l'emplacement des photos. Quoique divisé en quatre chapitres, son livre comporte, en fait, comme celui de Roland Barthes, deux grandes approches, mais en forme de chiasme par rapport à l'ouvrage de RB. Dans les deux



premiers chapitres de son livre, Narboni décrit la chronologie de son aventure éditoriale, alors que Barthes devient lui aussi factuel, mais dans la deuxième partie de *La chambre claire*. Dans ses deux derniers chapitres, le critique analyse certaines photos choisies par RB, alors que celui-ci développait, de son côté, mais au début de son ouvrage, des outils conceptuels comme *Operator*, *Spectator*, *Studium*, *Punctum*, etc.

La première démarche est descriptive et explique pourquoi Barthes accepte d'écrire, non pas sur le cinéma, mais sur la photographie ; il est par ailleurs séduit par la proposition de Narboni qui ne demande pas un discours théorique. Dans une seconde étape, l'essayiste décrypte les dualités narratives de RB inspirées des photos (passé/présent, proche/distant, autrefois/maintenant) et interroge le terme « ontologie » employé par Barthes et le confronte à l'interprétation d'André Bazin. Un spécialiste du cinéma comme lui ne pouvait que retracer la relation qu'avait RB avec le cinéma, une relation qui se révèle pour le moins palindromique au cours de sa vie, l'auteur des *Mythologies* ayant un rapport complexe et contrarié avec le septième art. Narboni se demande aussi quel drame se jouait dans le choix des photographies, alors que le livre s'apparentait à un travail de deuil. Qu'est-ce que la photographie a à voir avec le chagrin ? Avec Barthes, tout est affaire de sentiments et non de monstration. Le Regard (avec une majuscule chez lui) est inséparable de l'amour et, ajoute Narboni, de la peur, si présente, de tout temps, chez RB.

Comme pour son magnifique *...pourquoi les coiffeurs*⁴ ? (2010), *La nuit sera noire et blanche* nous invite d'une manière simple et rigoureuse, pénétrante et inspirante, à nous abandonner à une rêverie raisonnée. Précédemment, c'était sur *Le dictateur* de Chaplin ; ici, sur *La chambre claire* comme expérience romanesque, comme lieu indéfini du fantasme, du désir, de l'amour et de la mort. 24

1. Voir Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. : Fiction & Cie, 2015, p. 669 et ss.
2. Voir Éric Marty, *Roland Barthes, le méditer d'écrire*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2006, p. 182 et ss.
3. Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II*, cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), Paris, Seuil, coll. : « Traces écrites », 2006 ; nouvelle édition d'É. Marty & N. Léger, 2015, 600 pages.
4. Voir notre critique du livre dans *24 images*, n° 154, octobre-novembre 2011, p. 53.



CINÉMA > 274, RUE MICHAUD RIMOUSKI (QC)

PARALOEIL.COM > LOCATION D'ÉQUIPEMENTS



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres

Québec

SODEC

Québec

Culture
et Communications

Québec

TELEFILM
CANADA

UN LIVRE DÉMYSTIFIANT LES FAITS À L'ORIGINE DE QUINZE FILMS D'HORREUR CÉLÈBRES

En librairie maintenant



Canada

SODEC
Québec



Libre Expression | Trécaré | Stanké | Logiques | GROUPE LIBREX
Publistar | Expression noire | Guides Voir | 10 sur 10 | Une société de Québecor Média



En attendant Guzzo



Un paradis pour tous de Robert Morin

LES PARADIS ARTIFICIELS

par François Jardon-Gomez



On rappelle toujours que la tragédie et la comédie sont plus près l'une de l'autre qu'on ne le pense. *Un paradis pour tous* n'échappe pas à cette idée. En fait, il serait plus juste de dire que le nouveau film de Robert Morin ressemble à un drame satyrique, genre aujourd'hui oublié du théâtre antique grec qui devait servir, en mode comique, de contrepoint à une trilogie tragique – puisqu'il se situe entre l'ordre et le désordre, entre le rejet des normes et la découverte de la transgression. Autrement dit, Morin nous place devant un objet qui devrait faire pleurer comme une tragédie, mais qui utilise toutes les ressources d'un comique grossier, licencieux et obscène que ne renierait pas Aristophane.

«Un paradis pour tous», c'est d'abord le titre du guide vidéo réalisé par un certain Buster qui veut apprendre à la population à contourner, légalement, le système fiscal québécois. Il se lance dans ce projet pour protester, dit-il, contre ses patrons et la logique des «puissants» de ce monde qui veulent l'empêcher de s'attaquer aux grands patrons d'entreprise en tant qu'employé du fisc. Le film est divisé en trois parties. Étape 1: la confession vidéo de Buster où celui-ci se présente et expose la situation, ce qui lui permet de se donner l'air d'un valeureux chevalier, défenseur de la morale et de la vertu (à un moment, il se cadre avec un luminaire juste au-dessus de la tête, donnant l'illusion d'une auréole divine). Étape 2: la vidéo de combat, qui passe en revue les trois moyens légaux qui permettent de faire de l'évitement fiscal (REER, placements, argent comptant). L'essentiel du film est constitué de cette partie où notre homme visite Calgary, la Suisse et la Barbade pour bien placer l'argent de la vente de sa maison sans pour autant payer de l'impôt sur les revenus desdits placements. Étape 3: durant le générique, on voit notre Buster heureux, maintenant casé avec une femme et un enfant, profitant des largesses des Caraïbes et de la météo enchanteresse.

Sur le fond, difficile de ne pas donner raison à Robert Morin – malgré certains calculs et chiffres qui semblent avancés un peu rapidement, le problème des paradis fiscaux est assez bien connu de tous pour que les démonstrations soient convaincantes (surtout celle où Buster crée, avec de la crème à raser, une carte dégoûlante des états favorisant l'évitement fiscal). Compte tenu du tout récent scandale des «Panama Papers», le cinéaste n'aurait d'ailleurs pu rêver d'un meilleur timing. C'est plutôt sur la forme que le film était attendu de pied ferme, notamment parce que le cinéaste l'annonce lui-même comme un «film de polyvalente».

Le parti-pris de Morin – rien ne devrait être plus choquant que la question des paradis fiscaux, aucune vulgarité ou grossièreté ne saurait approcher l'amoralité des Puissants, ce qu'annonçait déjà la citation de George Grosz en exergue du film – est en fait redoublé d'un questionnement sur les limites du bon goût et de l'humour, mais aussi de leur pertinence. Oui, *Un paradis pour tous* repose sur un humour potache, de collégien, dans la tradition d'un Alfred Jarry. Il y a du *blackface*, du *yellowface*, on caricature à gros traits les juifs et les musulmans, les anglophones, les Suisses et les Français, les pauvres et les riches: bref, Morin n'épargne personne.

La logique parodique du film contamine aussi toutes ses composantes techniques, de l'usage exagéré de la musique pour véhiculer les intentions et émotions (épique pour l'action, mélodramatique pour les histoires du passé, etc.) aux bruitages trop évidents, en passant par l'usage du *green screen* volontairement mal exploité et la trentaine de personnage interprétés par Buster (d'où l'aspect caricatural à outrance). Tout rappelle au spectateur qu'il est devant un film grossièrement fait, dans tous les sens du terme. Le dispositif narratif est également de la première importance: on ne suit pas les aventures de Buster qui tourne son film; plutôt, la vidéo qui constitue la totalité d'*Un paradis pour tous*. On passe près de déplorer le mauvais goût et l'humour facile, mais le cinéaste nous attend au détour. C'est que Morin a l'intelligence de ridiculiser le procédé même qu'il utilise, de faire l'apologie de la liberté d'expression à tout prix tout en en démontrant les failles et les limites. Le défi de Morin n'est alors pas seulement de s'adresser aux défenseurs d'une éthique de l'art, mais aussi à ceux qui revendiquent en tout temps le droit à l'humour le plus vulgaire sans en mesurer les conséquences. À ceux-là, le cinéaste en donne plus qu'ils n'en demandent, espérant sans doute que le trop-plein de vulgarité leur ouvrira notamment les yeux sur la grossièreté de la politique qu'ils côtoient tous les jours sans rien dire.

En présentant un monde où plus personne ne se dit responsable de rien (la défense la plus utilisée par les banquiers ressemble à «Ce que les gens font, ça ne nous regarde pas, on est une banque, pas une conscience»), Morin montre que pour traiter d'un sujet amoral, il est impossible de faire un film moral et, surtout, que son protagoniste fasse preuve d'une quelconque moralité. Buster se dévoile peu à peu pour devenir finalement autre chose que le Robin des bois vertueux qu'il prétend être. Sa perte d'illusions semble le transformer en personnage à la morale démissionnaire, mais Buster est en fait d'un narcissisme indécrottable, imbu de lui-même et de ses fausses bonnes intentions. D'ailleurs, celles-ci sont aussi ridiculisées par Morin, notamment lorsqu'on comprend que l'héritage vertueux et égalitaire de Buster repose à l'origine sur un inceste. Au bout du compte, Buster fuit ses responsabilités, ses idéaux et son pays pour s'occuper de son petit bonheur et le caractère guérilla de son projet vole en éclats. Restent alors ces voix qui, à la fin du générique, vantent les mérites de la vidéo de Buster puisqu'elle leur aura permis de fourrer librement l'impôt. La boucle est ainsi bouclée: chacun est renvoyé à sa conscience, la tragédie politique est toujours à l'œuvre et la Terre de continuer de tourner comme si de rien était. ²⁴

Québec 2016. Ré. et scé.: Robert Morin. Int.: Stéphane Crête. Mont.: Philémon Crête. Son: Louis Collin. Prod.: Virginie Dubois. 76 minutes. Dist.: Coop Vidéo de Montréal.

Au-delà des montagnes de Jia Zhang-ke

DEMAIN IL SERA TROP TARD

par Apolline Caron-Ottavi

Jia Zhang-ke est de retour après *A Touch of Sin*, grand succès critique de 2013. *Au-delà des montagnes* est à nouveau un film triptyque, mais qui déroule cette fois un unique récit sur trois périodes temporelles – 1999, 2014 et 2025, offrant une fresque ample de la Chine contemporaine et de sa mutation accélérée. Il s'agit peut-être là du film le plus ambitieux du cinéaste, embrassant la trajectoire d'un pays et d'un peuple jusque dans un futur proche perçue à travers l'histoire d'une femme, Tao (Zhao Tao, compagne et égérie du cinéaste). Entre deux amis d'enfance, son cœur balance. Plutôt que Liangzi, le modeste ouvrier des mines, elle va choisir Zhang, un propriétaire de station-service ambitieux qui lui en met plein la vue avec sa voiture neuve. L'avenir semble tout tracé d'un côté comme de l'autre et, à l'aune de

de l'innocence se brise sur une amertume et une mélancolie qui dès lors ne quitteront plus le film.

Alors le générique survient, à la naissance du fils de Tao : première d'une succession de déchirures, il vient scinder le film en deux, entamer le XXI^e siècle et le temps des soucis. Le film semble dès lors s'accélérer : la vie passe, trop vite, à côté des rêves de jeunesse, les ellipses se multiplient. On saute en 2014 : Liangzi réapparaît, forcé de quémander de l'argent pour soigner un cancer du poumon, avant de disparaître définitivement de l'écran. Jia Zhang-ke ose alors donner à ses personnages une portée universelle, comme cela est seulement possible dans les bons mélodrames. La toux de Liangzi est celle d'un prolétariat qui suffoque et n'a pas pris son envol avec la productivité dont il est pourtant l'engrenage. Mais le confort choisi par Tao n'est pas plus la garantie du bonheur : désormais seule, elle attend les visites d'un fils devenu étranger, tristement nommé « Dollar », placé dans une pension pour riches et élevé par une belle-mère qui lui parle anglais. Tao assiste impuissante à son acculturation, durement représentée par la scène d'enterrement du grand-père, lorsqu'elle prend conscience que l'enfant ne connaît rien des rituels. Jia Zhang-ke multiplie les silences, les longs plans fixes, les images désertées. Tao essaie de ralentir le temps et de renouer un lien en ramenant son fils lors d'un long voyage en train. Mais l'enfant, habitué aux avions, est trop jeune pour comprendre l'importance de ce qui se joue dans l'instant.

