

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Entretiens

André Forcier

Myriam Verreault

Perspective

Les 30 ans de Jésus de Montréal

Portrait

Le cinéma de Quentin Tarantino



Antigone

de Sophie Deraspe

Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242





Sauriez-vous
reconnaître
une situation de
harcèlement?

unefoisdetrop.ca

Une formation pour comprendre,
reconnaître et prévenir

LE HARCELEMENT
dans le milieu culturel.

L'inis
Centre de formation

Québec 



Ciné-Bulles

Volume 37 numéro 4 | Automne 2019



3 Mot de la rédaction

En couverture

- 4 Sophie Deraspe, réalisatrice d'*Antigone*
- 10 Commentaire critique

Avant-plan

- 14 *Parasite* de Bong Joon-ho

Entretiens

- 16 André Forcier, réalisateur des *Fleurs oubliées*
- 23 Commentaire critique
- 34 Myriam Verreault, réalisatrice de *Kuessipan*
- 39 Commentaire critique

Perspective

- 24 Les 30 ans de *Jésus de Montréal*

Portrait

- 28 Le cinéma de Quentin Tarantino

Histoires de cinéma

- 40 *Les Plouffe* de Gilles Carle

Critiques

- 46 *Aquarela* de Victor Kossakovsky
- 47 *Douleur et Gloire* de Pedro Almodóvar
- 48 *La Fille du cratère* de Nadine Beaudet et Danic Champoux
- 49 *L'Heure de la sortie* de Sébastien Marnier
- 50 *The Last Black Man in San Francisco* de Joe Talbot
- 51 *Matthias et Maxime* de Xavier Dolan
- 52 *Midsommar* d'Ari Aster
- 53 *Soleils noirs* de Julien Élie

Livres

- 54 *Martin Scorsese – L'Infiltré*
- 55 *Une vie de cinéma*
- 56 *La Vie et l'Œuvre d'un pionnier du cinéma*

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Luc Laporte-Rainville,
 Catherine Lemieux Lefebvre, Éric Perron et Zoé Protat

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Gabriel-François Damas,
 Patrick Damien, Orian Dorais, Nicolas Gendron, Jean-Philippe Gravel,
 Luc Laporte-Rainville, Catherine Lemieux Lefebvre, Marie-Claude
 Mirandette, Zoé Protat, Charles-Henri Ramond et Ambre Sachet

CORRECTION Martine Mauroy et Marie-Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

ÉDITION

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPQ

Céline Forget, présidente; Richard Boivin, vice-président; Nathalie
 Cauwet, secrétaire; Claire Wingens, trésorière; Marie Dumoulin,
 Emilie Pedneault et Stéphan Pommerville, administrateurs

GRAPHISME sauvebranding.ca

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

PUBLICITÉ revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

IMPRESSION Imprimerie HLN

DISTRIBUTION SODEP

ABONNEMENT (ÉDITION PAPIER, 4 NUMÉROS) – cinemasparalleles.qc.ca

Individuel : 20 \$ – Institutionnel : 40 \$ – Étranger : 60 \$
 (VERSION NUMÉRIQUE PDF) – sodep.qc.ca
 Abonnement individuel : 14 \$ – Par numéro : 3,99 \$

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives Canada
 ISSN 0820-8921 (imprimé) – ISSN 1923-3221 (numérique)
 Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2019
 ISBN 978-2-924370-28-5 (imprimé) – ISBN 978-2-924370-29-2 (PDF)

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

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

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



présente

38^E FESTIVAL DU CINÉMA

INTERNATIONAL EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE



ROUYN-NORANDA 26-31 OCTOBRE 2019

FORFAITS CLÉS EN MAIN

Hébergement • Repas • Projections • Expérience inoubliable
FESTIVALCINEMA.CA • 819 762-6212 • BILLETTERIE@FESTIVALCINEMA.CA

BILLETS • PASSEPORTS

Programmation complète en vente dès le vendredi 11 octobre
TICKETACCES.NET • 819 797-7133 • THÉÂTRE DU CUIVRE



Plurielle cinématographie québécoise

Photo: Martine Doyon



Pourquoi **Antigone** en page couverture? Parce qu'il s'agit du meilleur film québécois de 2019. Point. Et cela, dans une année qui compte plusieurs films remarquables, tels **Une colonie**, **La Grande Noirceur**, **Cash Nexus**, **La Femme de mon frère** et autre **Matthias et Maxime**. Le pari de Sophie Deraspe, transposer les *Antigone* de Sophocle et d'Anouilh dans le monde d'aujourd'hui, est relevé haut la main. Plusieurs spectateurs restent sans voix après avoir vu le film, ce qui démontre la puissance de la proposition. C'est la troisième fois que la cinéaste fait la couverture de *Ciné-Bulles* avec seulement cinq longs métrages (les autres étant **Les Signes vitaux** en 2009 et **Le Profil Amina** en 2015). Mais cette fois, nous nous sommes détournés des images du film retenu, un choix assez rare (le dernier remonte à 2003 avec une photographie de Frédéric Back pour souligner un long entretien sur sa carrière). L'image montre en plein tournage la réalisatrice et Nahéma Ricci, dont *Antigone* constitue un premier rôle-titre pour la jeune interprète. « Notre travail fut soigné, attentif, assidu, explique Sophie Deraspe dans le dossier de presse du film. Nous nous sentions toutes les deux porteuses d'une grande responsabilité en incarnant *Antigone* à l'écran. » C'est cette construction commune que nous avons envie de souligner. Guidé par le sentiment que le résultat de cette exaltante aventure est redevable à la rencontre de deux formidables artistes. Dix pages de ce numéro sont consacrées à **Antigone**: Marie Claude Mirandette s'est entretenue avec la cinéaste et Ambre Sachet ausculte le travail d'adaptation.

Deux autres entretiens sont au sommaire de ce numéro. D'abord, celui que signe Michel Coulombe avec André Forcier, qui livre un nouveau film cet automne, **Les Fleurs oubliées**. Le cinéaste aux cinq décennies n'a pas l'habitude d'avoir la langue dans sa poche, mais on le sent cette fois plus assagi, sans se priver pour autant de dire le fond de sa pensée sur une foule de sujets. Puis, Ambre Sachet propose un entretien avec Myriam Verreault pour son second long métrage, **Kuessipan**. La réalisatrice y affirme, entre autres, son souhait, tout au long de cette production, de favoriser une relation de respect avec la communauté innue au cœur du projet.

Également dans ce numéro, trois « regards dans le rétroviseur » : un retour sur **Jésus de Montréal** par Charles-Henri Ramond, 30 ans après la sortie de cette « œuvre marquante et résolument à part », majeure dans la cinématographie de Denys Arcand; un portrait par Orian Dorais de la filmographie flamboyante de Quentin Tarantino, cinéaste qui « aura su tirer le meilleur de son époque en offrant des films d'une grande richesse formelle, d'une grande perspicacité et d'une justesse indéniable sur des phénomènes culturels contemporains »; puis, Patrick Damien raconte avec force détails, dans la section Histoires de cinéma, le travail collectif qui a mené, en 1981, au succès du film **Les Plouffe** de Gilles Carle.

Bonne lecture!

Éric Perron
Rédacteur en chef





En couverture Sophie Deraspe,
réalisatrice d'**Antigone**

« En faisant le film, j'ai constaté qu'il y avait de nombreux jeunes, des femmes, mais des hommes aussi, qui portaient vraiment **Antigone** dans leur cœur. »

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

S'il est une cinéaste qui, depuis longtemps, questionne notre monde, ses représentations, ses médiations de même que notre rapport à la réalité et à la vérité, c'est bien Sophie Deraspe. De **Rechercher Victor Pellerin** au **Profil Amina** en passant par **Les Signes vitaux**, elle n'a eu de cesse de se confronter, et nous avec elle, aux rapports troubles que l'on entretient au réel et à ses incarnations. Avec **Antigone**, elle revisite les grands classiques de Sophocle et d'Anouilh et se frotte à un (autre) personnage féminin puissant, une femme dont la conviction et le sens de la justice, du devoir et de la famille traversent toutes les épreuves avec une détermination qui ne peut que provoquer l'admiration et la réflexion. C'est pour parler de ce désir fou, de cette prétention même, de s'inscrire dans le sillon de ces monuments de la littérature théâtrale que *Ciné-Bulles* a rencontré la réalisatrice par une belle journée chaude et humide—on se serait cru à Athènes!—de la saison estivale.

Photo: Éric Perron

Photo de la page couverture: Lou Scamble

Ciné-Bulles: Commençons par la genèse du projet et ses sources. Parce que c'est tout de même ambitieux de revisiter le drame de guerre d'Anouilh, qui revisite lui-même la tragédie de Sophocle, et de transposer le tout dans le contexte actuel. Qu'est-ce qui vous a attirée dans cette histoire au point de vouloir l'investir à votre tour?

Sophie Deraspe: À ma première lecture d'*Antigone* d'Anouilh, j'avais environ 20 ans et ça a été foudroyant pour moi. Ils sont extrêmement rares, dans la culture occidentale, les personnages féminins aussi puissants. C'était tellement fort que je l'ai tout de suite relu et que je suis immédiatement allée vers Sophocle avec l'envie de savoir d'où ça venait. C'était fabuleux de réaliser qu'il y a 2000 ans, on avait pu créer un personnage féminin aussi volontaire, aussi intelligent, qui n'agit pas par provocation, mais par détermination, conviction, sens du devoir. À cette époque, j'avais aussi lu *Madame Bovary*. Pas très inspirant comme modèle féminin! Alors que le pouvoir — le roi Créon — qu'*Antigone* confronte et sa manière de le faire, c'est tellement puissant...

D'autant dans le contexte de la Grèce antique, une société d'hommes où la femme n'existe pas socialement — elle est reine du gynécée, point! —, et où le pouvoir est une affaire d'hommes.

C'est le pouvoir qu'elle confronte, toutes les formes de pouvoir. J'ai tenté de le repenser dans le contexte de notre époque, alors il a fallu transposer Créon, ce roi qui est aussi son oncle, une figure paternelle de substitution, et le père d'Hémon, son amoureux. Créon qui incarne à la fois l'autorité et la figure patriarcale qu'*Antigone* remet en question. Et j'aimais beaucoup, chez Anouilh, que cette figure patriarcale soit nuancée. Parce qu'il a une réelle affection pour elle, il n'est pas monolithique.

*De Sophocle à vous en passant par Anouilh, il y a filiation. Mais des nuances, qui modifient le propos et sa portée. Chez Sophocle, Antigone confronte son sens du clan et du religieux à la justice des hommes, qu'elle considère comme injuste; chez Anouilh, le récit, traversé par le spectre de la guerre et des groupes anarcho-résistants, prend une portée davantage politique. Votre *Antigone* a une plus forte connotation sociale et humaniste, voire humanitaire. Non?*

Oui et c'est en partie pourquoi Sophocle m'intéressait, même si j'étais consciente du terrain poten-

tiellement glissant que représente une certaine forme de radicalité où, pour des motifs religieux, on commet des crimes. Je ne souhaitais pas prendre cette direction, mais je voulais que son système de valeur et ses lois à elle parlent plus fort que les lois écrites des hommes. La scène avec la « psychiatre-oracle », Térésa (inspirée du Tirésias de Sophocle), incarne cela et fait comprendre à *Antigone* qu'elle n'est pas seule, qu'il y a des morts, « ses » morts qui l'accompagnent et à qui elle est redevable. Il y a des gens qui l'ont précédé et ont instauré un système de valeur qu'elle n'est pas apte à casser. Dans ce qui s'avérera un cauchemar d'*Antigone*, l'oracle lui révèle que le combat entre la loi de son cœur et la loi des hommes est insoluble.

Ce personnage — de même que les groupes de jeunes gens qui la suivent — n'est-il pas une variante du chœur grec, pas tant dans leur rôle d'ancrage du récit que comme interface lui permettant de se comprendre elle-même?