Ces moments tristes sont malgré tout encore des moments à deux : alors que le film avait commencé à trois, il va se terminer dans la solitude. Celle d'une époque sans repères, d'un monde dicté par des « valeurs » néolibérales et vides. Entraîné en Australie par un père corrompu,

l'enfant devenu jeune homme communique avec son père par *Google translate* et arpente un univers moderne qui pourrait se situer n'importe où ailleurs. Dans *A Touch of Sin*, la violence de la Chine explosait à l'écran. Ici, elle est sourde, sous-jacente, véritable onde de choc traversant les générations. Le film devient volontairement plus froid et moins séduisant, l'horizon est infini mais il est aussi comme un mur. On a envie de retrouver la Chine de Tao. Dans une finale magnifique, nous quittons son fils emprisonné de l'autre côté de l'océan pour aller la rejoindre, vieille dame s'offrant une dernière danse, sous la neige, au son du fameux tube de 1999. Ce tube n'a pas plus de sens et de profondeur que le monde alentour et la vie qu'elle a menée, mais il a le goût doux-amer des instants heureux perdus à jamais. Dans cet instant de joie factice, Tao nous laisse avec le sentiment d'une perte immense. 24



l'enthousiasme tiède qu'elle éprouve pour ses deux prétendants, on ne peut lui reprocher d'être tentée par l'option la plus en accord avec les aspirations économiques que suscite la société en pleine croissance qui l'entoure. La façon dont le contexte historique influe sur les désirs et les choix des individus sera le fil conducteur d'*Au-delà des montagnes*.

L'époque de la première partie, la fin des années 1990, c'est le moment où Jia Zhang-ke amorçe son parcours de cinéaste ; le moment où la Chine est en plein « boom » et où tous les espoirs sont encore permis. Les premières images du film nous montrent des gens joyeux dansant au rythme d'un tube de l'époque ; elles sont suivies peu après par celles, documentaires, de la foule au Jour de l'an, ondoyant de droite à gauche par la simple pression de sa densité. L'ambivalence est là. La Chine aspire alors à la société de consommation, avec les inégalités et les catastrophes qu'implique l'exploitation de masse. Ce premier chapitre a un ton suranné et rassurant, la caméra est proche des personnages. Jia Zhang-ke va jusqu'à utiliser parfois une image vidéo striée : le monde alentour est familier, à échelle humaine. Mais l'idylle à trois s'envenime, pervertie par le gouffre qui s'élargit entre les classes sociales. Le temps

Chine-Japon-France, 2015. Ré. et scé. : Jia Zhangke. Ph. : Nelson Yu Lik-wai. Mont. : Matthieu Laclau. Mus. : Yoshihiro Hanno. Int. : Zhao Tao, Jing Dong Liang, Yi Zhang. 126 minutes. Dist. : Eye Steel Film.

L'étreinte du serpent de **Ciro Guerra**

LA SPLENDEUR AMAZONIENNE

par **André Roy**

Parce que tourné en Amérique du Sud et racontant le voyage et la rencontre de Blancs avec des indigènes, on pourrait penser en regardant **L'étreinte du serpent** (« El abrazo de la serpiente »), de **Ciro Guerra**, à **Aguirre, la colère de Dieu** (1972) et **Fitzcarraldo** (1982) de Werner Herzog. On aurait toutefois tort de s'accrocher à ces deux films tant ceux-ci diffèrent de celui du cinéaste colombien. Parce que le regard surplombant de l'Européen en est absent – Guerra étant originaire du pays où se situe l'action du film –, le film se distancie des réalisations de Herzog, qui se révélaient être une célébration de la volonté de puissance des Blancs (pour **Aguirre**) et celle de la colonisation culturelle (pour **Fitzcarraldo**), tout en affichant une évidente complaisance dans le déchaînement de violence tant de la part des envahisseurs occidentaux que de la nature. On ne trouve chez Guerra ni ces erreurs ni ces défauts ; le Blanc ici n'est ni un prédateur ni une personne qui fait peur aux Indiens ; nul sentiment d'effraction dans l'exploration de la forêt amazonienne et de ses habitants, nulle prise de possession d'une culture indigène. Tout le contraire : un mélange d'extase et de détachement, proche de la contemplation et de la dissolution, se déploie ici, ce qui n'est pas sans rappeler le sentiment de paix et de mystère qui nimbe les « films de jungle » d'Apichatpong Weerasethakul, **Tropical Malady** (2004) et **Oncle Boonmee** (2010). Un sentiment de douceur et de maîtrise se dégage de ce récit d'un cinéaste converti en ethnologue. Le film fait particulièrement songer à *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss, document à la fois biographique et méditatif. Nous ne sommes en effet pas loin dans cette odyssée amazonienne d'une méditation philosophique sur la civilisation.

Dans cette aventure biface, filmée dans un magnifique noir et blanc, **Ciro Guerra** met en scène le même Indien, un chaman du nom de Karamakate, à deux époques éloignées de sa vie, et deux explorateurs ayant réellement existé. Au début du XX^e siècle pour le premier, un ethnologue allemand, Theodor Koch-Grünberg, et dans les années 1940 pour le second, un botaniste américain du nom de Richard Evans Schultes. Nulle confusion ici avec les anciens conquistadors de l'Amérique du Sud. Ce sont plutôt deux êtres humbles – probablement parce que ce sont des scientifiques – qui vont évoluer, abandonnant leur bagage occidental pour comprendre l'environnement socioculturel des Indiens. Leur importance est indéniable, mais ils ont un rôle de médiation : ils nous permettent de nous attacher, à quarante ans de distance, à Karamakate, un chullachaqui, c'est-à-dire quelqu'un qui a perdu son âme (jeune, il n'a plus la mémoire de ses ancêtres et de leur savoir). C'est parce que les deux scientifiques sont à la recherche de la plante magique qu'est la yakruna et que leurs aventures en forêt, qui vont de rebondissement en rebondissement – l'un devient malade, l'autre prisonnier, tous les deux frôlent la folie –, que nous pouvons voir la transformation personnelle de l'Indien. Karamakate change absolument le point de vue narratif et il est en cela inédit : il va susciter lentement notre empathie, faire naître une vraie émotion, donner au film sa pulsation secrète et installer son état onirique.



© Liliana Merzade

Le grand art de **Ciro Guerra** est – puisque nous parlons de fleuve – de nous faire glisser lentement dans un récit cosmique, celui où la terre et le ciel – lors d'une scène d'hallucination (en couleur) – se rejoignent. L'écoulement narratif nous plonge dans une vision utopique, c'est-à-dire un monde où tout sera accordé, où tout deviendra harmonie à travers les épreuves et les connaissances, où tout sera vertige des sens et des sensations dans un temps et un espace confondus. Le fleuve comme la forêt et ses plantes sont des organismes vivants, aussi importants que les personnages, aussi égaux.

L'allégorie socioculturelle qui semblait vouloir conduire le film se diluera petit à petit. Entre le portrait féroce de l'occidentalisation économique (l'exploitation de l'hévéa pour son latex est interprétée comme une blessure infligée à un organisme vivant) et la christianisation forcée (apparentée à un esclave et à une ritualisation sacrificielle), la prédation de la colonisation et les bienfaits de la drogue font place progressivement à une errance tout en affects et à une quête d'un réel cent fois plus présent que le passé occidental qui sous-tend le récit. Nous sommes, comme Karamakate, sur le chemin du savoir toujours prégnant (on y apprend ce que sont le caapi, le chricaspie, le mambé...), loin de l'acharnement systématique d'un Herzog qui coupait, en fait, tout lien avec la culture ancestrale de l'Indien (qui y était serviable à souhait), la transmission d'un savoir antédiluvien (ignoré chez le cinéaste) et un accord ataraxique avec la nature (vue chez l'Allemand comme ennemie).

L'étreinte du serpent devient ainsi un voyage initiatique complexe et puissant, formellement splendide, nous gratifiant d'un récit qui permet de retrouver du monde ses images sensibles et érudites, des images qui resteront longtemps gravées dans nos mémoires. **24**

Colombie-Argentine-Vénézuéla, 2015. Ré. : **Ciro Guerra**. Scé. : **Ciro Guerra**, **Jacques Toutlemonde Vidal**. Ph. : **David Gallegos**. Mont. : **Cristina Gallegos**, **Etienne Boussac**. Son : **Nascuy Linares**. Int. : **Nilbio Torres**, **Jan Bijvoet**, **Antonio Bolívar**, **Brionne Davis**, **Yauenkū Migue**, **Nicolas Cancino**, **Luigi Sciamanna**. Noir et Blanc. 125 minutes. Dist. : **Cinéma du Parc**.

Francofonia d'Alexandre Sokourov

L'ARCHE FRANÇAISE

par Elijah Bukreev

« **C**e sont sans doute des Européens... ». « Non, ces musiciens sont Russes. » Cet échange, entendu dans *L'Arche russe* (2002), signale une certaine difficulté identitaire. Dans le même film, on entend aussi : « Comme les Russes savent bien copier ! Et pourquoi ? Parce qu'ils n'ont pas d'idées propres... » La Russie fait-elle, du moins culturellement, partie de l'Europe ? On se perd dans ces notions comme dans les couloirs du musée de l'Ermitage.

Treize ans après *L'Arche russe*, qu'il avait dédié à ce fameux musée de Saint-Petersbourg, Sokourov signe *Francofonia*, un nouveau long métrage consacré cette fois-ci au Louvre. Quel étrange titre pour un film dans lequel on entend, en fin de compte, entre le russe de la narration et l'allemand de l'un des personnages, bien peu de français. Dans sa version anglaise, le film porte un sous-titre qui illustre plus précisément la pensée du cinéaste : *An Elegy for Europe*.

Francofonia semble être à la fois le film de Sokourov le plus accessible et le plus difficile à classer. Le plus accessible, car la voix du réalisateur, pour une fois, s'adresse du début à la fin au spectateur ; Sokourov explique, commente, critique et confie tout ce qui est généralement si vague, si volontairement abstrait dans son œuvre. Le plus difficile à classer, car il s'agit d'une lettre d'amour à la civilisation occidentale, d'une délibération sur l'art et l'histoire qui mélange en son sein images d'archives, reconstructions historiques et mises en scènes de fiction.

Francofonia, avec son montage rigoureux et ses nombreux sauts dans le temps et l'espace, se retrouve à l'opposé stylistique de *L'Arche russe*, film tourné en un seul plan sur les lieux du musée. Sokourov a toutefois recours à la même symbolique : *Francofonia* s'ouvre par une conversation sur Skype entre le réalisateur et un mystérieux capitaine, pris en pleine tempête, son bateau chargé d'une collection d'art. Il ne pense pas pouvoir s'en sortir sans sacrifier sa cargaison.

C'est ainsi que Sokourov représente le musée, comme une arche qui navigue à travers les siècles. Outre sa référence biblique, cette image fait évidemment penser à *Fluctuat nec mergitur*, la devise de Paris, ville du Louvre ; le Louvre et l'Ermitage ont été battus par les flots du temps et de la guerre, mais ils n'ont pas sombré. Pendant l'occupation allemande, le Louvre a pourtant failli y passer. Sans Jacques Jaujard, chargé de la conservation, et son homologue nazi, le comte Franz Wolff-Metternich, aux commandes, qui sait si la Joconde aurait toujours le sourire aux lèvres.

C'est cette même Joconde qu'admirent la nuit, seuls dans la salle, un Napoléon et une Marianne tout à fait caricaturaux, réduits à quelques mots qu'ils sont amenés à répéter continuellement. Peut-être est-ce là le sort de l'art, et qui le sait mieux qu'un réalisateur de cinéma : une fois l'artiste mort, il ne reste de lui que ses œuvres, orphelines, qui tournent en boucle jusqu'à l'infini. Napoléon et Marianne n'ont rien de nouveau à dire, car ils représentent des idées aussi figées que les statues de marbre parmi lesquelles ils existent.



Dans le Louvre de Sokourov, on croise aussi les fantômes de Jaujard et de Wolff-Metternich, incarnés par Louis-Do de Lencquesaing et Benjamin Utzerath. Une bande son optique est intégrée en bordure de l'image dans les scènes où ils apparaissent, comme pour rappeler le travail technique effectué sur le film. Si *L'Arche russe* entraînait le spectateur dans une rêverie engourdissante, *Francofonia* cherche à tout prix à le réveiller.

Dans une dernière scène particulièrement touchante, et qui constitue un détournement efficace de l'épilogue du film historique habituel, Sokourov convoque les deux personnages pour leur raconter leur avenir. Bien sûr, il s'adresse à eux en russe, et ils le comprennent, car dans le cinéma de Sokourov, la langue n'est qu'une formalité. « En quelle langue parlons-nous ?

En russe ? » s'étonne son compagnon français dans *L'Arche russe*.

Oui, *Francofonia* est avant tout une élégie à l'Europe, mais ce film sert aussi d'avertissement ; s'il se concentre sur les événements de la Seconde Guerre mondiale, il renvoie clairement à l'état actuel des choses. Dans une entrevue accordée à Venise, Sokourov évoque la barbarie de Daech et la destruction récente des trésors de Palmyre, contemporains à de nombreuses œuvres exposées au Louvre. L'art a la vie longue, mais il n'est pas éternel. On peut voir dans les films de Sokourov une volonté de sauver, si ce n'est les œuvres elles-mêmes, alors au moins leur souvenir. **24**



France, Allemagne, Pays-Bas 2015. Ré. et scé. : Alexandre Sokourov. Ph. : Bruno Delbonnel. Mont. : Hansjörg Weissbrich, Alexei Jankowski. Mus. : Murat Kabardokov. Int. : Vincent Nemeth, Louis-Do de Lencquesaing, Johanna Korthais Altes, Benjamin Utzerath, Jean-Claude Caër, Andrey Chelpanov. 87 minutes. Dist. : Eye Steel Film.

La désintégration de Philippe Faucon

L'ENGRENAGE

par Gérard Grugeau

Rédécouvert récemment alors qu'il date de 2011, *La désintégration* de Philippe Faucon (*Fatima*, récompensé cette année aux César) est un film à voir absolument. Prémonitoire déjà en son temps (sa sortie précède d'un mois les tueries de Toulouse et Montauban en France), il l'est d'autant plus aujourd'hui dans le contexte des attentats de Paris, commis par de jeunes radicalisés prêts à sacrifier leur vie au nom d'un intégrisme islamique mondialisé. Rares sont les fictions françaises qui se sont intéressées aux causes de la dérive d'une certaine jeunesse issue de l'immigration en rupture de ban avec une société qui les exclue de façon systémique. Seul Bruno Dumont dans *Hadewijch* (2009) avait su traiter avec une rigueur exemplaire du dévoiement de la religion en suivant le parcours mystique d'une jeune fille en quête d'absolu, appelée à commettre un attentat pour se rapprocher de Dieu dans un désir de fusion mortifère. Pour sa part, Philippe Faucon se place sur un tout autre terrain, plus documentaire : celui du drame social réaliste, mâtiné de polar, qui déploie en à peine 80 minutes sa mécanique implacable.

Une cité de la banlieue lilloise, dans le nord de la France : c'est là que se nouent les fils menant au drame dans lequel sont impliqués ici trois jeunes gens destinés à se faire exploser devant le siège de l'OTAN à Bruxelles. Trois jeunes nommés Ali, Hamza et Nasser, tombant un jour sous l'influence d'un prédicateur charismatique, Djamel, qui saura traduire en mots leurs frustrations et canaliser leur désarroi pour les amener à participer au djihad dans un sursaut de redéfinition identitaire et protestataire. Philippe Faucon s'intéresse de plus près à Ali et sa famille, car ce microcosme qui est en soi porteur des contradictions et tensions intergénérationnelles a valeur d'exemplarité. La radicalisation de certains jeunes musulmans de seconde génération écartelés entre l'islam culturel des parents dans lequel ils ne se reconnaissent pas et les valeurs d'une société de consommation qui les renvoient à leur précarité économique et à leur avec trait d'union non existence sociale est aussi l'échec du modèle républicain d'intégration. Modèle qui en reléguant à la marge une partie de sa population a laissé s'installer les ferments de la violence en ethnicisant les rapports sociaux (la dés-intégration du titre). Le mythe de l'intégration est aujourd'hui bien écorné et le film souligne implicitement l'urgence politique d'agir, sans remettre pour autant en question le caractère factice et trompeur du pacte républicain. De génération en génération (voir l'exploitation du père ouvrier) s'écrit ainsi une généalogie de la violence qui nie de fait l'égalité culturelle. Que le film n'ait pas trouvé de financement auprès des télévisions conventionnelles n'est sans doute qu'un exemple de ce refus d'inclusion de la part de la culture dominante.

Certains ont reproché à *La désintégration* son schématisme réducteur. Disons qu'il met plutôt en valeur l'art économe de la mise en scène chez Philippe Faucon (que l'on retrouve dans *Fatima*), sa façon subtile de travailler par couches, par touches, selon un principe cumulatif qui permet de rendre compte de la complexité du réel. Peut-être le film n'échappe-t-il pas parfois au typage sociologique, mais l'accumulation des séquences traitées le plus souvent avec un sens de l'ellipse maîtrisé dessine sur la durée un faisceau de vérités bien observées qui servent efficacement la mécanique inéluctable du récit, d'autant que la précipitation des faits crée au final une tension propre au régime narratif du polar. L'étai qui se resserre inexorablement sur les



personnages pris dans l'engrenage d'une révolte récupérée idéologiquement exigeait un montage serré, et le pari est tenu, même si la sécheresse de l'ensemble tient peut-être aussi en partie à la modestie du budget de production. Privilégiant toujours un cinéma non spectaculaire qui refuse le pathos et la psychologisation, Philippe Faucon filme ici l'attentat en hors champ, restant au plus près des personnages et renforçant du même coup la sensation de prison mentale dans laquelle chacun s'est enfermé. Concis et épuré, le film gagne ainsi en intensité.

La désintégration pourrait être démonstratif et il l'est parfois (voir les changements rapides dans le comportement d'Ali sous influence, le prêche de l'imam qui vient contrebalancer les paroles doctrinaires de Kamel), mais il sait en revanche donner aux images une forte portée symbolique comme dans cette séquence où le personnage discriminé à l'embauche, se départit avec rage de ses notes de cours accumulées dans un classeur. Ce faisant, il dégage un espace intérieur pour recevoir la dialectique insidieuse de Kamel qui le mènera à sa perte. On déplorera par contre que le film ne s'attarde pas plus avant sur des moments de flottement où le récit échappe à une logique utilitaire pour laisser place à ce qui sourd entre les séquences, comme cette crise de psoriasis qui se déclenche soudainement chez Ali, montrant que le corps résiste à l'appel du sacrifice. Chose certaine, Philippe Faucon sait donner en quelques plans une épaisseur humaine à ses personnages souvent interprétés par des acteurs non professionnels qui sont saisis dans la spontanéité du moment. Comme dans *Fatima*, le personnage de la mère est à la croisée des frottements culturels ; elle est le socle, celle par qui passe un amour inconditionnel et qui tente de s'affranchir de tous les discours. Elle est ici le point d'orgue du récit, celle qui reçoit en plein cœur le choc de la nouvelle de l'attentat dans lequel son fils est impliqué. Dans le couloir de l'hôtel où elle travaille comme femme de chambre, elle tente de fuir en criant sa douleur. Dans ce plan final où la course de cette mère éplorée semble sans issue cristallise toute la tragédie des exclus de ce monde. **24**

France, 2011. Ré. : Philippe Faucon. Scé. : Eric Nebot. Ph. : Laurent Fénart. Mont. : Sophie Mandonnet. Son : Pascal Ribier. Mus. : Benoît Schlosberg. Int. : Rashid Debbouze, Yassine Azzouz, Ymanol Perset, Mohamed Nachit, Zahra Addiou, Kamel Laadaili, Keltoume El Hanafi, Habib Bejaoui. 78 minutes.

Montréal La Blanche de Bachir Bensaddek

AU COEUR DE LA NUIT

par Helen Faradji

Une femme, un homme, un taxi et une nuit. Mais pas n'importe quelle nuit. Celle de Noël. Le cadre, d'une simplicité presque enfantine, est posé. Et bien que l'idée d'un « film de Noël » puisse légitimement faire peur, **Montréal La Blanche** la réinvente avec une intelligence rare. Car cette nuit de Noël, choisie par Bachir Bensaddek, ici à sa première fiction après plusieurs documentaires télé, tombe aussi en plein mois de Ramadan. Ajoutons que la présence de cet homme et cette femme, tous deux d'origine algérienne, n'induit pas l'usage prédéterminé des codes mielleux de la comédie romantique, mais au contraire évitera tout rapport

de séduction ou de domination pour mieux circonscrire une rencontre, celle d'un homme qui préfère travailler alors que sa famille l'attend et d'une femme qui cherche à retrouver son ex-mari ayant la garde de leur petite fille.

Se débarrassant donc des clichés associés à deux des genres les plus éculés du cinéma mondial, **Montréal La Blanche**, adapté d'une pièce de théâtre documentaire de 2004, va alors plutôt enrichir son approche d'un rapport au réel précis et subtil – chassez le naturel, il revient au galop –, dressant en filigrane de son récit un portrait de Montréal, observé avec sobriété et élégance à travers les vitres de ce taxi, et révélant une métropole multiculturelle riche et complexe. Une ville vivante, que les cinéastes québécois ont rarement su ou voulu montrer, et où les valeurs de partage, d'échange, d'ouverture à l'Autre sont non seulement désirées, mais véritablement incarnées, le tout sans angélisme. Un échange de desserts entre les premiers clients du chauffeur de taxi : sucre à la crème pour eux (un père Noël et son elfe), makroud pour lui ; des musiciens arabes jouant avec leurs instruments traditionnels des chants de Noël... les images sont peut-être faciles, elles n'en restent pas moins d'un symbolisme puissant et réconfortant.

Mais heureusement, le film ne s'arrête pas en si bon chemin. Au cœur de son projet : l'intégration et ses mille et une problématiques. Sans jamais se transformer en pensum sociologique ou programme politique réducteur et sensationnaliste, voilà donc **Montréal La Blanche** reprendre à son tour cette bonne vieille dialectique « Eux / Nous », grande préoccupation du cinéma québécois de ces dernières années. Mais, contrairement à la candeur maladroite de **Monsieur Lazhar** (2011), de la redondance de **Là où Attila passe** (2016) ou de la provocation puérile de **Noir** (2015), **Montréal La Blanche** adopte plutôt, comme le faisait par exemple **Roméo Onze** (2011), un point de vue de l'intérieur qui permet non pas de plaquer des thèmes et des idées sociopolitiques choisis d'avance sur des situations narratives, mais bien de laisser naturellement ces thèmes et pistes de réflexion naître de la rencontre entre deux personnages complexes, forts et vulnérables à la fois, perdus



et peinant à avancer. Lui parce que son passé tragique en Algérie le hante toujours, tout particulièrement lorsque la faim et la soif le tenaillent, elle parce qu'elle a définitivement tourné la page d'hier mais que son aujourd'hui ne s'est pas révélé aussi nourrissant qu'espéré. Sans jamais asséner de réponses toutes faites, le film va alors faire se croiser les visions de cet homme et de cette femme, et ultimement les laisser se nourrir l'une l'autre, en posant autant de questions que leur situation le nécessite : comment assumer son héritage, que faire de ses racines lorsque l'on vient d'ailleurs, qu'est-ce qu'implique recommencer sa vie, comment vivre sa religion de façon moderne tout en respectant les traditions, comment repenser les relations hommes/femmes... ? Pas d'affrontements ici, pas de chocs spectaculaires, mais simplement une discussion, certes parfois alourdie par quelques dialogues trop écrits ou une dramaturgie progressant par à-coups, mais mise en valeur par une mise en scène sans poses ou fla-flas, portée par une direction photo riche et texturée qui sublime deux acteurs d'un naturel et d'une énergie saisissants (Karina Aktouf et Rabah Aït Ouyahia, dont la présence singulière avait déjà été remarquée, il y a longtemps, dans **L'Ange de goudron** (2001) de Denis Chouinard).