Le chœur, pour moi, est incarné par les réseaux sociaux, c'est un « cyberchœur », et par les segments musicaux — rap, électro, jazz, etc. —, alors que le psychiatre-oracle reprend le personnage de l'oracle chez Sophocle. Il agit plus comme miroir qui la révèle à elle-même.

La dissidence de la jeune femme peut surprendre chez Sophocle, mais c'est encore le cas aujourd'hui tant elle fait figure d'héroïne entière et intransigeante. Alors que le monde des hommes autour d'elle n'est que manigance, transaction et compromission, comme on le voit chez le père d'Hémon qui, comme le Créon d'Anouilh, cherche à ménager la chèvre et le chou. Il n'est plus tout à fait le Créon de Sophocle, même s'il en garde les principaux traits.

Oui, tout comme la grand-mère, Ménécée, est une variante de la figure de la vieille nounou, qui incarne l'ascendance. Il y a eu un important travail d'adaptation des personnages, c'est vraiment une « adaptation libre ». Le personnage de Créon, par exemple, a été fragmenté en plusieurs personnages pour être plus proche de la représentation contemporaine de l'autorité. C'est la police, l'autorité coercitive, le système de justice, le système carcéral. C'est aussi le politicien — Christian, le père d'Hémon, incarné par Paul Doucet —, qui a une image à protéger et une ligne de parti à respecter, mais qui est aussi un père, à la fois autoritaire et



Nahéma Ricci incarne Antigone dans le film de Sophie Deraspe.

affectueux, capable d'humanité, de générosité. Il symbolise la dimension plus humaine et compatissante de Créon.

D'ailleurs Hémon, interprété par Antoine Desrochers, le confronte à son incapacité de choisir entre les deux, quand il lui dit: « C'est à mon père que je parle, pas au politicien. »

Oui, parce que ses fonctions sociales, nos fonctions sociales, teintent tous nos rapports, nos vies...

Sophocle raconte la tragédie de Créon, qui a cru au bonheur et que les dieux ramènent aux réalités terrestres en l'éprouvant. Anouilh met en scène l'impossibilité d'un dialogue entre deux postures antagonistes aussi mortifères l'une que l'autre — les collaborationnistes et les résistants dans la France des années 1940. Coupée de l'arrière-plan moral et religieux de Sophocle, la pièce d'Anouilh est amère et ne peut que remettre en question les valeurs de l'idéal et de l'héroïsme qui constituent le cœur de la pièce de Sophocle. Votre Antigone est un plus optimiste, non?

Peut-être, oui, mais elle renonce tout de même...

Elle choisit de renoncer! Et bien qu'elle renonce, elle ne meurt pas.

Même si ça se termine dans la mort, l'impression qui me restait n'était pas celle de la mort, mais celle du pouvoir, de la vie, de l'intégrité. Et j'avais envie qu'avec mon personnage, même s'il y a une part d'elle qui meurt — celle de sa vie ici, vie qu'elle embrassait positivement — et qui renonce — à Hémon et à l'amour, entre autres — son devoir d'intégrité est plus fort que son bonheur personnel.

Il y a dans sa droiture, son orthodoxie, quelque chose qui relève de la naïveté, non? Surtout dans la scène avec l'enquêteur, joué par Benoit Gouin, qui lui expose la vraie nature de ses frères, en particulier d'Étéocle qu'elle a idéalisé jusqu'à l'aveuglement. Ce qui n'est pas le cas chez Sophocle, où il est clair d'entrée de jeu qu'elle sait quel genre d'hommes sont ses frères.

Oui, ici on est plus proche d'Anouilh et c'est plus ambigu. En même temps, bien que je sois consciente de ce qui est similaire et différent par rapport à mes sources, à un moment, le film a pris sa forme propre et s'en est partiellement affranchi, du moins je l'espère. Et je n'étais plus dans la comparaison aux sources, mais dans la cohérence intrinsèque du film.

Comment s'est imposé le choix de ce nucleus familial particulier, cette fratrie kabyle d'immigrants installée au Québec?

Je me suis demandé qui, autour des années 2000, moment où débute cette histoire, avait connu des tragédies semblables à celles de Sophocle et Anouilh — guerres, massacres, etc. — et certains pays sont apparus, dont l'Algérie et, plus particulièrement, la communauté kabyle, de traditions et de culture berbère, qui a sa langue, sa culture et se perçoit comme les « autochtones » d'Algérie. C'est dans cette optique que je les ai choisis.

Choix qui implique des questions identitaires absentes chez Sophocle et Anouilh. Comme la question de la représentation des cultures autochtones, qui est au cœur d'un débat pertinent et nécessaire, certes, mais sensible et à fleur de peau. Comment vit-on avec cela quand on est une femme occidentale parlant d'une communauté de migrants?

Je ne nie vraiment pas l'importance du débat en cours sur ces questions et en écoutant les arguments des uns et des autres, j'ai trouvé qu'il y avait de part et d'autre des points de vue intéressants et valables. On vit aujourd'hui dans un monde où l'on croise des gens nés dans divers lieux, qui ont vécu dans des familles de cultures diverses, souvent multiples, et ça fait partie de ce que nous sommes comme communauté. Mon entourage vient de plusieurs horizons et je ne crois pas que, parce que je suis née ici, de parents québécois, je doive me confiner à ne faire que des films sur des femmes québécoises blanches. Il est essentiel de ne pas vivre en vase clos, mais en même temps, je crois que les autochtones d'Amérique du Nord ont besoin de prendre la parole, d'entendre leur parole. Cela doit se faire, il faudra du temps, mais on ne peut faire l'économie de cette parole fondamentale, fondatrice. Il faut cesser de parler pour eux pour entendre leur voix et éventuellement parler avec eux, faire des films avec eux.

Comment avez-vous trouvé votre interprète d'Antigone, Nahéma Ricci?

Par *casting* sauvage. J'étais persuadée que pour trouver ma famille idéale, mon Antigone idéale, je devais ratisser très large, ne pas me fier aux catalogues des agences. Ça m'a pris énormément de temps, on a fait des appels d'offres pour inviter les gens à venir nous rencontrer. Plusieurs professeurs de cégep, particulièrement en arts et en français, nous ont mis en contact avec des jeunes de cet âge. Des profs qui étaient aussi intéressés par la trans-

position de ce classique dans la réalité des jeunes de cet âge. La réponse a été très bonne; cela a permis d'échanger avec plusieurs jeunes et de faire en même temps le *casting* des rôles secondaires et de la figuration, par exemple les filles en centre jeunesse, les « followers » d'Antigone, etc. Mes quatre jeunes interprètes — Rawad El-Zein, Hakim Brahimi, Nour Belkhiria et Nahéma —, je les ai trouvés de cette façon, et la grand-mère, Rachida Oussaada, c'est l'un d'eux qui l'a suggérée. Pour eux, c'était une première expérience artistique. Nahéma, elle, avait fait du théâtre au secondaire et avait commencé en option théâtre au cégep, programme qu'elle n'a pas terminé, ce qui ne l'empêche pas d'avoir soif d'art, de culture, de connaissance. Et elle connaissait l'*Antigone* d'Anouilh, qu'elle avait déjà jouée.

À l'école secondaire?

Oui. En faisant le film, j'ai constaté qu'il y avait de nombreux jeunes, des femmes, mais des hommes aussi, qui portaient vraiment Antigone dans leur cœur.

C'est intéressant, en particulier parce que ce sont des personnages forts, entiers, en quête d'absolu. Et l'on reproche souvent aux gens de cet âge l'absence de tout cela! Alors que cette quête qui la porte résonne avec ce que l'on vit à cet âge.

Oui. Et c'est quelque chose de nourrissant, car pour endosser un tel projet pendant quatre ou cinq ans, de l'idée à la promotion, il faut vraiment y croire, être habité par cela. Ça ne peut pas être qu'un éclair de jeunesse, un désir passager. C'est quelque chose qui m'anime, m'allume encore. Et ça s'est confirmé en faisant les recherches pour

Mon entourage vient de plusieurs horizons et je ne crois pas que, parce que je suis née ici, de parents québécois, je doive me confiner à ne faire que des films sur des femmes québécoises blanches. Il est essentiel de ne pas vivre en vase clos, mais en même temps, je crois que les autochtones d'Amérique du Nord ont besoin de prendre la parole, d'entendre leur parole. Cela doit se faire, il faudra du temps, mais on ne peut faire l'économie de cette parole fondamentale, fondatrice. Il faut cesser de parler pour eux pour entendre leur voix et éventuellement parler avec eux, faire des films avec eux.

documenter ce projet. Je me souviens avoir lu qu'à son époque, la pièce avait connu un succès retentissant, succès réitéré par la pièce d'Anouilh. Ça parle donc à beaucoup de monde, toutes époques confondues!

*La transposition de cette histoire dans le contexte actuel, vous l'avez mentionnée plus tôt, ne peut se faire sans l'intégration des médias sociaux, qui sont l'équivalent du chœur antique et créent un effet de résonnance, d'écho qui décuple le propos, le commente. Les médias sociaux étaient déjà un élément moteur du **Profil Amina**. Les voyez-vous comme un nouveau vecteur de pouvoir?*

Oui, c'est une réalité que l'on ne peut ignorer si l'on veut évoquer le monde contemporain avec une résonnance dans la sphère sociale. Pour **Le Profil Amina**, j'ai beaucoup étudié ce phénomène, et comment certains films le traitaient, le montraient. Du plus simple — filmer un téléphone ou un écran, ce qui n'est pas très cinématographique! — au plus complexe. Le montage et la multiplicité des points de vue sont des avenues que l'on avait retenues...

Il y a un carré rouge avec le visage d'Antigone sur votre sac, un objet que l'on voit dans le film arboré par ses supporters. Il s'agit assurément d'une icône révolutionnaire.

Oui, effectivement, c'est un motif très connoté et quand les étudiants l'ont adopté en 2012, ils s'inscrivaient dans l'histoire de la résistance, qui est au cœur de la pièce de Sophocle et encore plus d'Anouilh.

J'aimerais que l'on aborde la référence à l'affaire Fredy Villanueva, dont vous reprenez explicitement les grandes lignes: une intervention policière, alors qu'une bande de jeunes joue aux dés à l'argent, qui se termine dramatiquement... Pourquoi cette référence?

Comme tout le monde, j'avais eu vent de l'affaire à l'époque. En faisant la recherche pour le film, je suis tombée sur une entrevue de l'une des sœurs Villanueva qui prenait souvent la parole dans les médias. Il y avait dans cette histoire deux frères, l'un dont on disait qu'il était un petit bandit, l'autre qui était innocent et c'est ce dernier qui s'est fait tuer par balle par un policier. Quand on creuse plus loin dans les divers discours et sur les médias sociaux, on constate que les commentaires étaient

d'un racisme et d'une violence ahurissante que permet justement l'anonymat des réseaux sociaux.

Ce qui est aussi le cas dans votre film lorsque l'avocat d'Antigone lui montre ce qui circule à son sujet sur les réseaux sociaux; tout à coup, elle réalise qu'elle n'a plus du tout le contrôle de ce qui est dit à propos d'elle et de « sa » vérité.

Cela rejoint un questionnement qui traverse tous mes films, depuis **Rechercher Victor Pellerin**. Qu'est-ce que la vérité? Est-ce que c'est ce que les gens disent? Ce que les médias disent? Ce que les réseaux sociaux disent? Ce que la justice dit? Ce que le policier dit? Parce que dans ce film, ce que l'enquêteur Chassé dit a pour but d'attraper Polynice. Est-ce pour arriver à ses fins qu'il manipule Antigone quand il lui parle de ses frères? Dit-il la vérité? Il y avait déjà tout ça dans l'affaire Villanueva et je m'en suis inspirée, mais j'ai là aussi construit librement à partir de cette inspiration. Pour moi, cette sœur Villanueva qui parlait aux médias incarnait une sorte d'Antigone qui défendait Fredy, l'innocent, comme Antigone défend le souvenir d'Étéocle. Mais dès qu'on lui posait des questions sur Dany (« son » Polynice), elle refusait de répondre. Les deux histoires étaient pour moi en résonnance, ce que le film évoque. Mais ce n'est pas un film sur l'affaire Villanueva, qui n'a été qu'une source contemporaine d'inspiration.