Attentif et sensible, généreux et ouvert, **Montréal La Blanche** fait la preuve tangible que cette diversité des regards, régulièrement appelée de nos vœux pieux, n'est pas qu'un objectif gouvernemental bien-pensant. Elle est ce qui nous ouvre les yeux sur notre réalité. Elle est ce qui nous aide à mieux comprendre notre monde. Elle est une richesse. En plus d'être à la source de beaux films aussi inspirés qu'inspirants. 

Québec, 2016. Ré et scé.: Bachir Bensaddek. Ph.: Alex Margineau. Son : Stéphane Barsalou. Mont.: Patrick Demers. Mus.: Nedjim Bouizzoul. Int.: Karina Aktouf, Rabah Aït Ouyahia, Reda Guerinek, Elkahna Talbi, Pierre Lebeau. 87 minutes. Dist.: K-Films Amérique.

Batman v Superman: Dawn of Justice

de Zack Snyder

QUI POURRA SAUVER LES SUPERHÉROS ?

par Alexandre Fontaine Rousseau

La critique se plaît à dépeindre le film de superhéros comme étant une mode, passagère mais interminable, plutôt qu'un genre à part entière. Elle en évoque l'épuisement, mais refuse de voir dans cette espèce d'autodestruction l'évolution naturelle d'un genre cultivant la démesure à une échelle inédite dans l'histoire du septième art. Or, il faut se rendre à l'évidence que ce cinéma de l'entropie, empruntant à tous les autres genres leurs ficelles narratives et au film catastrophe sa portée apocalyptique, dégénère de manière organique et cohérente ; et le plus récent film de Zach Snyder est en quelque sorte l'apothéose monstrueuse de ce processus inévitable, son éparpillement chaotique le situant aux antipodes de ces divertissements réglés au quart de tour que propose Marvel.

Batman v Superman: Dawn of Justice se veut à la fois une suite à *Man of Steel* (2013), un prélude au *Justice League: Part One* à venir en 2017 ainsi qu'une énième remise à zéro du personnage de Batman, s'éparpillant dans toutes ces directions à la fois sans jamais réussir à faire converger celles-ci assez longtemps pour créer ne serait-ce que l'illusion d'un scénario véritablement conséquent. Zach Snyder, de toute évidence, n'aspire pas tant à raconter une histoire fonctionnelle qu'à accumuler les gros plans et les ralentis outranciers, servant à mettre en évidence son obsession des textures et sa fascination adolescente pour une iconographie dont il revisite les lieux communs avec l'enthousiasme irrépensible d'un *fan boy* fini à qui l'on a confié le soin de rénover le panthéon DC.

Fidèle à son habitude, Snyder prend la tâche très au sérieux, pour ne pas dire trop au sérieux. Alors que des productions récentes telles que *Guardians of the Galaxy* (2014) de Steve Gunn, *Ant-Man* (2015) de Peyton Reed ou encore *Deadpool* (2016) de Tim Miller affichaient un second degré assumé, reprenant sur le mode comique les conventions du genre, *Batman v Superman* les applique à la lettre en insistant lourdement sur la gravité de chaque scène, toujours plus dramatique que la précédente, mais jamais autant que la suivante. Sur le plan visuel, Snyder traite chaque plan comme autant de tableaux baroques formant une fresque épique, surchargeant chaque image d'un symbolisme appuyé. Le cinéaste magnifie les exploits titanesques de ses superhéros en employant toutes les boursoufflures formelles que met à sa disposition la quincaillerie numérique contemporaine. Une tactique qui, à défaut d'être de tout repos, a le mérite de n'être jamais ennuyante.



Force est d'admettre que ce consensus critique quasi universel selon lequel *Batman v Superman* est un film décousu, vulgaire et tapageur s'avère tout à fait justifié. *Dawn of Justice* est objectivement absurde. Mais la fascination qu'il exerce sur notre regard repose justement sur cette dynamique dissonante, propre aux films s'effondrant sous le poids de leur seule démesure pour ensuite se relever, avant de s'écraser de nouveau. Ambitieux au point de frôler la mégalomanie, fétichiste au point d'en être pervers, ce blockbuster malade semble incarner, par-delà la limite permise, les travers de son époque et les défauts de son genre. Son mauvais goût carabiné s'avère en ce sens sa plus belle qualité, comme si Snyder en voulant repousser une fois de plus les limites de la surenchère avait accouché d'une créature difforme mais formidable, à l'image de ce Doomsday qui terrasse finalement Superman.

Batman v Superman, en effet, ne triomphe jamais sur ce désespoir qu'il cultive de manière quasi morbide. Sa grandiloquence et ses quelques morceaux de bravoure ne viennent jamais à bout de ce défaitisme cynique qui le traverse. Superman (Henry Cavill), symbole suprême d'un certain idéalisme à l'ancienne, n'est plus qu'un danger potentiel qu'il s'agit de contrôler. Batman, plus que jamais, est une excroissance réactionnaire du capitalisme régnant. Le film dépeint Bruce Wayne (Ben Affleck) de manière féroce et unidimensionnelle, s'inspirant des fantasmes fascistes dérégés de Frank Miller pour créer une figure de « justicier » obsédé et suicidaire. La mythologie épuisée qu'érige ce spectacle crépusculaire est à la limite du cauchemar : les héros n'y sont plus des héros, arrivant à peine à se distinguer des adversaires qu'ils combattent.

À la fois spectateur et metteur en scène, Lex Luthor (Jesse Eisenberg) est motivé par ce désir à la limite cinématographique d'orchestrer « le plus grand combat de gladiateurs de tous les temps » ; et le scénario se disloque glorieusement en cherchant à clarifier les rouages de cette machination machiavélique qui correspond, essentiellement à la volonté du public de même qu'à l'intention des producteurs. Le personnage d'Eisenberg semble à la limite exister à l'écart du film, constamment renvoyé aux marges d'une intrigue dont il tire les ficelles mais à laquelle il ne semble jamais vraiment participer activement. Structuré à la manière d'une vaste collision, *Batman v Superman* n'arrive jamais à créer

une réelle impression de cohésion : les fragments s'y percutent violemment avant d'être projetés dans des directions opposées.

Cette esthétique de la destruction qui gangrène la narration est assumée d'entrée de jeu, dès ce prologue infernal qui répète l'explosive conclusion de *Man of Steel*, au cours de laquelle la ville de Metropolis était réduite en cendres de manière presque symphonique, dans le sillage du combat entre Zod (Michael Shannon) et Superman. L'espèce de frénésie exaltée avec laquelle Snyder y accumulait les images d'édifices s'effondrant demeure inégalée, même dans l'oeuvre pourtant forcenée d'un Michael Bay ; et si le film de superhéros s'est imposé comme étant le genre dominant de l'imaginaire cinématographique américain de l'après-11 septembre, aucune autre scène des quinze dernières années n'a osé confronter ce traumatisme de front avec une telle conviction.

La reprise qu'en propose *Batman v Superman* déplace la caméra au sol, à une échelle « humaine » qui souligne la portée catastrophique de ce terrible spectacle que Snyder prend un malin plaisir à nous faire revivre. Tandis que les demi-dieux Zod et Superman se battent dans le ciel, Bruce Wayne assiste impuissant aux conséquences terrestres de leur affrontement. Son alter ego ne sera plus, dès lors, que l'agent d'une vendetta personnelle déguisée en lutte idéologique contre le pouvoir soi-disant tyrannique que représente Superman. Mais son propre mépris de la loi et de l'ordre place ce Batman dans une position particulièrement précaire pour faire la morale ou la distinction entre le bien et le mal. « *We're just criminals* », admet-il finalement à son fidèle valet Alfred (Jeremy Irons), « *that's all we ever were*. »

Le chevalier sombre régresse, devenant au fur et à mesure que progresse le film une créature de plus en plus primitive et vindicative – jusqu'à ce que, vêtu d'une armure d'apparence vaguement médiévale, il ne soit plus qu'un colosse de fer cherchant à terrasser un homme d'acier. On pourrait croire que Snyder aspire à détruire définitivement son genre de prédilection, tant le discours et l'imagerie de son film sombrent dans un nihilisme que la promesse tardive d'une union des superhéros n'arrive jamais à dissiper entièrement. L'apparition salutaire de Wonder Woman (Gal Gadot) ne fait au contraire qu'ajouter à la confusion ambiante, amplifiée par l'incessant déchaînement de violence qui sert de dernier acte à cette tonitruante tragédie.

Que sauvent les superhéros ? Mais, surtout, qui pourra les sauver d'eux-mêmes ? Voilà les questions qui nous viennent à l'esprit alors que la destruction se poursuit, s'étendant à l'ensemble de l'écran et aspirant vers l'œil de la tempête tout ce qui se trouve sur le chemin de ces surhommes déchaînant sans réserve leurs pouvoirs infinis. *Dawn of Justice* semble annoncer la fin des temps, bien plus que cette « aube de la justice » à laquelle fait référence son titre. Même les autres héros qu'introduit Snyder au détour d'une énième dérive narrative semblent surgir d'une suite de films d'horreur dont on entreverrait des extraits : la genèse de Cyborg (Ray Fisher) est une variation sur la naissance de la créature de Frankenstein, tandis qu'Aquaman (Jason Momoa) émerge des profondeurs tel un menaçant monstre marin...

Tout l'intérêt de *Batman v Superman* repose sur le fait que le film embrasse avec une ardeur peu commune ses propres contradictions, consciemment ou non. Le produit final expose ses paradoxes et ceux de l'idéologie qui le sous-tend, procédant en quelque sorte à sa propre subversion à force de débordements et de circonvolutions. Divertissement démentiel et désordonné, dont la mise en scène elle-même sombre dans une sorte d'incohérence effrénée qui flirte avec le sublime presque aussi souvent qu'avec le ridicule, ce mastodonte bête et puéril aspirant à l'immensité n'a certainement pas les moyens de ses ambitions. Mais il incarne, pour le meilleur comme pour le pire, la quintessence d'un genre qui est loin d'avoir dit son dernier mot. 24



Etats-Unis, 2016. Ré. : Zack Snyder. Scé. : David S. Goyer, Chris Terrio. Ph. : Larry Fong. Mont. : David Brenner. Mus. : Hans Zimmer, Junkie XL. Int. : Ben Affleck, Henry Cavill, Amy Adams, Jesse Eisenberg, Diane Lane, Laurence Fishburne, Jeremy Irons, Holly Hunter, Gal Gadot. 151 minutes. Dist. : Warner Bros.

Midnight Special de Jeff Nichols

RETOUR VERS LE FUTUR

par Helen Haradji

En pleine nuit, un homme inquiet regarde à travers les stores par la fenêtre d'un motel sans âme. Un autre homme, nerveux, se tient en arrière de la pièce. Entre les deux lits, un petit garçon est assis par terre en tailleur, un comics entre les mains. Il lit, ses yeux cachés derrière des lunettes de natation. La scène est aussi simple que singulière. Et c'est elle qui part le bal *in media res* de ce « petit » grand film qu'est **Midnight Special**, quatrième réalisation de Jeff Nichols. Un bal qui se poursuivra sur les routes américaines alors que l'homme inquiet se révélera être un Ranger qui accompagne et protège un père et son fils poursuivi par le FBI et par le Ranch, une secte religieuse à laquelle ils ont appartenu, tous à la recherche du petit garçon.

« Petit » car rien n'est fait dans ce film pour casser la baraque. Rien de spectaculaire, de grandiloquent, d'épate-chaland. Au contraire. Les couleurs, toujours dans les tons froids de bleus, de verts ou de marrons, s'harmonisent naturellement, le montage est posé, précis et les effets spéciaux, s'ils sont puissants et dramatiques, sont utilisés avec parcimonie, toujours pour pimenter, jamais pour cannibaliser le récit. Assurément, voilà qui repose en prenant le contre-pied de tout ce que la production de science-fiction propose aujourd'hui.

Science-fiction, oui, car c'est bien de cela dont il s'agit. Pas celle qui voit voler et / ou s'affronter des superhéros en cape et collants dans toutes les déclinaisons possibles. Pas celle non plus où des robots géants transformables détruisent tout sur leur passage. Pas même celle dont les enjeux se transforment en questionnements éthiques et philosophiques fondamentaux, que l'on songe à **Under the Skin** (2013) de Jonathan Glazer ou à **Ex Machina** (2015) d'Alex Garland. Non. De la science-fiction à échelle humaine. À l'ancienne. De la science-fiction qui permet de croire réellement au fameux « et si... » que trop de films se contentent de nous faire rentrer de force dans la gorge sans se soucier de vérité ou d'authenticité.

Si les cinémas de Clint Eastwood ou de Sam Mendes ont pu incarner, en leur temps, un néoclassicisme qui revisitait les grands genres classiques hollywoodiens pour en assurer une forme de pérennité, celui de Jeff Nichols, ou de J.C. Chandor à sa suite (**All is Lost** (2013), **A Most Violent Year** (2014)) représenterait plutôt un postclassicisme. Car si, comme dans le premier cas, tous les effets et traces de la postmodernité ont tout simplement été ignorés (et heureusement), les modèles semblent eux avoir changé. Non plus le grand Hollywood, mais le Nouvel Hollywood. **Midnight Special** ne s'en cache d'ailleurs pas, évoquant par ses scènes crépusculaires et sa tension construite par petites touches rigoureuses et discrètes **Close Encounters of the Third Kind** (1977) de Spielberg, par sa « poésie de l'épi de blé » les lumières caressantes et quasi-mystiques d'un Terrence Malick ou, par la musique subtile et inquiétante de David Wingo, les accompagnements sonores des œuvres de John Carpenter. Mais au-delà des effets de référence directs, c'est aussi un esprit de ce cinéma d'antan que **Midnight Special** évoque. Un esprit qui faisait primer l'artisanat de la confection et où, surtout, tous les moyens utilisés étaient mis au service de ce qui arrivait à l'humain. Non que la dimension surnaturelle de **Midnight Special** ne soit pas importante ou soignée, mais c'est avec une délicatesse, une intelligence et une retenue formidables qu'elle est traitée (que l'on songe à ce tapis d'herbe



s'inclinant magiquement ou à l'interrogatoire du petit garçon par un agent spécial du FBI, interprété avec finesse et humour par Adam Driver). Et c'est alors, parce que l'étrange et le fantastique n'existent pas uniquement pour eux-mêmes mais servent principalement d'arrière-plan, que le véritable enjeu de **Midnight Special**, celui-là même qui semble préoccuper Nichols depuis **Shotgun Stories** (2007), **Take Shelter** (2011) et **Mud** (2012) – c'est-à-dire le désir de protection, animal et trouble, que l'homme ressent pour l'Autre (quel qu'il soit) – peut prendre toute la place.

Dosé, équilibré à la perfection, sobre et d'une maîtrise hallucinante, **Midnight Special** nous rappelle ainsi une simple leçon bizarrement balayée sous le tapis par un pan bien trop important du cinéma contemporain : ce qui compte, ce n'est pas le tape-à-l'œil, mais bien le récit. D'abord et avant tout le récit. Et c'est de cette façon, ainsi que par un regard final de Michael Shannon, qui joue le père de ce petit garçon, que l'on n'est pas près d'oublier, que ce film à la construction dramatique en crescendo imparable parvient à bouleverser. Simplement. Presque subrepticement. 24

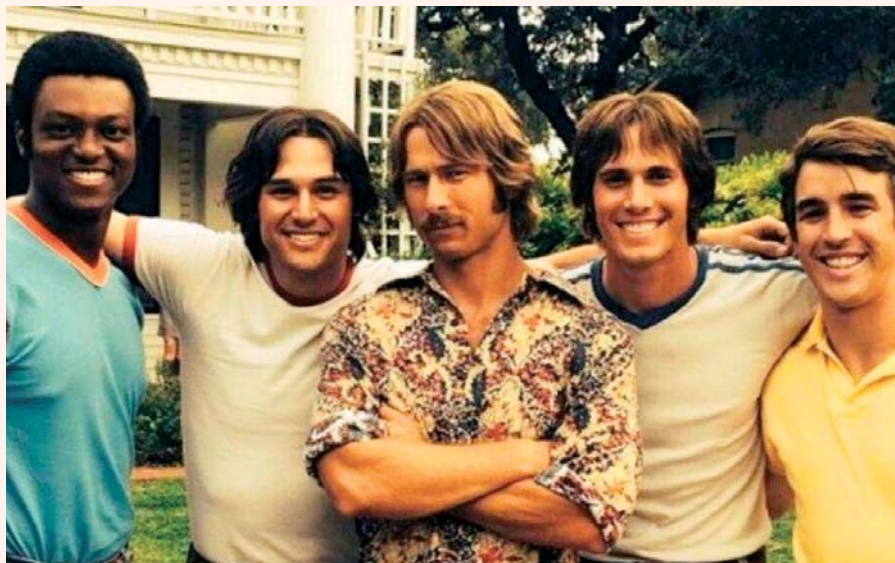
États-Unis, 2016. Ré. et scé. : Jeff Nichols. Ph. : Adam Stone. Mont. : Julie Monroe. Son : Jeremy Bowker. Mus. : David Wingo. Int. : Michael Shannon, Jaeden Lieberher, Joel Edgerton, Adam Driver, Kirsten Dunst, Sam Shepard, Sean Bridges, Paul Sparks. 111 minutes. Dist : Warner Bros Canada.

Everybody Wants Some!! de Richard Linklater

« CES FRONTIÈRES ET OÙ LES TROUVER... »

par Ariel Esteban Cayer

Il y a, à la fin du nouveau film de Richard Linklater, une scène toute simple qui pointe, plus succinctement peut-être que n'importe quel moment de son cinéma, vers une thèse globale de l'œuvre. Suite à trois jours particulièrement débauchés, Jake (Blake Jenner) retrouve un des membres de son équipe de baseball dans un cours d'histoire. Tous deux n'ont pas dormi la veille et ne sont visiblement pas prêts pour leur premier jour d'université. Ils se remémorent déjà avec nostalgie leurs exploits et soupirent lorsque le professeur entre dans la classe et s'empare de la craie. Linklater tient son plan sur le tableau d'ardoise drôlement longtemps, et on peut y lire le titre de la première leçon du semestre : « *Frontiers and where to find them.* ». Jake et son camarade viennent d'en franchir une, mais ils s'allongent néanmoins pour roupiller, complètement désintéressés. Le party est peut-être fini, mais la vie continue...



Le cinéma de Linklater n'est pas toujours subtil. Cependant, il demeure sensible et résonnant, car il laisse ses grandes préoccupations se jouer quelque part en arrière-plan – sur l'ardoise, peut-être –, tandis que l'avant-plan privilégie le personnel, le comique et le familial. Grand cinéaste d'une certaine *americana* contemporaine, il n'est donc pas surprenant qu'avec le temps, Linklater s'avère également un arpenteur de frontières. Bien que monumentales, celles-ci sont souvent invisibles, en rien Fordiennes. Elles délimitent plutôt les grands chapitres d'une vie, du grand amour (la trilogie *Before* (1995-2013)), de la perception humaine (*A Scanner Darkly* (2006)), *Waking Life* (2001), du passage à l'adolescence, ou de l'enfance tout entière (*Boyhood*) (2014). Elles se doivent d'être trouvées, puis bravement franchies.

Si *Boyhood* échouait quelque peu parce que Linklater y explorait la vie d'autrui, c'est aussi parce que les meilleurs films du réalisateur demeurent ceux qui sont ancrés dans une exploration subjective du passé, bien au-delà d'une approche conceptuelle. S'inspirant de la jeunesse texane du cinéaste, *Dazed and Confused* (1993) parvenait ainsi à distiller ce sentiment de liberté propre aux derniers jours du secondaire. *Everybody Wants Some!!* en est la suite logique, abordant les trois premiers jours d'un *freshman* universitaire. Tout aussi spécifique d'un point de vue sociohistorique, il s'agit également d'un film somme qui englobe toutes les obsessions de Linklater – du baseball de *Bad News Bears* (2005) au rock de *School of Rock* (2003), en passant par une petite touche sous-jacente d'existentialisme. Plus qu'une comédie grivoise (qui, en outre, ne saurait être aussi universelle que *Dazed and Confused* puisque le cinéaste abandonne le récit choral pour se concentrer sur l'expérience de quelques jeunes hommes privilégiés), *Everybody Wants Some!!* est plutôt une comédie déambulatoire et douce-amère, une ode à l'indécision de la jeunesse ainsi qu'un éventail lucide de tous ces petits moments cumulés qui, tour à tour, forgent la personnalité d'un individu. Souvenirs de discothèques, débuts du rap, en passant par de rares concerts punks, les baignades dans la rivière, les *keggers* ou les soirées country dans les bars texans : tout y est.

Si l'on peut reprocher une chose au cinéaste, c'est d'entretenir une version hypermasculine du « coming-of-age » ; de poser sa lentille nostalgique sur le comportement parfois déplorable, voire misogyne, d'une bande de sportifs en chaleur. Et bien que l'humour d'*Everybody Wants Some!!* s'abaisse parfois à ce niveau peu subtil, le rapport idéalisé au souvenir laisse très vite percer la réalité et la maturité du cinéaste les mettant en scène. À l'image du Mitch de *Dazed and Confused* et du Mason de *Boyhood*, Jake, « *the quiet guy in the back* », se veut l'alter ego terre à terre d'un cinéaste se remémorant ce sentiment d'être momentanément à cheval sur la frontière, face à la vie adulte. Et comme dans les films précédents, celui-ci est présenté comme étant quelque peu en retrait, dans la position d'un observateur engagé dans un processus de formation identitaire déterminant.

De même, les personnalités de l'équipe de baseball s'aiguisent et se définissent progressivement. *Everybody Wants Some!!* s'avère un véritable tour de force d'écriture et d'interprétation comique, porté par une mise en scène ample rappelant celle d'Adam McKay, ou même de Robert Altman. Linklater laisse à ses acteurs tout l'espace nécessaire pour jouer, improviser, rebondir, et soudainement ces coureurs de jupons apparaissent moins comme une masse uniforme et imbécile, mais plutôt comme une multiplicité de voix, à laquelle s'ajoute celle de Jake. Suite à *Boyhood*, Linklater donne corps à quelque chose de, certes moins universel et conceptuel, mais de plus pointu : une polyphonie comique des plus réussies, par laquelle il approfondit sa réflexion sur la formation identitaire au masculin. 24

États-Unis, 2016. Ré. et scé. : Richard Linklater. Ph. : Shane F. Kelly. Mont. : Sandra Adair. Mus. : Meghan Currier, Randall Poster. Int. : Blake Jenner, Ryan Guzman, Tyler Hoechlin, Wyatt Russell, Zoey Deutsch, Dora Madison, Glen Powell. 117 minutes. Dist. : Paramount Pictures.

The Mermaid de Stephen Chow

LE JOUR OÙ LES SIRÈNES DISPARAÎTRONT

par Apolline Caron-Ottavi

Dans une arrière-boutique insalubre, un musée de fortune propose aux badauds de découvrir les créatures les plus fantastiques qui soient. Après une série de démonstrations décevantes surgit le clou du spectacle : d'une baignoire crasseuse émerge lourdement une sirène, dont les traits et les contours ressemblent étrangement à ceux du propriétaire et guide de l'endroit... Le ton est donné, Stephen Chow (cinéaste et acteur hongkongais, superstar en Asie) n'y va pas de main morte dans le grotesque et n'a pas peur du ridicule. Ce qui va rendre la tragédie environnementale de **The Mermaid** (annoncée d'emblée par les images d'archives de véritables désastres écologiques) d'autant plus percutante.