Comment faut-il interpréter la fin du film, à l'aéroport, alors qu'elle repart vers cette Algérie qu'elle connaît à peine et croise une évocation de son passé, dans le motif de cette famille de migrants qui arrive comme elle 10 ou 15 ans plus tôt?

La scène finale la montre, en effet, quittant le pays avec Polynice et Ménécée. Et elle croise une famille de migrants qui lui rappelle son arrivée au Canada. Puis, on entend le sifflement du téléphone, celui d'Hémon et des choreutes, les membres du chœur, qui l'ont accompagnée, appuyée tout au long de son procès. Par cela, j'avais envie de dire que, même si elle renonce, elle laisse une trace profonde chez ceux qui l'ont connue; non pas d'un sentiment d'échec et de finalité, mais au contraire, une pulsion de vie très forte. Un désir d'intégrité qui va au-delà de sa personne. C'est du moins comme ça que j'ai reçu *Antigone* quand je l'ai lue.

Il y a quelque chose de cet ordre, de cette volonté, de cette pulsion vitale lorsqu'elle décide que c'est ici



Le récit d'Antigone en trois espace-temps : le noyau familial qui protège, la justice des hommes qui sanctionne et les médias sociaux qui cortègent.

et maintenant, avec Hémon, qu'elle fera l'amour pour la toute première fois. C'est un personnage qui prend son destin à bras-le-corps, qui ne se laisse pas écarter de sa voie.

Oui, alors qu'à ce moment précis, le père d'Hémon lui propose de devenir son tuteur légal, ce qui réglerait l'enjeu de sa citoyenneté et lui permettrait d'aspirer à une vie « normale ». Cela fait écho aux propos d'Ismène, sa sœur, qui ne revendique qu'une chose : le droit à une vie normale avec une maison, un mari, des enfants, un salon de coiffure. Ismène n'a pas la trempe d'une héroïne, même si elle accepte d'aider Antigone et sa famille. Elle est déchirée entre son désir d'une vie tranquille et la fidélité à sa famille. Elle n'a pas l'étoffe d'Antigone, son courage, sa volonté. Peu de gens ont cette détermination, qui est l'ADN des figures héroïques. Et par cette scène d'amour, Antigone dit à la fois adieu à Hémon, à sa terre d'accueil et à son enfance. Elle quitte définitivement l'enfance et renonce au bonheur qui lui est offert, mais l'Antigone qui retourne dans ce pays dont elle ignore presque tout est une femme qui assume ses choix.

Vous avez travaillé avec Anne-Marie Cousineau, metteuse en scène et professeure de français au niveau collégial, à un dossier pédagogique destiné aux écoles. C'est important pour vous de rencontrer le public qui a l'âge de vos personnages?

Totalement. Mon désir premier, c'est que le film rejoigne les jeunes. Le distributeur a fait des visionnements-tests avec ce public et la réaction a été très forte. Mais on ne sait pas s'ils vont payer

12\$ pour le voir en salle, alors on doit aller vers eux. Et une des voies pour y parvenir est le réseau de l'éducation, grâce à cet outil pédagogique qui vise particulièrement les profs de français, de philo. Et aussi en offrant la possibilité de voir le film en salle sur grand écran, alors que toute l'attention est captée par le film, que l'on peut plonger dans cet univers, être enveloppé par celui-ci, et où l'on ne se lève pas pour répondre au téléphone, aller à la toilette, etc. On espère ainsi leur procurer une expérience cinématographique et humaine forte, en plus d'une rencontre avec un personnage entier.

Au terme de ce long travail, avez-vous toujours le sentiment qu'Antigone est, aujourd'hui encore, un sujet pertinent, un personnage moderne?

Ce sont une histoire et un personnage tellement humains, autant chez Sophocle, chez Anouilh et chez tous ceux qui ont revisité cette icône, et qui résonnent dans tous ces mouvements, de tout temps, où le peuple s'est soulevé pour se faire entendre. Et si l'on joue encore *Antigone* aujourd'hui dans les théâtres, les écoles, c'est que ça reste pertinent. Étonnamment, le cinéma semble avoir été frileux vis-à-vis de ce sujet, probablement parce que se pose toujours la question du réalisme filmique. Mais ça, c'est une autre histoire! 



Une question de perspective

AMBRE SACHET

Dans sa filmographie, Sophie Deraspe s'est toujours plu à jouer avec la quête de vérité. Si **Rechercher Victor Pellerin** (2006) et **Le Profil Amina** (2015) abondent dans ce sens par-delà les frontières du réel, **Les Signes vitaux** (2009) et **Les Loups** (2015) s'y aventurent par le biais d'un certain réalisme. Une autre lisière, celle entre les disciplines artistiques, avait déjà été abolie par l'atterrissage de la réalisatrice dans le monde du cinéma après des études en arts visuels et en littérature. De plus, contrairement à ce que propose le paysage cinématographique actuel, les récits de femmes sont chez Deraspe majoritaires. Pour son cinquième long métrage, n'y avait-il pas meilleur terrain de jeu pour jongler avec les codes du réel que celui du théâtre, et meilleur portrait féminin que celui d'un mythe? La réponse tient en un mot : **Antigone**.

À l'âge de 20 ans, Sophie Deraspe est foudroyée en découvrant l'*Antigone* de Jean Anouilh (1944). L'identification est instantanée pour la jeune femme, qui ne tarde pas à plonger dans le texte original de Sophocle (informations relatées dans le dossier de presse). Son adaptation cinématographique est marquée par l'empreinte de ces deux pièces, à laquelle s'ajoute une troisième influence : l'*Antigone* de Bertolt Brecht. Au détour d'une scène du film, on entend cette phrase, tirée de la version brechtienne de 1948, lancée par Antigone à sa sœur Ismène : « Montre-moi si ton cœur, sous les coups du malheur, cesse de battre ou bien s'il bat plus fermement. » (BRECHT, Bertolt. *Théâtre complet*, tome 7, Éditions L'Arche, p. 13)

Si elle a d'abord lu Anouilh, Deraspe trace le parcours individuel qui reprend

l'essence du personnage élevé au rang de mythe, bouleversant les codes en Grèce antique et encore aujourd'hui : l'histoire d'une femme qui tient tête aux hommes et à leurs lois. Seule contre tous, Antigone est le fruit d'un récit féministe défendu par un Sophocle avant-gardiste : « En vérité, de nous deux, c'est elle qui serait l'homme si je la laissais triompher impunément. » (*Antigone*, Éditions GF Flammarion, p. 61) Cette invective est prononcée par le roi Créon lorsqu'il découvre que sa nièce a, contre l'ordre général, recouvert de terre le corps de son frère. Des deux frères entretués alors qu'ils se disputaient le règne de Thèbes, l'un n'aura pas droit à une sépulture. Tout est dit dans cette phrase de Créon, illustration de la double audace d'une désobéissance personnifiée par une femme. Comme chez Sophocle, l'*Antigone* de Deraspe parvient à s'élever au-

dessus des lois par la puissance de ses convictions. La cinéaste conserve toute la densité du personnage grâce au jeu profond et nuancé d'une nouvelle venue dans le cinéma québécois : Nahéma Ricci. La force tranquille et la petite stature de l'actrice incarnent le puissant contraste, instauré par Anouilh, entre un physique frêle et une détermination inaltérable : «Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas», indique Le Prologue (*Antigone*, Éditions La Table Ronde, p. 9)

Princesse chez Sophocle, Antigone atterrit chez Anouilh, Brecht et Deraspe à titre de femme ordinaire aux actions extraordinaires. Deraspe l'a bien compris : pour que la figure d'Antigone perdure, il faut que de nombreux jeunes puissent, comme elle, s'identifier à elle. Le portrait que la cinéaste brosse est celui d'une étudiante brillante issue d'un milieu modeste d'immigrés. Le premier acte du film présente cette fratrie dans des moments de complicité au quotidien. Il est difficile de ne pas s'attacher rapidement à ces quatre frères et sœurs accompagnés de leur grand-mère, notamment grâce au talent et au naturel des jeunes acteurs trouvés après un processus de *casting* sauvage, long, mais payant.

Au même titre que Brecht, précédé par Anouilh, la réalisatrice effectue un véritable travail d'adaptation en prenant soin de replacer l'histoire individuelle au cœur d'enjeux collectifs qui résonneront avec ses contemporains. Des deux frères qui s'entretuent chez Sophocle et Anouilh et du déserteur puni chez Brecht, Deraspe garde l'influence des circonstances. Le traitement de l'histoire des frères est une façon de dire : de victime à héros, il n'y a qu'un pas. Créon l'avoue à demi-mot chez Anouilh : «Il s'est trouvé que j'ai eu besoin de faire un héros de l'un d'eux.» (p. 89) Chez Brecht, il y a toujours un lâche pour fuir son devoir. Retour au film : lors d'une intervention des forces de l'ordre, le frère aîné d'Antigone, Étéocle, tombe sous les balles d'un policier tandis que l'autre, Polynice, est arrêté.



Majeur et sans la citoyenneté canadienne, ce dernier risque l'expulsion. C'est ainsi que celle qui voulait recueillir et enterrer le corps de son frère, chez Sophocle, devient celle qui prend sa place en prison. Alors qu'elle entend le témoignage de la sœur de Fredy Villanueva — jeune de Montréal-Nord mort à la suite d'une opération policière — Sophie Deraspe trouve le modèle de son Antigone (dossier de presse). Comme dans cette histoire qui a inspiré la cinéaste, hautement médiatisée à l'époque, il semble toujours exister plusieurs versions d'un même événement et, conséquemment, une multitude de vérités. Ce qui n'empêche pas Deraspe de faire un constat clair : pour les personnes non blanches ou issues des minorités, de victime à criminel, il n'y a qu'un pas que le système en place franchit malheureusement trop souvent.

À chaque lecture de leur Antigone respective, on est stupéfié par la modernité des textes d'Anouilh et de Brecht. Grâce à un décor neutre, Anouilh choisit l'intemporalité. C'est sur la forme que mise aussi Deraspe pour remettre Antigone au goût du jour. Là où Anouilh et Brecht prennent le chemin du langage cru et écorché vif d'un pessimisme d'après-guerre, la réalisatrice dépoussière la légende grâce à une sélection musicale audacieuse reflétant les inclinaisons de la

génération de ses protagonistes. Comme ce morceau de rap inséré dans une scène d'enterrement où le drame laisse place à l'étape universelle du deuil et de la colère collective.

Par son approche formelle, le film reprend la figure du chœur si chère à la tragédie antique. Tandis que Brecht y fait référence par la sagesse des plus vieux, «Les Anciens», Deraspe en appelle au contraire à l'écho de la jeune génération. Là où les mots du chœur en faveur d'Antigone sont, chez Sophocle, souvent ignorés au profit des paroles du devin, ici le pouvoir de la communauté est une arme imparable. Symbole d'une fatalité moderne, le chœur d'Anouilh, impuissant, commente la tragédie. Les Anciens de Brecht représentent le regard lucide posé sur la tyrannie en place. Deraspe recycle à sa manière cette fonction de reflet des maux d'une société. Son chœur se déploie à travers des manifestations, des danses, des dessins et des slogans de soutien ou des messages haineux. Tantôt plateforme anonyme destinée à faire le procès d'Antigone, tantôt appui sur lequel les siens peuvent compter une fois son véritable procès débuté, le chœur se cristallise à travers les réseaux sociaux. L'écran de cinéma en devient un de téléphone ou d'ordinateur où défilent les discussions dont les dérives sont aussi considérables que les bienfaits. Une

manière habile de dépeindre le jugement de la femme et celui de l'immigrée sur la place publique à une époque où le contrôle de notre image ne peut que nous échapper. S'il prend le pouls de la situation, le chœur — miroir clairvoyant puis déformant — est pour Deraspe un énième outil alimentant son envie de disséquer notre rapport à la réalité.