Si cette première séquence burlesque semble annoncer une vaste plaisanterie, le spectateur se surprend bientôt à écarquiller les yeux lorsque les « vraies » sirènes débarquent. Stephen Chow n'a pas peur du ridicule, on l'a déjà dit. Il n'a pas peur du merveilleux non plus, ce qui au fond revient au même – une fois dit qu'il sait parfaitement jouer sur la limite qui sépare l'un de l'autre. **The Mermaid** est un conte comme on n'ose plus en raconter : une jolie sirène s'infiltre dans le monde des humains pour sauver son espèce en proie aux sonars et à la folie des hommes. Les sirènes se sont cachées pendant des siècles, comprenant qu'elles finiraient sinon exterminées comme tant d'autres civilisations minoritaires, souvent victimes de la productivité économique. Shan, la sirène aventurière, rencontre un prince sous les traits d'un entrepreneur égocentrique, prêt à tout pour augmenter son chiffre d'affaires. Après maintes péripéties, elle réussira non pas à se transformer elle mais à le transformer lui, en militant écologique ! Sur le papier, tout ça semble difficilement tenir la route. Et pourtant...

C'est grâce à un humour dérangeant et décapant que Stephen Chow parvient à donner à cette histoire en apparence ingénue une véritable force de frappe. Il est l'un des maîtres du *mo lay tau*, un humour cantonais basé sur le non-sens. Et pourtant, le sens de toute cette histoire va se révéler bien plus pertinent et lucide que celui de nombre d'histoires au discours « sensé ». Il nous happe tout d'abord par un univers visuel aussi chargé que fascinant. On ne peut s'empêcher de renouer avec un émerveillement enfantin en découvrant le refuge des sirènes pour la première fois : la gigantesque carcasse d'un cargo échoué, sur le flanc duquel l'héroïne glisse en skate avant d'abandonner le jean et les baskets jaunes trop grandes qui dissimulent sa queue de poisson. Le CGI, dont l'usage abusif agace dans bien des *blockbusters* – car tout en se voulant réaliste il désincarne systématiquement son sujet – semble trouver



enfin ici sa raison d'être : les effets sont excessifs, voire *kitsch*, mais au service d'un véritable imaginaire, aussi sincère que surréaliste.

L'émerveillement cède bientôt la place à la terreur lorsque l'on découvre sur les corps de ces créatures immédiatement aimables des écorchures profondes et des bubons saignants. On ne s'y attend pas, on ne comprend pas : une horreur bien réelle vient perturber notre laisser-aller rêveur. Peu à peu, Stephen Chow va transformer son conte de fées en parabole cruelle sur notre rapport à l'environnement (la Chine en tête, bien sûr). Il nous surprend d'autant plus qu'il enchaîne les scènes comiques et absurdes – la plus délirante étant celle où les policiers tentent de faire un portrait-robot des sirènes – pour doucement nous amener à grincer des dents ; et ce jusqu'à l'affrontement final, où le massacre des créatures marines, une fois transposé dans l'univers du conte et sur le corps humanoïde des sirènes, révèle son vrai visage de génocide avec une cruauté et une violence à la limite du supportable. La maîtrise de Chow dans ce basculement de la farce à l'horreur est révélée dans une séquence où un homme poulpe se retrouve cuisiné par inadvertance dans un restaurant. Devant dissimuler qu'il est le poulpe, il n'a d'autre choix que d'assister impuissant et tordu par la douleur à la cuisson, au découpage et autre passage à la moulinette de ses tentacules. Peu à peu, cette situation cocasse de mutilation indifférente devient extrêmement douloureuse à regarder – cris d'effroi garantis dans la salle.

Une dernière précision pour finir : **The Mermaid** n'est pas un petit film obscur, une curiosité découverte dans un placard ; il ne s'agit de rien de moins que du plus grand succès de toute l'histoire du *box-office* chinois. Conte moral alliant brillamment humour et gravité, merveilleux et préoccupations réelles, succès commercial et intelligence critique, voilà de quoi faire rêver à un cinéma populaire fort, sachant réactualiser la mythologie et sa puissance d'incarnation pour aborder de front la grande catastrophe naturelle et humaine dont nous sommes responsables aujourd'hui. **24**



Chine, Hong Kong, 2016. Ré. : Stephen Chow Scé. : Stephen Chow, Kelvin Lee, Ho Miu-kei, Lu Zhengyu, Fung Chih-chiang, Ivy Kong, Hing-Ka Chan, Tsang Kan-cheung. Mont. : Cheung Ka-fai, Cheng Man-to. Mus. : Raymond Wong. Int. : Lin Yu, Kitty Zhang Yuqi, Deng Chao, Show Luo, Pierre Bourdaud, Ivan Kotik. 94 minutes. Dist. : Eye Steel Film.

A Brighter Summer Day d'Edward Yang

PROFONDEUR ET RÉVERBÉRATION – L'ÉCRITURE FILMIQUE D'EDWARD YANG

par Bruno Dequen



Dans l'hommage qu'il consacre à Edward Yang suite à son décès en 2007, André Roy le décrit comme « le plus méconnu des cinéastes qui forment ce qu'on a appelé la "Nouvelle Vague taïwanaise." »¹ Force est d'admettre que la situation n'a que peu changé depuis. En effet, si ce cinéaste demeure un incontournable du cinéma contemporain, seul son superbe *Yi Yi* (2001) était accessible aux cinéphiles trop jeunes pour avoir pu bénéficier des quelques représentations en festival de ses six autres longs métrages. Or, cette raréfaction de l'œuvre de Yang n'aura fait qu'en décupler l'aura. Depuis des années, *A Brighter Summer Day* est ainsi considéré dans les cercles d'initiés comme l'un des films phares des années 1990. C'est peu dire qu'une telle réputation suscitait des attentes considérables. L'éditeur Criterion, qui a ressorti le film en Blu-ray récemment, a même annoncé qu'il s'agissait d'un des titres les plus attendus de l'histoire de la compagnie.

Film-fleuve de près de quatre heures comportant plus d'une centaine de rôles parlants, *A Brighter Summer Day* impressionne de prime abord par son ampleur. Située dans le Taipei du début des années 1960, cette fresque historique mêle la petite et la grande histoire. À travers le récit d'apprentissage de Xia Si'r (Chang Chen, révélé dans ce film et revu récemment dans *The Assassin* (2015) de Hou Hsiao-hsien), un jeune garçon de 14 ans qui sera associé malgré lui à l'univers des gangs de rue sans jamais vraiment en faire partie, Yang dresse le portrait d'une époque charnière et tumultueuse de Taiwan. L'influence de la culture américaine sur la jeunesse désœuvrée

et les difficultés d'intégration d'innombrables familles chinoises arrivées en 1949 avec Tchang Kai-chek se heurtent alors à la politique répressive d'un gouvernement paranoïaque. Mis à part un très court prologue situé en 1959, tout le film se déroule ainsi en 1961, alors que Si'r, relégué aux cours du soir pour les étudiants moins performants, fait la rencontre de Ming, la petite amie mystérieuse et peu loquace de Honey, le chef exilé des *Little Park Boys*, l'un des principaux gangs de jeunes de la ville. Tout en observant l'évolution de leur relation, le film explore trois sphères liées à la vie quotidienne de Si'r : l'école, les gangs et la famille.

L'évocation d'une époque à travers le prisme d'un récit familial ou intimiste est loin d'être une approche inédite, et la quête d'identité semée d'embûches de Si'r n'est pas sans rappeler à cet égard de nombreux classiques du cinéma et de la littérature. Pourtant, *A Brighter Summer Day* demeure malgré tout une œuvre profondément singulière. Contrairement à de nombreux récits initiatiques de même nature, le film de Yang ne s'absorbe pas facilement. Si Jacques Kermabon pouvait affirmer en 2000 que « *Yi Yi* appartient à ces œuvres dont l'apparente limpidité décourage toute velléité d'analyse »², on ne saurait en dire autant de *A Brighter Summer Day*, qui est un film aussi mémorable que difficile à cerner. Les péripéties qu'il présente sont violentes mais filmées avec une infinie pudeur. Sa conclusion, pourtant tragique, suscite plutôt la mélancolie. Le rapport qu'il entretient envers son personnage principal est à la fois attentif, tendre et étrangement distant. Mais surtout, comme son compatriote et ami Hou Hsiao-hsien,



Edward Yang privilégie un récit oblique et elliptique, dans lequel les relations entre les innombrables personnages sont souvent quelque peu obscures. À l'opposé de la plupart des fresques intimes, Yang refuse de favoriser le point de vue de Si'r. Il cherche plutôt à embrasser l'ensemble des possibilités que lui offre sa prémisses. D'où, entre autres, la quantité astronomique de personnages importants qui, parfois, n'apparaissent que le temps d'une scène. D'où, également, l'impression presque onirique que laisse ce film qui semble être constitué de multiples fragments aux ramifications multiples et énigmatiques. Loin d'être le fruit d'une construction maladroite, cette légère opacité dans laquelle baigne le film est le résultat de choix d'écriture très méticuleux.

De nombreux éléments qui seraient mis à l'avant plan dans n'importe quel récit traditionnel sont occultés ou abrégés. Ainsi, la première discussion entre Si'r et Ming se déroule près d'un camp d'entraînement militaire et le vacarme des armes noie leurs paroles. Beaucoup plus tard, le décès de Honey et son impact sur Ming sont magistralement mis en scène en trois plans silencieux. Des policiers s'affairent autour du corps. Ming apprend la nouvelle à l'entrée de sa maison puis rentre coudre avec sa mère. Ming est fiévreuse sur son lit. Sans un mot, en moins de deux minutes, Yang vient de décrire les conséquences de l'un des événements les plus dévastateurs du film. Il n'a pas besoin d'en faire plus. Homme de cinéma, il sait bien qu'une simple image peut parfois valoir mille mots.

À d'autres moments, le cinéaste refuse volontairement d'explicitement les enjeux d'une scène. Alors que Si'r est sur le point de se faire rosser injustement par les 217s, le gang rival des *Little Park Boys*, Ma, un jeune nouveau de l'école, parvient à les faire fuir par sa seule présence. Répondant à Si'r, surpris d'un tel dénouement, il déclare simplement : « Certains ont dû me reconnaître ». Curieusement, cette scène est la première à mettre en scène ce personnage dont on ne sait rien, mais le film ne reviendra jamais sur cet événement. Or, il est d'une importance cruciale, puisqu'il dévoile non seulement le statut social de Ma, qui s'avérera être le fils d'un militaire haut gradé, mais aussi les tensions sociales sous-jacentes entre les deux gangs, les 217s étant pour la plupart des fils d'employés locaux de bas échelon, et donc potentiellement sous l'autorité du père de Ma... Cette scène intrigante, qui n'est finalement compréhensible rétrospectivement qu'après avoir porté une attention soutenue à tous les détails du film – en particulier la décoration de la maison de Ma – est caractéristique de la démarche de Yang, qui est un scénariste d'une rare exigence.

Le moindre événement, la moindre discussion d'apparence triviale sont ainsi investis d'une multiplicité de sens. L'un des exemples les plus remarquables se situe dans le premier tiers du film. Après avoir été invités à une soirée organisée par un fonctionnaire haut placé, les parents de Si'r retournent chez eux en bus. Ils discutent brièvement de leurs déboires professionnels et des retrouvailles avec une vieille femme dont le mari est reparti depuis des années en Chine continentale. Dans cette courte scène en un seul plan, Yang met en place deux éléments qui deviendront cruciaux bien plus tard dans le film : la précarité économique de la famille, représentée visuellement par le fait même qu'ils utilisent le transport en commun, et leurs liens potentiels avec des résidents

dissidents, qui amèneront le père à subir l'interrogatoire des autorités. En outre, la préfiguration du destin du père est d'autant plus évidente que leur trajet en bus croise le chemin de chars de l'armée, symboles inévitables de la répression active exercée par le gouvernement. S'il est un excellent scénariste, le véritable génie d'Edward Yang s'incarne avant tout dans ses choix de mise en scène.