S'il y a deux éléments que Deraspe a su porter à l'écran — faisant des pièces d'Anouilh et de Brecht encore aujourd'hui des œuvres d'une modernité radicale —, c'est assurément le poids du passé et les traumatismes engendrés par la guerre. L'Antigone du film a été témoin d'un autre conflit comme on le découvre dans plusieurs *flashbacks*

pourtant vécu la majorité de sa vie au Canada. Une situation aujourd'hui éprouvée par des millions de personnes contraintes de fuir leur pays. Et comme le montre Deraspe à l'écran, force est de constater que l'accueil de ceux qui la jugent n'est pas à la hauteur puisqu'ils ne perçoivent qu'une partie de son identité. Chez Brecht comme chez Deraspe, Antigone n'est finalement fidèle qu'à une seule patrie, celle de son cœur : la famille.

Chez Sophocle, le poids du passé repose principalement sur l'aspect mythologique de la pièce. En dehors de l'acte qu'elle pose par amour fraternel, Antigone est avant tout la fille d'Édipe, roi de Thèbes sur qui le malheur s'est abattu après qu'il ait réalisé qu'il avait tué son

libre arbitre, exprimé à travers sa part d'humanité : « Avec mes ongles cassés et pleins de terre et les bleus que tes gardes m'ont faits aux bras, avec ma peur qui me tord le ventre, moi je suis reine. » (p. 79) Pour sa part, l'Antigone de Deraspe porte quotidiennement sur ses épaules le poids de ses ancêtres, mais s'en affranchit en prenant en main son avenir. Même lorsqu'elle est enfermée dans un centre de détention pour la jeunesse, l'adolescente refuse de subir et choisit de défendre les plus faibles. Deraspe ne perd jamais de vue ce qui fait d'Antigone une figure intemporelle : ses valeurs immuables.

Si la loi qu'applique le Créon de Sophocle repose sur de nombreuses croyances,



Antoine Desrochers (Hémon), Paul Doucet (Christian), Nahéma Ricci (Antigone) et Rachida Oussaada (Ménécée)

dévoilant le passé de la jeune femme et les raisons de son arrivée au Canada. Brecht écrit son Antigone au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en Allemagne, aussi celle-ci est-elle le lieu d'une déconstruction du malaise ambiant sur la notion de patrie. Dans le film, l'arrestation de Polynice ne fait que souligner la situation intenable de la famille d'Antigone, prise entre deux pays : celui qu'elle a fui à cause de la guerre et celui qu'elle a adopté, et qui la place d'office sur un siège éjectable. Les Hipponomés n'ayant pas encore leur citoyenneté canadienne, la menace de déportation plane au-dessus de cette fratrie qui a

père avant d'épouser sa propre mère. Chaque scène de la pièce est une occasion de le rappeler : Antigone est condamnée d'office. C'est là la principale distinction entre l'Antigone originelle et celles qui suivirent. Celle de Deraspe emboîte le pas à Anouilh et à Brecht dans le rapport qu'entretient la protagoniste à son destin. Si, chez Sophocle, les dieux exercent un grand pouvoir sur le sort des humains, c'est aux hommes que revient la responsabilité de leurs malheurs dans les adaptations suivantes. Dans une phrase des plus poignantes jetée à son oncle Créon, l'Antigone d'Anouilh prend pleine mesure de son

celle des œuvres suivantes fait partie d'un ensemble de règles orchestré par des êtres humains. Figure ultime de l'autorité, Créon est chez Sophocle celui qui condamne Antigone à être emmurée vivante. Anouilh fait de lui un protagoniste plus humain, pris de remords et parfois désarmé devant le fardeau de ses obligations. Il est, chez Brecht, celui qui faiblit devant la peur, pris au pied du mur lorsque Les Anciens le poussent à affronter ses erreurs. À l'écran, Deraspe lui donne différentes formes. Il est d'abord incarné par Christian, le père d'Hémon — amoureux d'Antigone. Ancien avocat dont les intentions sont



d'aider la protagoniste tout en protégeant son fils, Christian personnifie une justice empathique doublée d'une figure paternaliste dont la jeune femme se libérera plus tard. En tant qu'homme blanc, il manque à Christian certains outils de compréhension. Il en est de même pour son fils Hémon, proactif dans la défense d'Antigone, mais qu'Ismène qualifie rapidement de « bon petit pain blanc ». Une remise en contexte ingénieuse qui permet à Sophie Deraspe de rappeler la différence de traitement des institutions selon les origines. Contrairement à ses prédécesseurs, la réalisatrice fait le choix de diminuer l'importance du personnage d'Hémon afin de laisser le champ libre à l'émancipation d'une figure féminine complexe, voire paradoxale.

Une fois officiellement arrêtée pour avoir pris la place d'un prisonnier, Antigone subit un interrogatoire musclé dans lequel un policier, autre incarnation des forces de l'ordre, fait le procès de ses frères. Un discours semblable à celui du Créon d'Anouilh quand il dit : « Sais-tu qui était ton frère? [...] [j]e ne pouvais tout de même pas m'offrir le luxe d'une crapule dans les deux camps. » (p.86

et 88) Si la dureté du policier est par moments trop appuyée, elle s'inscrit dans la lignée d'un système judiciaire biaisé également incarné par la juge responsable du procès d'Antigone. Un bon coup pour la cinéaste que celui de donner à la justice autant de visages, symbole d'une objectivité toute relative. Signe d'un abus de pouvoir, l'interrogatoire permet pourtant de faire remonter à la surface certains faits peu reluisants à propos des frères d'Antigone. Un passif qui n'excuse en rien le meurtre d'Étéocle, découlant d'une société qui se mord la queue et dans laquelle le manque d'opportunités est criant pour les moins privilégiés. C'est pourtant par ces révélations au poste de police que se cristallise le combat moral de la jeune femme : Antigone est prête à tout pour défendre sa vérité.

Il est donc encore et toujours question de perspective. C'est là sans doute la plus grande force du dernier long métrage de Sophie Deraspe, qui parvient à garder l'essence de la figure d'Antigone tout en permettant à chacun, en ce XXI^e siècle aseptisé, de se mettre dans la peau d'un autre le temps d'un film. Les douleurs enfouies qui hantent hommes et femmes d'une époque réussissent à faire leur

bout de chemin depuis l'électrochoc d'Anouilh et l'odeur de pourriture humaine qui se dégage encore du texte de Brecht. La subjectivité toujours en filigrane, la notion de vérité en revient presque systématiquement au rapport que chacun entretient à l'éthique. Malgré les obstacles et les sujets sensibles abordés, la cinéaste a su transposer à l'écran le mythe d'Antigone pour en faire une histoire de chair et de sang. (Sortie prévue : 8 novembre 2019) 



Québec / 2019 / 109 min

RÉAL., SCÉN. ET IMAGE Sophie Deraspe **SON** Frédéric Cloutier et Stéphane Bergeron **MUS.** Jean Massicotte et Jad Chami **MONT.** Geoffrey Boulangé et Sophie Deraspe **PROD.** Marc Daigle, Isabelle Couture, Robert Lacerte et Bernadette Payeur **INT.** Nahéma Ricci, Rachida Oussaada, Nour Belkhiria, Rawad El-Zein, Hakim Brahimi, Antoine Desrochers, Paul Doucet **DIST.** Maison 4:3



Le ver dans le fruit

ZOÉ PROTAT

Une évidence et une surprise. C'est la double réaction que la Palme d'or remportée par Bong Joon-ho, une première pour le cinéma coréen, a provoquée sur la Croisette en mai dernier. Tout d'abord une évidence pour qui était sur place et pouvait humer dans l'air l'excitation générale : **Parasite** faisait l'unanimité, un phénomène extrêmement rare et d'ailleurs revendiqué publiquement par le jury de cette 72^e édition. Mais ne négligeons pas non plus la surprise, car au sein de ces sélections officielles toujours saturées des mêmes habitués, le réalisateur faisait figure d'*outsider*. Roi absolu du box-office dans son pays, transfuge à succès dans le circuit de la supercoproduction internationale, le nom de Bong Joon-ho demeure dans l'esprit de plusieurs encore accolé au cinéma de genre — un cinéma souvent boudé par les sélections susmentionnées. Cela ne

fait aucun doute, nous avons bien affaire à une Palme d'or exceptionnelle à tous niveaux.

Devant certaines œuvres, le traditionnel exercice du résumé s'avère périlleux. L'intrigue de **Parasite** étant diaboliquement construite dans une enfilade de surprises, il ne faudrait surtout pas l'éventer par des informations trop généreuses ! Nous dirons donc seulement qu'il s'agit d'un cruel jeu de miroirs entre deux familles de Séoul, la première composée de laissés-pour-compte calculateurs et sans scrupules, la seconde de parvenus quelque peu naïfs. Ne reculant devant rien, les pauvres Kim se colleront aux riches Park et se rendront indispensables... jusqu'à ce qu'un tournant scénaristique proprement ahurissant fasse basculer le tout dans une farce plus terrifiante encore.

Drame familial felleux, suspense affolant, comédie ultranoire et critique sociale vitriolique, le tout saupoudré d'une finale horrifique digne d'un slasher : **Parasite** ose tout et amalgame tout, les tons, les ambiances, les niveaux de profondeur et d'interprétations, laissant le spectateur pantois et conquis. Ces mélanges à l'efficacité fulgurante sont toutefois bien connus des amateurs de Bong Joon-ho. Si **Memories of Murder** (2003), où deux policiers aux méthodes opposées traquaient un tueur en série, pouvait s'envisager comme un *thriller*, **The Host** (2006) était déjà un beau puzzle. À la fois film de monstre, manifeste environnementaliste et commentaire sous-jacent sur la présence militaire américaine en Corée, cette histoire de créature mutante née du déversement de produits toxiques dans le fleuve Han séduisit autant les mordus de sensations fortes et que



les critiques les plus intellectuelles. Quant à ceux qui n'étaient pas encore convaincus, ils le seront certainement avec **Parasite**.

Bong Joon-ho est de retour en Corée après deux productions internationales: **Snowpiercer** (2013), adaptation de la bande dessinée postapocalyptique de Jacques Lob et Jean-Marc Rochette, et **Okja** (2017), fable écologique tous publics. Plus incisif et mordant que les précédents opus, **Parasite** poursuit le style particulier de son auteur tout en le peaufinant avec une indéniable maestria. Dans son titre même, c'est une œuvre chausse-trappe. Mais qui est donc ce parasite? Pas un insecte immonde, plutôt un phénomène biologique: un être qui vit aux dépens d'un autre, sans le détruire, mais en en vampirisant la substance vitale. À travers cette figure angoissante, Bong Joon-ho file la métaphore d'une lutte des classes à la coréenne. La réalité de la famille Kim, qui vote pauvrement de petits boulots et d'arnaques minables dans un entresol insalubre, va ainsi se heurter violemment à celle de la famille Park, rutilante, occidentalisée, cousue de peurs absurdes et de crédulités ridicules. Un choc qui fait évidemment sens dans une société aussi conservatrice socialement qu'intensément capitaliste économiquement que celle de la Corée du Sud, mais qui est par ailleurs totalement universel. Et si les rôles des bourreaux et des victimes sont bien campés, la préférence du réalisateur va clairement aux « méchants » escrocs Kim, qui remportent la palme de l'intelligence, de la solidarité et de la chaleur humaine. En cela, le film rejoint

le mélodrame **Mother** (2009), où une mère courage ambiguë tentait par tous les moyens de prouver l'innocence de son fils asocial accusé d'un crime. Les héros ne sont pas là où on les attend!