Yang est réputé pour être l'un des grands portraitistes urbains du cinéma, son sens du cadrage lui permettant d'inscrire ses personnages au sein de leur environnement de façon signifiante. S'il pratique un cinéma plutôt intimiste, le reste du monde n'a de cesse de faire irruption dans le cadre. Un monde qui peut s'incarner dans le reflet d'une vitre, la présence de passants à l'avant-plan ou encore un son hors-champ envahissant. Son utilisation fréquente du plan large lui permet ainsi de multiplier les niveaux de lecture et de superposer les lignes narratives. En un seul plan à l'intérieur d'une séquence d'une sobriété trompeuse, il se permet ainsi de suivre le retour à la maison de Ming et de sa mère malade, qui discutent de leur situation précaire, et de dévoiler en arrière-plan l'arrivée de Lao Er, le grand frère de Si'r dans le repère des 217s, auxquels il doit de l'argent. De même, l'une des scènes les plus importantes entre Si'r et Ming, dans laquelle le garçon prend son courage à deux mains pour déclarer son attachement à la jeune fille, se déroule alors que la fanfare de l'école prépare son concert de fin d'année et que les amis de Si'r envisagent la possibilité de quitter les gangs pour se consacrer à la musique. L'éthique de la mise en scène chez Yang n'est pas sans

rappeler ici celle de Mizoguchi, même si la douceur de son regard a souvent incité ses exégètes à le comparer à Ozu. Quelle que soit l'intensité dramatique d'une scène, ces cinéastes ne perdent jamais de vue que le destin de leurs personnages n'est qu'une goutte d'eau au cœur des innombrables bouleversements du monde. Il est primordial pour eux que chaque plan soit investi d'une véritable profondeur fondée sur le refus de la hiérarchisation classique. Le moindre élément du cadre doit être observé et écouté avec une même intensité pour que l'œuvre puisse pleinement déployer son sens. L'arrière-plan et le hors-champ ne sont jamais simplement décoratifs ou secondaires.

Cette attention inusitée aux détails matériels de chaque plan explique sans doute les souvenirs à la fois diffus et précis que laissent les films de Yang. Si l'entrelacement complexe des enjeux déployés au sein des multiples trames narratives de *A Brighter Summer Day* se perd dans les chemins de la mémoire, les lieux arpentés par le film et les objets quotidiens utilisés par les personnages s'impriment en nous de façon immédiate et définitive, qu'il s'agisse du terrain de tennis dans lequel les jeunes jouent aux jeux de l'amour, de la lampe torche que Si'r semble presque toujours avoir sur lui ou du costume beige des écoliers. Certes, l'impact qu'ont ces détails est lié en partie à leur récurrence au sein du récit. Yang travaille beaucoup sur les répétitions. Ceci dit, ces éléments mémorables sont en fait au cœur de la démarche philosophique de Yang, qui fait preuve d'un rapport profondément matérialiste et nullement fétichiste à son médium et au monde. Sa capacité à capter si justement l'esprit d'un lieu ou d'une époque est fondée sur la réverbération des éléments matériels de chaque plan à travers le montage. L'ampoule qu'une main allume dans le premier plan de *A Brighter Summer Day* résonnera avec le sort ultime de Si'r, qui finira par être exclu de l'école après avoir frappé une ampoule devant le visage du directeur. Un carrefour nocturne de bouquinistes, associé tout d'abord aux balades nonchalantes et aux rendez-vous romantiques, devient finalement le lieu d'un drame irréparable. L'immuabilité des choses et des lieux, que Yang révèle en répétant les mêmes cadrages, se heurte constamment au perpétuel mouvement vers l'avant de personnages en perte de contrôle.

Rares sont les films qui parviennent à rendre compte en termes purement cinématographiques du poids d'une absence et de l'inexorable fugacité du présent. C'est le miracle qu'accomplit *A Brighter Summer Day*. Lorsque, à la fin du film, le jeune médecin de l'école qui jouait auprès de Ming un rôle de protecteur, s'assied seul sur la chaise de bureau que l'étudiante utilisait



lors de ses visites, c'est tout le poids d'une perte irremplaçable, le drame d'un homme bon sans ambition, et le désastre d'une vie fauchée sans raison qui nous percent le cœur. Mais c'est aussi le regard mutin, le tempérament charmeur et la profonde tristesse de Ming qui nous reviennent d'un seul coup. Une chaise, un portemanteau et un chapeau melon deviennent les signes d'une vie qui ne sera jamais oubliée et, contrairement à ce que dit *Are You Lonesome Tonight*, la chanson d'Elvis qui donne son titre au film, nous avons alors le sentiment que nous ne serons plus jamais si seuls le soir, grâce à la magie contagieuse du cinéma d'Edward Yang. ²⁴

1. André Roy, « Edward Yang : la beauté du désenchantement », 24 images n° 133, 2007, p. 6
2. Jacques Kermabon, « Yi Yi. Entrelacs et pointillisme », 24 images n° 103-104, 2000, p. 49

Taiwan, 1991. Ré. : Edward Yang. Scé. : Edward Yang, Hong-ya Yan, Ming-tang Lai, Shun-ching Yang. Ph. : Hui-kung Chang, Long-yu Zhang. Mont. : Bowen Chen. Int. : Chang Chen, Lisa Yang, Chang Kuo-Chu, Elaine Jin. 237 minutes

Il n'y a pas vraiment de définition, ni de limites, aux films que vous pourrez croiser ici. Des films étranges ou atypiques, méconnus ou cultes, des mauvais movies qui auraient plu aux surréalistes ou des œuvres visionnaires qui plairaient même à des universitaires. Peu importe, ils sont tous un peu à côté des sentiers battus, mais réinventent sans cesse le cinéma et habitent indiscutablement son histoire. Films qui bousculent, films qui bouleversent, bougres de films. Des films

toujours attachants, jamais ennuyeux, parfois drôles, parfois mélancoliques, des films qui font peur, des films qui font tomber amoureux, des films libérés surtout des carcans et des bonnes manières.

Vous verrez bien de quoi il en retourne, on ne sait pas trop nous-mêmes, si ce n'est que ce sont des films qui donnent furieusement envie de les partager.

The Day of the Locust (1975) de John Schlesinger

« **T**he Day of the Locust... reste le meilleur roman sur Hollywood, une vision cauchemardesque de l'humanité détruite par son obsession pour le cinéma » – J.G. Ballard¹

Adaptation ambitieuse du court roman de 1939 de Nathanael West que Ballard décrivait en ces termes élogieux, *The Day of the Locust* de John Schlesinger demeure l'une des œuvres relativement méconnue du cinéaste. Désastre financier à sa sortie en 1975, le film ne connut jamais l'immense succès de *Midnight Cowboy* et *Marathon Man*, malgré deux nominations aux Oscars (meilleure direction photo et meilleur acteur de soutien pour Burgess Meredith), et sombra quelque peu dans l'oubli. Fortement critiqué pour sa démesure, le film pousse effectivement la satire d'Hollywood au-delà de toute attente, offrant une vision véritablement apocalyptique de la Mecque du cinéma plutôt fidèle à celle de l'écrivain. S'il rappelle un autre portrait très sombre et beaucoup plus célèbre du Hollywood des années 1930, *Sunset Boulevard*, *The Day of the Locust* prend le pari d'amener la caricature beaucoup plus loin, la farce sinistre basculant finalement dans l'horreur pure.

La reconstitution minutieuse du Los Angeles des années 1930, servie par une superbe photographie, agit comme une fausse piste : le cinéaste semble mettre la table pour un portrait nostalgique de l'époque glorieuse des studios, mais dès le début le vernis craque. La résidence où s'installe le personnage principal, un jeune directeur artistique fraîchement débarqué à Hollywood (William Atherton), se fissure. Les voisins qui l'entourent, tristes laissés-pour-compte de l'usine à rêves, relèvent tous du *freak show* : un nain adepte de combats de coq, un insupportable enfant acteur androgyne, un ancien artiste de music-hall condamné à vendre des produits miracles en faisant du porte-à-porte... Plus monstrueuse encore que cette panoplie clownesque, la jeune starlette blonde dont s'éprend le héros (Karen Black) est une actrice ratée affreusement affectée, vaine et cruelle. Homer Simpson², un comptable maladivement timide et sexuellement refoulé lui aussi épris de Black (Donald Sutherland dans l'un de ses rôles les plus mémorables) est sans doute le seul personnage le moins sympathique du film.

Ne reculant devant aucun excès, Schlesinger prend tous les moyens pour que sa condamnation à mort du glamour soit sans appel. C'est de pornographie que le gratin hollywoodien se divertit, et la prostitution devient vite le choix de carrière des actrices restées sur la touche. Aussi remplaçables que les coqs de combat, les figurants se font engloutir par dizaines sous les décors d'une



scène de bataille napoléonienne qui s'écroulent. Quant à la religion, elle perpétue l'illusion du spectacle, une prêtresse poussant une foule d'invalides à l'hystérie sans accomplir aucun miracle lors d'une scène aussi loufoque que terrifiante. Si la trame narrative peut sembler décousue et le portrait caricatural, c'est que le cinéaste opte résolument pour la surenchère, pour une accumulation baroque de métaphores funestes et de tableaux plus noirs les uns que les autres. Grotesques, pathétiques ou franchement infernales, plusieurs séquences du film ne sont pas sans évoquer l'œuvre à venir d'un autre admirateur du livre de West également fasciné par la face cachée d'Hollywood, David Lynch.

L'auteur plonge ainsi ses personnages dans une spirale de violence et de décadence, jusqu'à l'étonnant apogée des vingt dernières minutes : l'émeute meurtrière d'une immense foule amassée devant le Chinese Theatre pour la première du dernier film de Cecil B. De Mille. Contre toute attente, le fantastique s'insinue alors à l'écran. Les croquis macabres réalisés par le héros prennent vie. Les fans de cinéma se transforment en terrifiants morts vivants. La matière même du film s'embrase. Dans une mise en scène de plus en plus sauvage et surréaliste, qui prend le risque de l'absurde et de l'outrance, Schlesinger fait fusionner la brutalité des spectateurs en transe avec la barbarie des foules fascistes de la même époque, le cannibalisme de la machine hollywoodienne avec les prophéties de carnage de la Seconde Guerre mondiale. « Vision cauchemardesque de l'humanité détruite par son obsession pour le cinéma », pour reprendre les termes de Ballard, cette finale aussi implacable que déroutante demeure, quarante ans plus tard, l'une des meilleures scènes de cinéma sur Hollywood, et *The Day of the Locust* un incontournable pour les amateurs de cinéma d'horreur. – Charlotte Selb

1. Citation originale : "The Day of the Locust... remains the best of the Hollywood novels, a nightmare vision of humanity destroyed by its obsession with film" – J.G. Ballard, Sunday Times (1993).

2. Il ne s'agit pas d'un hasard : le personnage du roman a inspiré à Matt Groening le nom du père de famille des Simpson.

The Driver (1978)

de Walter Hill

Un homme conduit. Il s'arrête pour prendre deux malfaiteurs à la sortie d'un casse. S'ensuit une course-poursuite avec la police, au cours de laquelle nous comprenons vite que cet homme de peu de mots est un pro. Chaque mouvement est précis, chaque virage est calculé, la ville est un terrain de jeu qu'il maîtrise à la perfection. Ces premières séquences sont très similaires à celle de *Drive* (2011), dans lequel Nicolas Winding Refn rendait ostensiblement hommage au film de Walter Hill.

The Driver est un thriller anguleux, sans fioritures, qui trace droit sur les routes de Los Angeles. Les personnages n'ont pas besoin de noms, ils n'ont que des fonctions cryptées : *The Driver* (Ryan O'Neal), conduit bien et il le sait. *The Detective* (Bruce Dern) est obsédé par l'idée de le coincer. *The Player* (Isabelle Adjani) est une mystérieuse jeune femme qui survit à coup de combines. Et ainsi de suite. Leur personnalité est réduite au minimum, leur psychologie n'est pas développée au-delà de ce que l'on voit d'eux : Ryan O'Neal cache sa dureté sous un regard tendre, Bruce Dern sa maniaquerie par son cynisme, Isabelle Adjani sa détresse derrière un visage inexpressif. Les dialogues sont limités à l'essentiel, ce sont les regards et les gestes qui comptent avant tout.