Parasite est un film somme tout intimiste, voire claustrophobe: la majeure partie de l'action se déroule dans la maison des Park, littéralement envahie par les Kim. Cette demeure à l'architecture ultramoderne, incluant une spectaculaire baie vitrée, agit en tant que personnage à part entière. Secrets ou non, ses multiples niveaux figurent autant d'avenues narratives. Ici, les classes sociales se déploient de manière verticale, à l'inverse de l'immeuble haussmannien parisien où les maîtres occupaient le rez-de-chaussée et les pauvres domestiques, les marseillais sous les toits. On retrouvait une mécanique similaire dans **Snowpiercer**, sur le long cette fois-ci, les riches se réservant les wagons avant d'un train, ultime maison d'une humanité anéantie par les dérèglements climatiques. Et chez Bong Joon-ho, si la critique sociale est acerbe, elle est aussi toujours inventive. Même les éléments apparaissant complètement improbables sont basés sur des réalités locales: un *bunker* insoupçonné (pour ne pas en révéler davantage!) sera ainsi le stigmate véridique de la peur panique du nucléaire sévissant entre les deux Corées.

Mais le plus surprenant dans tout cela pour le spectateur néophyte, c'est bien l'humour. Un humour ravageur qui traverse le film de part en part! Distillé par des dialogues ciselés, mais également par un comique de situation achevé et un

sens de l'espace minuté au poil près, cet humour fait passer toutes les pilules: celle de la vraisemblance parfois, mais surtout celle du socialement acceptable. Rire des manigances de la famille Kim, rire des prétentions et des infortunes de la famille Park, puis être horrifiés par ce même rire, c'est l'exploit Bong Joon-ho. Et c'est aussi pourquoi le film est à ce point séduisant.

Extrêmement généreux, **Parasite** s'adresse autant à notre intelligence qu'à nos tripes. Son passionnant récit à tiroirs s'ouvre et s'emboîte à l'infini pour le plus grand plaisir d'un spectateur qui vivra toute la gamme des émotions: hilarité, tension, angoisse, surprise, horreur... sans oublier la richesse d'une matière politique excentrique et jouissive. On ne peut s'empêcher de se dire que dans un monde idéal, une œuvre de cette trempe devrait caracoler en tête de tous les box-offices. (Sortie prévue: 25 octobre 2019) **CE**



Corée du Sud / 2019 / 131 min

RÉAL. Bong Joon-ho **SCÉN.** Bong Joon-ho et Han Jin-won **IMAGE** Hong Kyeong-pyo **SON** Choi Tae-young **MUS.** Jeong Jae-il **MONT.** Yang Jin-mo **PROD.** Jang Yeong-hwan et Kwak Sin-ae **INT.** Song Kang-ho, Choi Woo-sik, Park So-dam, Cho Yeo-jeong **DIST.** MK2 | Mile End



André Forcier en compagnie, entre autres, de Donald Pilon et de Gaston Lepage — Photo : Pierre Dury

Entretien André Forcier, réalisateur des **Fleurs oubliées**

« Laissez-moi réfléchir... Oui, je suis frontal. »

MICHEL COULOMBE

André Forcier est un cinéaste à part. Il en convient aisément. Pendant que ses collègues, du moins ceux de sa génération, optaient pour un réalisme rigoureux hérité de la tradition documentaire, le réalisateur d'**Au clair de la lune**, d'**Une histoire inventée** et d'**Embrasse-moi comme tu m'aimes** s'en éloignait à grands pas, guidé par son imaginaire. Aussi son cinéma est-il peuplé de personnages atypiques. Albinos, sirène, femme à barbe, cyclope, grand-mère porteuse, revenant. Aujourd'hui, André Forcier est un ancien. Son premier long métrage, **Chroniques labradoriennes**, remonte à 1971, ce qui fait de lui, avec Denys Arcand, coréalisateur de **Seul ou avec d'autres** (1962), l'un des rares cinéastes de fiction québécois à avoir traversé tant de décennies. Dans son 14^e long métrage — 14 et des poussières si l'on compte sa participation au collectif **Un cri au bonheur** —, il hausse le ton pour parler d'écologie et faire revivre, 75 ans après sa mort, le frère Marie-Victorin, auteur de *Flore laurentienne*. Rencontre estivale avec le réalisateur des **Fleurs oubliées**, quelques jours avant son 72^e anniversaire.

Ciné-Bulles: Vous êtes plongé dans la scénarisation de votre prochain film. De quelle façon travaillez-vous?

André Forcier: J'écris soit seul, soit avec l'un de mes fils, soit avec mes deux fils, ou avec ma bru et mes deux fils.

*Une bonne dizaine de personnes sont associées au scénario des **Fleurs oubliées**. Pourquoi tout ce monde?*

Ça va plus vite et je n'ai plus de temps à perdre. Je suis *head writer*. J'ai l'idée originale, je participe à l'écriture et je dirige les scénaristes. J'ai des enfants talentueux qui m'aident. François a composé la musique du film. Il a aussi réalisé plusieurs courts métrages.

Vous envoie-t-on des scénarios?

On m'en envoie par Internet, mais je ne les ouvre pas. Les scénarios sans copyright, je me méfie. Réjean Ducharme avait écrit **Les Bons Débarras** pour moi, mais j'avais des problèmes avec **Au clair de la lune** et il l'a offert à Francis Mankiewicz qui a fait une excellente *job*. Je n'aurais pas fait mieux.

Combien de temps vous faut-il pour écrire un scénario?

L'idée mûrit. Dans les cas des **Fleurs oubliées**, nous avons été rapides. Pour la première version, on a eu des louanges et quelques remarques à la SODEC: «Faites ça et l'on vous accueillera à bras ouverts!» Dès que l'on a un enchaînement séquentiel, ça va vite, parce qu'on est de bons dialoguistes, Forcier et frères. Après **Les Fleurs oubliées**, j'ai songé à faire un film autour de la crise du verglas de 1998, j'ai préféré écrire «Ababouiné».

*Comme **Je me souviens** et **Embrasse-moi comme tu m'aimes**, «Ababouiné» fera revivre le Québec d'avant la Révolution tranquille. Qu'est-ce qui vous attire de ce côté sinon vos propres souvenirs?*

Je suis incapable de me servir d'un téléphone cellulaire, ça m'énerve! Les gens sont là, à côté, et ils ne se parlent pas! Il y a de cela dans mon intérêt pour le passé. «Ababouiné» se passe en 1957 avec un petit bout en 2020. Avant, dans Hochelaga-Maisonneuve, tout le monde était pauvre, mais tout le monde travaillait. Aujourd'hui, il y a des chômeurs et des drogués, je le dis sans mépris. Je ne parle pas de Dieu, mais ça manque quand

même de spiritualité. On est dans un gros vide. Avant c'était un vide d'émancipation. On était étouffés. Ce n'était pas plus joli. Aujourd'hui, le vide est différent et la vie aussi dure. J'ai parfois l'impression que je me répète toujours un peu, quoique là je touche à quelque chose de nouveau, d'anticléric.

*Vous avez déjà taquiné du curé dans **Le Vent du Wyoming** et **Je me souviens**.*

Là, je rentre dans le *dash*!

Vous vous radicalisez.

Les enjeux de la planète se radicalisent. En 1957, on était tenu par la religion, il y avait le chapelet en famille. C'est pas que c'est de pire en pire, non, c'est aussi pire qu'avant! Avant, malgré les curés, ça vivait. Dans un quartier comme Hochelaga-Maisonneuve, il y a des *pawnshops*, des commerces abandonnés. La librairie progressive d'«Ababouiné» sera remplacée par un *pawnshop*.

*Il y a quelques années, vous disiez que vous ne vouliez véhiculer aucun message. Avec **Les Fleurs oubliées**, c'est toute autre chose, non?*

C'est la première fois que c'est aussi assumé. J'ai aussi voulu dire quelque chose avec **Je me souviens**. J'aimais bien l'idée d'une enfant qui n'est pas autiste, qui refuse de communiquer avec sa mère, puis le fait à travers une autre langue.

***Les Fleurs oubliées** est le film d'un homme inquiet.*

Je suis un être inquiet pour l'avenir de la planète, comme tous les citoyens conscients. Il faut se soucier de la planète. Je ne suis pas qu'un poète, même si l'on me qualifie volontiers de poète.

Notez-vous vos idées dans des carnets?

Je faisais ça avant, mais comme je suis dyspraxique, je ne suis pas capable de me relire. Je n'ai pas d'équilibre à vélo et mon débit est lent, je pense plus vite que je parle. Quand même, j'ai quelques idées en réserve que j'essaie de ne pas oublier. Laurie, la blonde de mon fils François, est ma mémoire.

Je vous ai vu avec vos fils. Ils vous challengent, non?

Oui. Ce n'est pas: «Mon père a du génie.» Ils ne



Christine Beaulieu (Mathilde Gaudreau) et Roy Dupuis (Albert Payette) dans **Les Fleurs oubliées** — Photo : Pierre Dury

sont pas cons. **Les Fleurs oubliées** s'intitulait « La Beauté du monde » jusqu'à ce que Renaud me dise : « J'ai testé ton titre ! » Ses amis trouvaient ça cucul. Dans le film, on boit l'hydromel des fleurs oubliées... L'autre jour, Renaud m'a demandé de quoi parlait mon prochain film. Puis, il m'a dit que comme j'avais arrêté de boire et que c'était meilleur que mes derniers films, il était d'accord pour travailler avec moi. Baveux, mais pas à peu près. Je l'aime !

Votre film présente les punks sous un jour très positif. Est-ce que cela vient de votre fils François, coréalisateur du film ?

De lui et de ma voisine, une punk, qui a vu le film et m'a dit que c'était la première fois qu'elle ne sentait pas de mépris, la première fois dans un film que l'on traitait les punks avec dignité.

Auparavant, lorsqu'on vous disait qu'il y avait des marginaux dans vos films, vous vous cabriez.

Je faisais partie de la marge moi-même. Je m'identifie toujours à la marge.

Vous avez des alter ego au cinéma. Guy L'Écuyer, Rémy Girard et maintenant Roy Dupuis.

J'aime ça écrire pour des comédiens. Actuellement, je le fais pour Mylène Mackay, une actrice formidable. Bouleversante et très drôle dans **Les Fleurs oubliées**. Dans la scène où le frère Marie-Victorin a une éjaculation, elle est absolument impayable.

Roy Dupuis semble s'abandonner complètement dans ce film, le cinquième que vous tournez ensemble.

Ce film, je l'ai écrit pour Roy. Après le tournage de **Embrasse-moi comme tu m'aimes**, j'ai dit à Roy que je lui écrirais un rôle plus consistant. Il m'a inspiré ce personnage, Albert Payette, auquel j'ai donné ce passé torturé. J'aime ça donner des passés torturés à mes personnages. J'en ai fait un ancien agronome au service de Monsanto. Son personnage est un ermite.

Un peu comme vous ?

J'ai quelques amis... Si je sors un film, je fais le service après-vente et ça ne me déplaît pas. Quand j'ai commencé, je refusais toutes les entrevues, Nathalie Petrowski avait appelé 36 fois pour m'interviewer sur **Au clair de la lune**, mais elle me faisait peur. Quand j'ai plus de corde, je me sens plus à l'aise, comme dans le récent film de Jean-Marc E. Roy, **Des histoires inventées**, où je dis des choses que je n'avais pas dites avant.

Est-ce vrai que sur le tournage de ce film vous étiez comme un enfant qui a hâte de savoir ce qui va se passer le lendemain, hâte de savoir qui parmi vos acteurs allait être là ?

Oui. Ils sont venus me chercher et m'ont emmené à Saint-Polycarpe, là où il y a des dunes, et là m'est apparu le Elvis d'**Acapulco Gold** ! Dans ce film, je n'étais qu'un fantôme qui croise ses personnages. Je n'ai pas voulu trop appuyer, car je suis mauvais acteur.