Voilà ce qui fait de *The Driver* un vrai film d'action, au sens littéral. Si Nicolas Winding Refn s'est inspiré de ces personnages mutiques



et archétypaux, il a opté dans son cas pour un romantisme et une esthétisation (appuyant ainsi la dimension hommage au cinéma d'une certaine époque) qui sont absents du film de Walter Hill. Ici, on va droit au but. Les sentiments sont mis de côté car le temps manque : on joue au chat et à la souris dans un labyrinthe narratif et urbain qui se complexifie sans cesse. Le paroxysme est atteint lors d'une poursuite en voiture magistrale, véritable leçon de montage à faire pâler n'importe quel film d'action d'Hollywood aujourd'hui, qui s'achève dans un entrepôt où les voitures avancent au ralenti, tous feux éteints, les chauffeurs aux aguets à chaque tournant. Rarement la ville et ses zones troubles (décharge de voiture, parkings souterrains, entrepôts déserts) n'aurait été utilisées de façon aussi mémorable. – Apolline Caron-Ottavi

The Music (Ongaku, 1972)

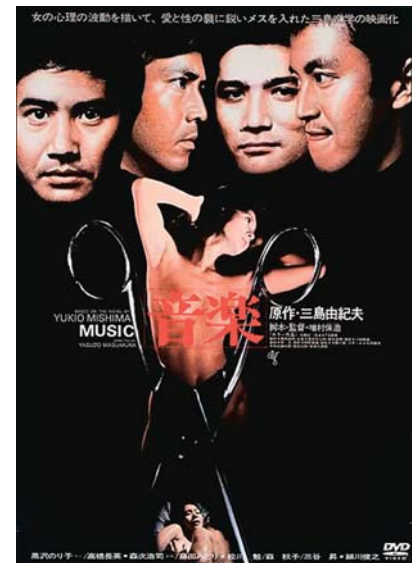
de Yasuzô Masumura

Reiko est une femme qui souffre terriblement. Elle s'en va voir un psychiatre. Elle n'entend plus la musique. Une radio collée à son oreille, rien n'y fait. Le docteur, quelque part entre Oliver Sacks (célèbre écrivain médecin neurologue), Sherlock Holmes et un exorciste, est certes perplexe mais il aime les défis. Il débute son traitement, provoquant et bousculant savamment la jeune femme, remuant comme il se doit les tréfonds de son subconscient et ses traumatismes. L'enjeu au cœur de leurs rencontres est le plaisir sexuel. L'épanouissement au féminin. La liberté. Au fur et à mesure des sessions, il s'avère que la patiente est aussi frigide, et qu'elle n'éprouve de plaisir sexuel qu'avec des hommes impotents voire, si possible, mourants. Elle aime aussi un peu trop les ciseaux. Elle les aime obsessionnellement, dramatiquement et bien sûr tragiquement.

À juste titre considéré comme l'un des cinq plus grands cinéastes japonais, Yasuzô Masumura (ancien assistant de Mizoguchi et Ichikawa, maître formateur d'Oshima) est avant tout un cinéaste qui filme magnifiquement les femmes. Celles en crise, qui se font le reflet transgressif (et politique) d'une société qui n'a de cesse d'étouffer les siennes. Ici, il signe un thriller psychologique érotique sur la folie et l'emprise de la norme. *The Music* fascine et angoisse en multipliant les niveaux de regard. Ici, le travail du docteur tient de l'enquête criminelle, et sa méthode d'un rapport de force qui

renvoie au sadomasochisme. De plus s'y greffe un étonnant jeu de l'esprit, casse-tête surréaliste où peuvent subrepticement débarquer un taureau avec des pénis à la place des cornes, une femme avec des ciseaux à la place des jambes.

Charnel et perturbant, *The Music* s'inscrit dans la continuité d'un autre grand classique de Masumura, *Moju* (*La bête aveugle*, 1969) : film de maître sur des émotions extrêmes, glissant tranquillement vers un onirisme aussi beau que cauchemardesque, il met lui aussi en scène de manière ô combien virtuose un bien étrange affrontement philosophique entre désir et conscience. Digne de mention, *The Music* est adapté d'un texte de Mishima. Soit une deuxième collaboration entre les deux hommes, après *Afraid To Die* (1960) dont l'écrivain était l'acteur principal. – Julien Fonfrède



City of the Living Dead (1980) de Lucio Fulci

Il y a d'abord ce cri de terreur poussé dans le noir, un hurlement qui déchire l'écran et précède l'apparition du titre : *City of the Living Dead*. On ne saura rien de son origine, mais il s'impose d'emblée comme une mise en garde tirée de *La divine comédie* de Dante. Nul ne sortira indemne du visionnement de cette œuvre maudite signée Lucio Fulci, le maestro du macabre.

Sa prémisse ne tient qu'à quelques lignes. Dans un petit village américain du nom de Dunwich (référence à Lovecraft oblige), un prêtre s'enlève la vie dans un cimetière et, par ce geste fatal, ouvre les portes des Enfers. Une médium accompagnée d'un journaliste se précipite sur les lieux pour y prévenir l'imminence de l'Apocalypse. Ils découvrent alors la paisible bourgade en proie aux attaques de morts vivants. Côté originalité, on a certes vu mieux. Or, comme souvent chez le réalisateur, ce n'est pas un récit au final bâclé qui retient l'attention, mais plutôt une accumulation effrénée d'images grotesques qui provoquent autant le dégoût que la jubilation.

City of the Living Dead n'est rien de moins que le cauchemar d'un cinéphile fiévreux. Emportés par une énergie chaotique, les codes et figures du fantastique désobéissent avec violence aux conventions imposées par le genre. Le zombie, par exemple, n'y apparaît pas comme un vulgaire pantin de chair facile à abattre. Fulci le



présente ici comme une créature de la nuit menaçante, capable de se déplacer à sa guise dans l'espace-temps. Il en va de même pour le gore qui, suite à un somme toute classique *Zombie* (1979), tourne le dos au réalisme. Le film se vautre ainsi dans les excès grand-guignolesques, avec cette femme ensorcelée qui vomit ses entrailles et ces crânes que l'on froisse littéralement d'une seule main pour en faire ressortir la cervelle. Le suffoquant climat d'angoisse qui règne en maître découle donc d'un puissant éclatement du familier. On en vient presque à croire que l'œuvre s'avère moins cohérente qu'elle n'y paraît puisqu'elle est elle-même possédée par des forces diaboliques surgissant des profondeurs. Ce n'est d'ailleurs pas une surprise si elle se conclut à nouveau avec un cri, celui-ci si fort qu'il emporte le dernier plan dans les ténèbres. – Simon Laperrière

Knightriders (1981) de George A. Romero

On comprend bien, dès cette première scène où Ed Harris se flagelle nu au beau milieu d'une rivière, que *Knightriders* ne sera d'aucune manière un film ordinaire. Quelque part entre *Dawn of the Dead* (1978) et *Creepshow* (1982), le cinéaste américain George A. Romero aura trouvé l'inspiration et les moyens nécessaires pour tourner son film le plus étrange et le plus personnel, s'éloignant un bref instant du terreau fertile de l'horreur qu'il exploitait avec succès depuis l'emblématique *Night of the Living Dead* (1968). Méditation tour à tour délirante et mélancolique sur l'authenticité, l'idéalisme et la marginalité, cet étonnant long métrage suit les déambulations d'une foire médiévale qui sillonne l'Amérique moderne pour présenter au public de sauvages reconstitutions motorisées des joutes équestres d'autrefois.

Au beau milieu de toutes les cascades absolument cinglées auxquelles se prête bien évidemment une telle prémisse, Romero parvient de façon remarquablement naturelle à dessiner le portrait d'une communauté parallèle possédant ses propres règles, façonnées à la fois par un code d'honneur ancestral et les aspirations de la contre-culture des années 1960 et 1970. Les héros de Romero refusent de se conformer à l'ordre établi, résistant autant à la corruption de leurs principes par les assauts du capitalisme qu'aux menaces répétées de la police ; ils ne sauraient être achetés ou assimilés à la culture de masse, formant en marge du monde contemporain leur



propre microsociété à mi-chemin entre le régime monarchique et la commune anarchiste.

Assumant complètement le ridicule consommé de son univers en même temps que son improbable poésie, un univers au final aussi juste et sincère qu'il s'avère surprenant, l'auteur embrasse le romantisme suranné de ces forains anachroniques qu'il dépeint avec une sensibilité vraiment déconcertante. Porté par la prestation réellement exaltée d'Ed Harris, qui fait preuve scène après scène d'une conviction sans faille malgré l'absurdité ambiante, *Knightriders* est une œuvre d'autant plus unique que sa beauté défie toute logique. Soyons clair : un film sur une troupe ambulante de chevaliers à motocyclette ne devrait tout simplement pas avoir le droit de se prendre à ce point au sérieux et de s'en tirer à si bon compte. – Alexandre Fontaine Rousseau



**LA NOUVELLE
APPLICATION 24 IMAGES
POUR TABLETTES
UN MAGAZINE DE CINÉMA
NOUVEAU GENRE**

PLUS DE DÉTAILS SUR
REVUE24IMAGES.COM onglet APPLICATION

cinéma
cinémathèque
thèque qc
qc



ACCÈS À
TOUTE LA
FÊTE POUR
10\$

20 ET 21 MAI 2016
à la Cinémathèque
québécoise

En collaboration avec  L'IMAGE

VENREDI 20 MAI

17H00

SUSPECT NO 1, FRANÇOIS GIRARD, QUÉBEC.
32 FILMS BREFS SUR GLENN GOULD, FRANÇOIS GIRARD, CANADA, STF
EN PRÉSENCE DE FRANÇOIS GIRARD

19H30

L'HOMME À LA CAMÉRA, DZIGA VERTOV, URSS
ACCOMPAGNEMENT MUSICAL: MICHEL F. CÔTÉ: PERCUSSIONS,
PIERRE-YVES MARTEL: VIOLE DE GAMBE + INSTRUMENTS INVENTÉS
ALEXANDRE ST-ONGE: BASSE ET LUTHERIE ÉLECTRONIQUE

21H30

BILDFENSTER / FENSTERBILDER, BERT GOTTSCHALK, ALLEMAGNE
BUFFALO BILL AND THE INDIANS OR SITTING BULL'S HISTORY LESSON,
ROBERT ALTMAN, ÉTATS-UNIS, STF

00H30

SUPPORTING FILM, DOUWE DIJKSTRA, PAYS-BAS
AUDITION, TAKASHI MIKE, RÉPUBLIQUE DE CORÉE-JAPON, STF

SAMEDI 21 MAI

10H00

LE COURANT FAIBLE DE LA RIVIÈRE, JOËL VAUDREUIL, QUÉBEC
BRINGING UP BABY, HOWARD HAWKS, ÉTATS-UNIS, STF

13H00 - TROIS COURTS AVEC W.C. FIELD

THE BARBER SHOP, ARTHUR RIPLEY, ÉTATS-UNIS, STF
THE PHARMACIST, ARTHUR RIPLEY, ÉTATS-UNIS, STF
THE FATAL GLASS OF BEER, CLYDE BRUCKMAN, ÉTATS-UNIS, STF

14H30

WHAT'S OPERA, DOC?, CHUCK JONES, ÉTATS-UNIS
DON GIOVANNI, JOSEPH LOSEY, ITALIE-FRANCE, STF

19H00

FILM-SURPRISE

21H00 - PROJECTION COMMENTÉE DU FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA
MARTIN TALBOT COMMENTE **LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT**,
JACQUES DEMY, FRANCE

23H15

LA COURSE À L'ABÎME, GEORGES SCHWIZGEBEL, SUISSE
ROCK'N'ROLL HIGH SCHOOL, ALLAN ARKUSH, ÉTATS-UNIS

PROJECTIONS ET MUSIQUE SUR LA TERRASSE DU BAR / ALON
TOUT AU LONG DES SOIRÉES DE LA FÊTE DU CINÉMA