*Roy Dupuis est aussi l'un des producteurs des **Flours oubliées**.*

(Il hésite, cherche ses mots.) Je lui ai donné un statut de producteur associé parce que ça faisait longtemps que je travaillais avec lui. Il amène quelque chose d'exceptionnel à un film. Je suis reconnaissant.

Vous n'aimez pas l'afficher...

Je suis pudique. Traqué de peur. Mes pires angoisses viennent quand je fais face à un nœud d'écriture. Lorsqu'on a eu une première copie de montage des **Flours oubliées**, j'ai rêvé pendant deux semaines, c'était cauchemardesque, que l'on y voyait deux femmes, deux bourgeoises assises à une terrasse, qui discutaient et qui faisaient n'importe quoi. Je criais: « Faut enlever ça! Ce n'est pas dans le film! » Puis, je me réveillais en sueur. Je suis habité par mes fantômes.

Vous nourrissez-vous de vos rêves?

Non. Mes rêves sont plutôt des cauchemars. Jamais un rêve ne m'a donné de solution.

La famille est au cœur de votre dernier film. Celle qui se forme autour d'Albert Payette. La vôtre. Celle qui se compose de vos fidèles collaborateurs. Vous avez d'ailleurs une famille d'acteurs.

Ce n'est pas si unique que ça, non?

Il y a une trentaine d'années, vous passiez des auditions. Aujourd'hui, vous retrouvez les Christine Beaulieu, Mylène Mackay, Gaston Lepage et Donald Pilon avec un plaisir évident.

Je suis content de ma famille. Pour faire un crétin, Donald Pilon est écœurant! Et il adore ça. Je me suis inspiré de Monsanto que l'on ne peut pas nommer. Pour les mêmes raisons, dans mon prochain film le Cardinal Léger devient le Cardinal Pesant.

Bien qu'impitoyable, Rodney Pouliot, le personnage de Donald Pilon, se considère comme un humaniste.

« On est des humanistes, câlisse! » Il faut voir les pubs de ces entreprises!

Dans vos derniers films, les patrons sont présentés sous un jour effrayant.

Avec eux, je ne me gêne pas. J'adore voir mourir Rodney Pouliot. Une fin quasiment biblique.

Le groupe de bourgeoises à vélo vous permet de réunir, même brièvement, plusieurs actrices que vous aimez.

La couleur de leurs robes *matche* avec la couleur de leurs *bikes*! Suzanne Harel, la grande costumière québécoise, est géniale.

Cette scène s'apparente à une lettre d'amour pour ces femmes que l'on entraperçoit tout juste, les Dorothée Berryman, France Castel, Marie Eykel, Barbara Ulrich.

Je voulais leur faire plaisir et me faire plaisir en même temps, même si c'est le *fun* aussi de travailler avec un nouvel acteur.

Yves Jacques par exemple.

Il a eu 40 ans de punition! Je lui avais offert le rôle de Frank l'albinos dans **Au clair de la lune** parce que je l'avais vu chanter dans le groupe Slick and the Outlags. Je l'ai appelé, il connaissait mes films, mais il partait en tournée et il n'a jamais pu se défaire de ses obligations. J'ai pris Michel Côté. Un jour, je l'ai rencontré dans un cocktail mondain de cinéma et je lui ai dit qu'après 40 ans de purgatoire, il avait le droit à un certain rôle dans un film! Farce à part, j'avais une dette à l'égard d'Yves Jacques. La première fois que je l'ai vu, je me suis dit que j'avais rarement vu quelqu'un avec une telle présence, à part Guy L'Écuyer.

Alors, c'était comment avec Yves Jacques?

Yves est d'une nature un peu inquiète. Très perfectionniste. Il est prodigieux dans **Les Flours oubliées**. L'idée de base du film, c'était de faire revivre le frère Marie-Victorin avec quelqu'un qui essayait de se réchapper en prolongeant son œuvre inachevée. Après, tout s'est mis en place, la fille illégitime, la blonde un peu bourgeoise qui se désembourgeoise.

Qu'attendez-vous des acteurs? Peuvent-ils improviser?

Dans le texte, non. Il m'arrive de trouver de nouvelles formulations en tournage. L'acteur peut apporter du sien, des fois.



Yves Jacques (le frère Marie-Victorin) — Photos : Pierre Dury



Juliette Gosselin
(Lili de la Rosbil)



Louis Champagne
(Ulysse Caron)

Travaillez-vous avec eux avant le tournage?

Pour **Les Fleurs oubliées**, il y a eu des répétitions pour les principaux rôles, un ou deux à la fois. Je n'ai pas à faire ça avec Roy. Il a des séquences très touchantes dans le film. Roy et moi on a en commun une idéologie verte. Elle ne se voyait pas dans mes films précédents, quoique j'ai dénoncé la *gentrification* d'un quartier ouvrier dans **Coteau rouge**.

*Dans **Les Fleurs oubliées**, c'est plus frontal.*

Laissez-moi réfléchir... Oui, je suis frontal.

On y voit des écologistes militants et les victimes d'une multinationale, des travailleurs agricoles mexicains.

On m'a dit, j'ai vérifié, que c'était parfois comme ça. Une bonne partie des agriculteurs sont très corrects avec les travailleurs mexicains. Une minorité, par contre...

Connaissiez-vous ces acteurs, les interprètes de Jésus, Ramon, Luis, Pedro, Agente?

L'un d'eux, Alejandro Moran, est un habitué de mes films. J'ai voulu lui écrire un rôle plus important. Mais c'est pas évident d'écrire pour les ethnies!

Les ethnies!

Quand Jacques Marcotte et moi écrivions le scénario d'**Une histoire inventée**, on disait ça. Aujourd'hui, le mot a une connotation péjorative alors je le fais dire par le policier con. Je ne fais pas de frisettes, je ne fais pas dans les nuances avec les polices.

***Les Fleurs oubliées** est dédié au directeur artistique Patrice Bengle, décédé en mai dernier.*

J'ai fait **Coteau rouge**, **Embrasse-moi comme tu m'aimes** et **Les Fleurs oubliées** avec lui. On avait commencé à discuter du prochain film. J'ai connu Patrice sur **Au clair de la lune**. Il voyait toutes les possibilités qui s'offraient autour de lui et avait une endurance incroyable. Je croyais qu'il allait tous nous enterrer. Il m'avait écrit pour m'annoncer qu'il lui restait une tache cancéreuse au pancréas. Quand j'ai appris sa mort, j'ai viré une brosse! J'étais en colère. Après, j'ai arrêté de

boire. Depuis, j'ai retrouvé la fougue de **Bar salon** et de **L'Eau chaude l'eau frette**.

Pourquoi avoir tourné une partie du film en Minganie?

Le frère Marie-Victorin y est allé souvent. Mais ce n'est pas vrai qu'il a partagé une tente avec Marcelle Gauvreau. Pure invention.

Tourner à Havre-Saint-Pierre, c'est coûteux. A-t-on tenté de vous en dissuader?

Oui et j'ai dit à celui qui a eu cette idée de manger de la marde! Je ne fais pas de compromis. C'est d'ailleurs pour ça que j'aimais Patrice. On tripait sur les mêmes *locations*. Jamais un désaccord. Mes films ne seront pas aussi bons sans lui. Mais il y a Claude Paré qui travaille maintenant pour les Américains... Je l'ai vu au service de Pat. On avait fait **La Comtesse de Baton Rouge** ensemble. «On sait jamais», m'a-t-il dit. La porte semblait entrouverte. Il y a aussi André-Line Beauparlant.

Qu'attendez-vous d'un producteur?

Qu'il soit le gardien de l'idée principale. Louis Laverdière, avec qui je travaille, est un gars créatif. Je pense que l'on est deux amis, quasiment des frères. Au cinéma, les concepts c'est important, bien sûr, mais l'émotion et les idées aussi. Avant d'écrire **L'Eau chaude l'eau frette**, j'ai habité Saint-Henri où il y a des *shylocks*. Je leur trouvais un beau charisme. J'ai vu un gars prendre une bière avec son *shylock* et c'était pour moi le Québec tout craché. Ce genre d'idée.

Yves Gingras a récemment publié la correspondance érotique du frère Marie-Victorin (Lettres biologiques – Recherches sur la sexualité humaine). Est-ce ce qui vous a donné envie de présenter le célèbre botaniste sous cet angle?

L'idée m'est venue avant ça. J'avais à peu près une connaissance Wikipédia de cet homme jusqu'à ce que l'on me montre un article paru il y a plusieurs années dans *L'Actualité*. Il y était question de sa relation avec Marcelle Gauvreau. M. Gingras m'a contacté et m'a envoyé son livre, mais il y a des livres que je ne peux pas lire. Ça vaut aussi pour *L'Angoisse du roi Salomon* où Émile Ajar parle de moi. Je ne l'ai pas lu par pudeur, mais on m'a fait voir la citation. Je devrais peut-être le lire

finalement... Est-ce que ça ferait un bon film? J'ai inventé la putain cubaine des **Fleurs oubliées**. Je ne savais vraiment pas qu'il avait rencontré des putains. Finalement, je n'ai pas tant d'imagination! (Il éclate de rire.) Avant de commencer un projet je me tape en vrac ce qui s'est fait au cinéma au Québec au cours des dernières années...

Vous n'avez pas toujours eu des rapports faciles avec les autres cinéastes.

J'ai fait des conneries sous l'effet de l'alcool comme quand j'ai *bashé* Charles Binamé à *Tout le monde en parle*. C'était complètement stupide.

Vous le regrettez?

Oui.

Lui avez-vous parlé depuis?

Non, mais si je le vois je vais m'excuser. Après tous les coups de poignard que j'ai reçus à l'époque d'**Au clair de la lune**, je ne crois pas tellement à la solidarité entre cinéastes. Quand j'ai fait ce film, plusieurs collègues ont trouvé scandaleux qu'un gars du privé vienne chercher de l'argent public à l'ONF. Le milieu est dur, il faut se faire une carapace.

Avez-vous tout de même des affinités avec certains cinéastes?

J'ai des connexions avec les grands. Avec Denys Arcand. J'aimais beaucoup Jean Beaudin, on était très amis. Un magnifique directeur d'acteurs. Denis Côté fait un cinéma extrêmement original, que j'aime beaucoup.

Dans vos deux derniers films, vous donnez un petit rôle à Denys Arcand.

Je pense que c'est notre plus grand cinéaste. Je n'ai pas compris pourquoi **La Chute de l'empire américain** n'a pas été soumis aux Oscar et pourquoi Rémy Girard n'a pas été nommé aux prix Iris. J'ai travaillé avec lui et c'est sa plus grande performance à vie! Récemment, j'ai vu Denys qui m'a dit que l'on voulait des jeunes et que ce n'était pas important. N'empêche, j'ai trouvé ça infiniment injuste.

Comment vous situez-vous dans la cinématographie québécoise?

Comme un être à part. Je vois les choses autrement depuis que je suis enfant.

Avez-vous fait la paix avec ce statut?

J'ai fait la paix. Je sais qui je suis et je ne suis pas jaloux des autres. À partir de **Bar salon**, j'ai vu ça comme une qualité. J'ai une certaine signature, ma logique à moi ne correspond pas aux normes de la logique habituelle. D'où ce que l'on a qualifié de réalisme magique.

*Dans **Les Fleurs oubliées**, on voit passer une vache sur le fleuve.*

Simple question de raccord. Après avoir tourné la séquence, j'ai compris que ça ne se raccorderait pas alors j'ai dit à Patrice que je ferais passer une vache sur le fleuve et j'ai mis John Tate, le spécialiste des effets spéciaux, là-dessus. Je me souvenais avoir vu à Boucherville un cultivateur qui transportait ses vaches d'une île à l'autre et je me disais depuis un certain temps que ce serait bien de mettre ça dans un film.

*De **Kalamazoo à Coteau rouge**, le fleuve vous inspire.*

J'aime le fleuve. Ma famille paternelle vient du lac Saint-Pierre. Arrivés en 1669, les Forcier étaient des pêcheurs d'eau douce.

*Grâce aux effets spéciaux, vous faites apparaître des fleurs lumineuses, du miel à fleur de rocher et des vomissements spectaculaires dans **Les Fleurs oubliées**. De qui viennent ces images?*

De moi. Quand on a fait **Au clair de la lune**, il a fallu attendre un an et demi avant d'avoir notre aurore boréale. Aujourd'hui, c'est beaucoup plus simple.

Avez-vous inventé les noms des fleurs cosmiques du film, tous très exotiques?

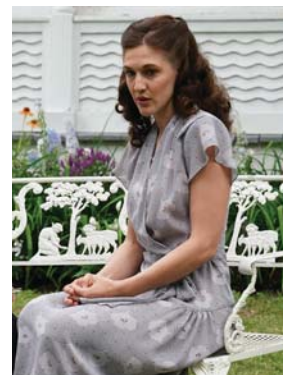
Je les ai inventés en m'inspirant de Flore laurentienne.

Où trouvez-vous les noms de vos personnages? De la Rosbil, par exemple.

Un jour j'ai fait une nuit de taule pour un délit mineur et j'ai passé la nuit avec un gars qui se nommait Jimmy de la Rosbil. Il venait de Gaspésie.



Émile Schneider
(Jerry Payette)



Mylène Mackay
(Marcelle Gaudreau)



Alejandro Moran
(Jésus Díaz)



André Forcier prend la pose avec son groupe de bourgeoises dont « la couleur des robes *matche* avec la couleur de leurs *bikes*! » — Photo : Pierre Dury

Lili de la Rosbil écrit dans le Ras-le-bol!

On voulait utiliser le nom d'une publication connue, ça n'a pas été possible.

*De quoi êtes-vous le plus fier dans **Les Fleurs oubliées**?*

De ce qui est le plus romantique, mais ce qui marche le mieux, c'est ce qui est moins romantique. Ce film est un cocktail. Un aspect a besoin de l'autre. J'aurais aimé sortir mon film en même temps que **Matthias et Maxime** de Xavier Dolan, que je trouve très talentueux, le sortir dans le même nombre de salles pour l'affronter, car je suis fier de mon film.

Revoyez-vous vos films?

Non. Je suis très dur pour mes films. Mais là, je suis content parce qu'entre chaque plan de **L'Eau chaude l'eau frette** il y avait un petit arrêt. En regardant la copie finale, on avait constaté que ça sautait entre chaque plan. Comme le film avait été sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs, on a opté pour une solution de dernière minute, on a fait un photogramme de l'avant-dernier *frame*. Depuis, je suis incapable de voir ce film. Quarante ans plus tard, le film est restauré et l'on a pu enfin corriger ce problème.

Est-ce plus facile ou plus difficile aujourd'hui de vous lancer dans un film qu'à vos débuts?

Plus facile! Surtout depuis que j'ai arrêté de boire. Je suis très content de ce que l'on écrit. Les choses ont changé. Dans le temps de **L'Eau chaude l'eau frette** et d'**Au clair de la lune**, personne n'avait peur. L'ancêtre de la SODEC avait envoyé quelqu'un sur le plateau d'**Au clair de la lune**

parce qu'on disait que Guy L'Écuyer prenait un coup. Je l'accompagnais par politesse. Le jeune homme voulait nous faire enlever la trame de la petite fille qui crève des pneus pour faire marcher le commerce de son père. Les frères Fournier, des cascadeurs, lui ont parlé. Il n'est jamais revenu.

*Vous avez déjà été très anxieux à la sortie de vos films, notamment **Kalamazoo**.*

D'autres aussi. Je me suis débarrassé de mon hypertonie, mais je reste timide.

Sur un plateau?

Non. Les gens m'appellent « Son immensité » et je parle de moi au féminin. Je dis par exemple: « Son immensité est contente de votre travail. »

Tout le monde embarque dans ce jeu?

C'est mon plateau! Quelqu'un a commencé ça il y a 15 ans et ça m'a amusé. (Il rit.) Une façon pour moi de ne pas me prendre au sérieux.

Hésitez-vous à exposer vos doutes devant votre équipe?

Faut pas que tu perdes la face!

Aujourd'hui, qu'aimez-vous le plus dans le cinéma?

Les plateaux. L'écriture, quand ça va bien! Quand il y a des nœuds, je fais des cauchemars.

En 14 longs métrages, avez-vous le sentiment d'avoir exprimé quelque chose de spécifique au sujet de la société québécoise?

Certains l'ont écrit. 📺

Les Fleurs oubliées d'André Forcier

L'homme qui plantait des arbres

ORIAN DORAIS

Après une carrière de plusieurs décennies, l'auteur des **Fleurs oubliées** n'a plus besoin de présentation. Lui qui, depuis les années 1970, a donné naissance à des incontournables du septième art québécois, tels que **L'Eau chaude l'eau frette** (1976), **Au clair de la lune** (1983) ou encore **Une histoire inventée** (1990), et a été célébré à Cannes et dans plusieurs autres festivals. Après un passage à vide dans les années 2000, période durant laquelle il réalise **Acapulco Gold** (2004), son film maudit, André Forcier est sur une pente ascendante avec des films comme **Embrasse-moi comme tu m'aimes** (2016), qui a connu un certain succès. C'est dans ce contexte qu'il présente sa plus récente réalisation qui met en scène Albert Payette, agronome et apiculteur, habitant un voilier amarré à Longueuil et vendant de l'hydromel biologique à des bourgeoises de la Rive-Sud. Il se retrouve bien malgré lui au cœur d'une révolte rurale contre une compagnie d'OGM, évoquant Monsanto, menée par des révolutionnaires qui se disent inspirés par des actes écoterroristes passés d'Albert. Le groupe de dissidents compte dans ses rangs des musiciens punks, une journaliste mère monoparentale, une avocate alcoolique, des travailleurs saisonniers mexicains dirigés par un lutteur enragé, et nul autre que le frère Marie-Victorin ressuscité.

André Forcier est un disciple de Gilles Carle et a parfois été qualifié de Fellini québécois. Il partage avec ses maîtres le talent de créer des personnages colorés et des univers absurdes, qui basculent souvent dans le tragicomique. Une première constatation à propos des **Fleurs oubliées** : Forcier reste fidèle à son style. L'histoire est composée d'une série de scènes aussi invraisemblables que jouissives, de déclarations aussi racistes que caricaturales du patron de la compagnie d'OGM (« Ils sont plus *though* que des chiens, les Mexicains. ») à la révolte des latinos, qui massacrent leurs employeurs en imitant un match de lutte (lucha libre). Si Albert est théoriquement le protagoniste central du film, l'intrigue se divise entre de nombreux personnages, sans jamais devenir inintéressante ni brouillonne. Une longue parenthèse est ainsi consacrée aux amours du frère Marie-Victorin et de son assistante, Marcelle Gauvreau, ainsi qu'à sa fréquentation d'une prostituée cubaine.

C'est par ce personnage que Forcier aborde des thématiques typiques de son univers : l'alcool (l'hydromel en fait) créé à partir de plantes célestes multicolores (générées par des effets spé-

ciaux époustouflants) plantées par le religieux; les amours compliquées (la colère des Mexicains commence d'ailleurs par la destruction de lettres d'amour destinées à leurs femmes); et les envolées lyriques, le revenant parlant en rimes. Forcier montre qu'il n'a pas perdu son amour de la poésie.

C'est aussi à travers le personnage du religieux que Forcier traite d'une préoccupation nouvelle chez lui : l'environnement. Marie-Victorin comprend, après l'élimination de ses plants divins qui donnent une ambrosie faisant vomir des arcs-en-ciel, que sa nature chérie ne doit pas être stimulée artificiellement, même par des moyens magiques. L'agronome devient alors une sorte de divinité vengeresse qui incendie les champs traités avec des pesticides. Le film adopte ainsi une position engagée, sans jamais se faire moralisateur.

Pourtant, comme c'est généralement le cas chez Forcier, le film reste apolitique. À la manière de **Je me souviens**, on laisse croire au spectateur qu'il va assister à une grande fiction syndicale devant déboucher sur le renversement des puissants, pour ensuite se désintéresser des enjeux collectifs, qui se poursuivent hors cadre, et montrer l'accomplissement individuel, ici celui d'Albert qui s'installe en région et renoue avec sa famille.

Forcier parvient une fois encore à réunir une distribution cinq étoiles. Il associe ainsi le meilleur des jeunes pousses (Mylène Mackay, Émile Schneider, Christine Beaulieu) à des comédiens chevronnés (Roy Dupuis, Gaston Lepage, Yves Jacques). Il offre deux apparitions éclair aussi hilarantes qu'inattendues à des figures légendaires du cinéma québécois : Barbara Ulrich prend ainsi les traits d'une bourgeoise et Denys Arcand, ceux d'un navigateur. Une belle réunion de grands artistes pour célébrer un cinéaste qui n'a pas fini de nous ravir. 



Québec / 2019 / 119 min

RÉAL. André Forcier **SCÉN.** André Forcier, Renaud Pinet-Forcier, François Pinet-Forcier et Jean Boileau **IMAGE** Nathalie Moliavko-Visotzky **MUS.** Robert Fusil et les chiens fous et Jo Millette **MONT.** Elisabeth Olga Tremblay **PROD.** Linda Pinet, Louis Laverdière, Jean-François Roesler et Yannick Sadler **INT.** Roy Dupuis, Christine Beaulieu, Yves Jacques, Mylène Mackay, Juliette Gosselin, Émile Schneider, Gaston Lepage, Donald Pilon **DIST.** Filmoption International

La dimension sacrée de l'art

CHARLES-HENRI RAMOND

Le 15 mai 1989, Denys Arcand est à Cannes pour la première mondiale de **Jésus de Montréal**, son second « vrai film de fiction personnel »¹. Projeté en compétition officielle, le film quitte la Côte d'Azur quelques jours plus tard avec le Prix du jury et le Prix du jury œcuménique en poche. Des récompenses que d'aucuns qualifieront alors de maigres consolations, tant les espoirs de Palme d'or étaient élevés. Après l'immense succès du **Déclin de l'empire américain** — qui a pris tout le monde par surprise, y compris son auteur —, son allégorie contemporaine de la vie du Christ obtient une renommée telle qu'elle place d'emblée le cinéaste québécois sur le grand échiquier des cinéastes de son temps. En septembre à Toronto, le film est acclamé par la critique internationale; l'année suivante, il récolte 12 statuettes à la cérémonie des Génie en plus d'être finaliste pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère et des sélections aux BAFTA et aux Golden Globes. Classé parmi les meilleures œuvres canadiennes de tous les temps, **Jésus de Montréal** n'a pourtant jamais été distribué en DVD et n'a été numérisé que très tardivement.

On sait finalement assez peu de choses sur la genèse du projet, en dehors de ce qu'en dira Arcand par la suite. Le tournage, qui se déroule à la fin de l'été 1988, est fermé aux journalistes. Quelques anecdotes, de rares « punches » et de maigres indications sur les intentions de l'auteur paraissent dans les journaux, après la tenue d'une conférence de presse

organisée dans le sous-sol d'une église et dont le décorum — longue table où trônent Arcand, Roger Frappier et quelques acteurs — ne manquera pas d'être comparé à la dernière cène². Adoubé par les festivaliers cannois, endossé presque sans retenue par la critique québécoise et soutenu par une importante campagne publicitaire, **Jésus de Montréal** connaît une exploitation commerciale exemplaire, tenant l'affiche pendant plusieurs mois à Montréal et en région³. Le public réserve en effet un accueil chaleureux aux aventures de Daniel (le rôle avait été écrit spécifiquement pour Lothaire Bluteau) et de ses quatre amis se réunissant pour mettre en scène la Passion du Christ, une pièce d'été jouée chaque année dans les jardins d'un Sanctuaire situé sur le Mont-Royal⁴.

À sa sortie, **Jésus de Montréal** se distinguait nettement de tout ce qui s'était fait auparavant. Trente ans plus tard, il apparaît encore comme une œuvre marquante et résolument à part. Cela tient en grande partie à son style quasi indéfinissable, fait de comédie burlesque, de drame humain et d'allégorie sociale, donnant lieu à des ruptures de ton étonnantes qui procurent au film des airs de fable mystique et de satire des temps modernes. Pourtant, les thèmes abordés

1. JEAN, Marcel. Entretien avec Denys Arcand, « Je me souviens », *24 images*, numéro 44-45, automne 1989, p. 46-53.

2. Texte de Luc Perreault paru dans *La Presse* du 30 août 1988, p. A9.

3. Au Québec, plus de 390 000 spectateurs ont vu le film à sa sortie en salle. En 1990, le film recevra la Bobine d'or, prix honorifique récompensant le film canadien ayant obtenu les plus importantes recettes aux guichets.

4. Bien que tout à fait reconnaissable, l'Oratoire Saint-Joseph n'est pas identifié dans le film puisque le diocèse de Montréal ne l'a jamais endossé.



« À bien des égards, **Jésus de Montréal** se voit *a posteriori* comme une œuvre-somme, un compendium de réflexions philosophiques propres à un cinéaste unique. »

s'inscrivent parfaitement dans la continuité de ceux déjà développés dans les réalisations antérieures d'Arcand. La foi, le néolibéralisme et la perte des idéaux sont au cœur de l'histoire de Daniel. À bien des égards, **Jésus de Montréal** se voit *a posteriori* comme une œuvre-somme, un compendium de réflexions philosophiques propres à un cinéaste unique.

Historien de formation issu d'une famille très pieuse, Arcand s'est très tôt préoccupé des profondes mutations de la société québécoise qui s'opéraient sous ses yeux. Il a été le témoin privilégié du passage au capitalisme sauvage pratiqué dans les années 1960, tout comme il a assisté à l'effondrement de l'Église. Documentariste avant d'être auteur de fiction, il a livré en quelques films phares un éloquent état des lieux sur des changements qui n'auront mis que deux ou trois décennies à façonner définitivement ce que nous sommes aujourd'hui. Les conséquences de ces transformations collectives et individuelles seront des préoccupations majeures dans tous les scénarios de Denys Arcand. Et **Jésus de Montréal** en est une illustration des plus probantes.

Écrit non pas en réaction, mais comme une suite logique au **Déclin...**, **Jésus de Montréal** est donc une variation de plus sur un amer constat d'échec. Celui de la société québécoise, comme peuple incapable d'entretenir l'espoir de s'inscrire au rang des nations, et comme celui de la religion, impuissante à endiguer l'inexorable suprématie des réalités matérielles. Émacié, s'exprimant très peu et toujours à voix basse, Daniel Coulombe est une figure christique sur le déclin, qui n'a plus la superbe et l'exubérance que les récits bibliques hollywoodiens des années 1950 lui avaient données. Quarante ans plus tard, dans le Montréal de 1989, Daniel redevient Jésus et se transforme en héros, pour un temps limité, dans une collectivité qui a plus que jamais besoin de sacrifice, de don de soi et de résilience. Mais le Jésus de Denys Arcand n'est autre qu'un reflet trouble d'une grande perte collective. Celle des idéaux confrontés au diktat du marché, celle de la communauté sur l'individu, ou encore celle de l'art par rapport au *showbizness*. Arcand illustre son propos avec l'un de ses schémas narratifs de prédilection : la dualité. Il met en opposition des concepts d'innocence, de morale et d'honnêteté qui semblent ne plus

être en mesure de se réconcilier avec la vie moderne. Dans ses films précédents, il avait déjà offert des visages mémorables à sa dichotomie. On se souvient de celui de Luce Guilbeault, la droite et intègre Réjeanne empêchant les nantis et les politiciens corrompus de magouiller tranquillement, ou celui de Céline Lomez, courageuse Gina trouvant sur son passage la violence ordinaire des mâles du village.

Humaniste, Arcand rappelle cependant que si notre société d'abondance souffre d'avoir laissé de côté les enseignements de la foi chrétienne et le sens des valeurs, elle n'a peut-être pas complètement perdu confiance en l'être humain. En se servant de la place qu'occupe l'artiste dans la collectivité, le cinéaste propose une tournure originale au combat opposant le bien et le mal qui peuple les grands écrans depuis la nuit des temps. Il en profite pour redire toute l'empathie qu'il porte aux acteurs en les regardant sous l'angle le plus banal qui soit : celui de citoyens engagés qui s'emploient à l'élévation du quotidien d'autrui, le plus souvent totalement dénué de défi et de créativité. Peu nombreux sont les cinéastes québécois à leur avoir donné une telle importance. Si Daniel se mue progressivement en un Christ ressuscité, il est avant tout un comédien qui, tout comme ses partenaires de jeu, n'aspire qu'à sortir de ses contradictions, « pogné » dans des « jobbines » peu reluisantes. Il en va de même pour René le chômeur (Robert

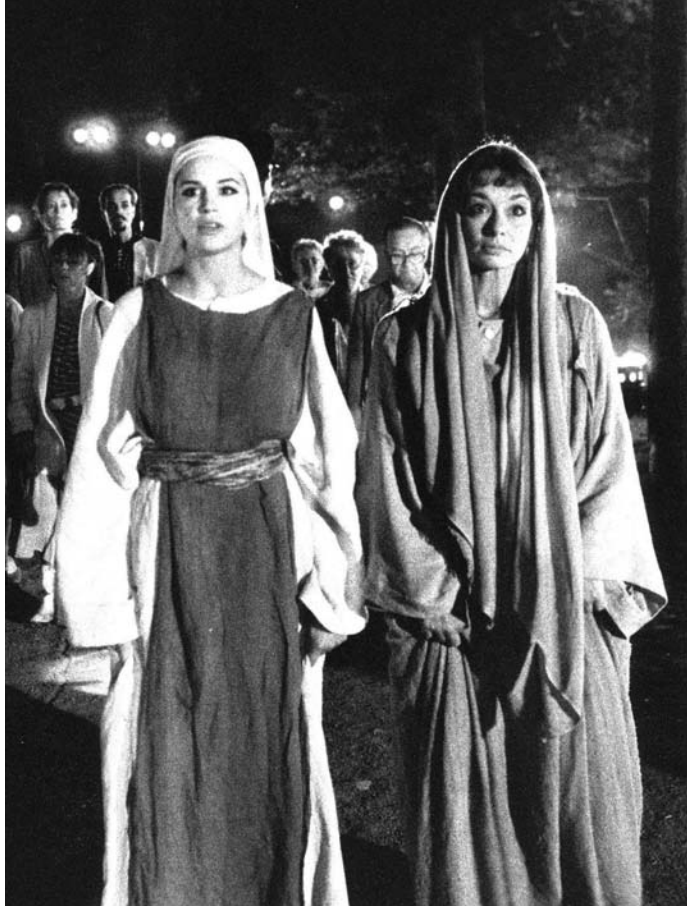
Lepage), Mireille l'actrice de publicité (Catherine Wilkening), Constance la serveuse de soupe populaire (Johanne-Marie Tremblay) et Martin le doubleur de films porno (Rémy Girard). Pour eux, se retrouver autour de Daniel, c'est renaître enfin.

Face à ces théâtraux amateurs, le personnage de l'avocat Cardinal, campé par Yves Jacques, incarne le démon des temps modernes, l'incarnation de la tentation et la seule promesse de réussite que la société a à offrir. Sans religion, sans spiritualité vers qui ou quoi se tourner? Sans doute vers les marchands du Temple dont les paroles — sereines et rassurantes — prêtent confiance. Si Arcand ne se gêne pas pour tirer quelques salves sur ce bandit à cravate ou sur la superficialité des chroniqueurs culturels (René Homier-Roy et Francine Grimaldi sont éminemment reconnaissables), c'est surtout à notre système de marchandisation de la culture qu'il s'en prend. Trois décennies plus tard, avec l'avènement de l'ère 3.0 et le règne quasi absolu des médias sociaux, son propos sur le sujet a toutes les allures d'une prémonition.

Jésus de Montréal résonne encore aujourd'hui par son authenticité et sa pertinence en ce qu'il a d'avoir su, comme aucune autre œuvre, donner une dimension presque sacrée à la création artistique. Arcand dira que l'art peut (parfois) sau-



Lothaire Bluteau et Catherine Wilkening dans **Jésus de Montréal**



Les comédiens Rémy Girard, Robert Lepage, Catherine Wilkening et Johanne-Marie Tremblay dans le film de Denys Arcand

ver des vies. Lors des dernières séquences — à l'Hôpital juif de Montréal! —, le comédien-rédempteur sur le point de mourir fait don de ses organes pour qu'ils puissent aider d'autres malades à surmonter leur épreuve. Une conclusion altruiste, pieds de nez parfait aux détracteurs du cinéaste qui l'auront souvent qualifié de cynique, voire de sarcastique. Ils trouveront dans cette transmission de vie, de sagesse et d'amour un symbole et une valeur humaniste allant bien au-delà de la simple monstration des bouleversements profonds que subit ce « magma de la vie à Montréal, d'aujourd'hui »⁵.

Depuis qu'il s'est installé à Montréal pour faire ses études, Arcand est resté très attaché à sa ville d'adoption. Très tôt, il lui a donné un rôle majeur dans pratiquement tous ses films, à commencer par **Les Montréalistes** et **Montréal, un jour d'été**, courts métrages documentaires réalisés en 1965. Sous le regard de Guy Dufaux et en partie celui de Jacques Leduc, à qui Arcand avait déjà fait appel pour les plans de nature du **Déclin...**, les pentes du Mont-Royal, la station de métro Place Saint-Henri, avec sa descente d'escalier aux faux airs de cathédrale, et ces autres endroits connus de tous les Montréalais prennent des allures de places fortes du sacré, ancrés dans un décor que l'on ne regarde que rarement sous cet angle. Agissant comme des références directes aux évangiles, ces lieux où l'histoire s'écrit sous nos yeux exaltent le lien qui

nous unit à cette mythologie universelle, en exacerbant sa dimension locale. Pour une rare fois dans le cinéma québécois, Montréal devient saisissante et insolite. Ses rouges chaleureux et ses bleus veloutés en font une ville fervente et passionnée, loin de l'image de métropole froide et déshumanisée que l'on a l'habitude de lui accoler.

Pour le moins acerbe, la vision s'intègre parfaitement cependant dans la morosité d'une nation qui semble avoir perdu tous ses enjeux collectifs rassembleurs. L'indépendance, la justice sociale ou le combat pour la langue française avaient alimenté les scénarios au cours de la décennie précédente. Le « non » du référendum de 1980 leur a brisé les ailes. Arcand, et son Machiavel du **Confort et l'Indifférence**, a marqué les esprits par son pessimisme et sa lucidité. Neuf ans plus tard, il pousse plus loin son étude en dressant le portrait d'une société complexe, où l'on peut sublimer la laideur du quotidien (ce qui devient le rôle de l'artiste), mais où l'on n'hésite pas non plus à sacrifier ce trublion dont le franc-parler et la liberté ne cadrent plus avec les standards du commerce. Les plans de croix surplombant la ville sont à ce titre révélateurs d'une vision originale, peu en phase avec l'image que l'on se fait de la soi-disant bonhomie du peuple québécois.

Véritable pierre angulaire de la carrière d'un monstre sacré, et sans doute son film le plus accompli, **Jésus de Montréal** est l'aboutissement d'un discours essentiel sur l'effritement de notre monde qui marquera encore longtemps les esprits et le cinéma québécois. 

5. ROUSSEAU, Yves. Entretien avec Denys Arcand, « **Jésus de Montréal**, c'est aussi l'histoire de ma vie. », *Ciné-Bulles*, vol. 8 n° 4, juin-août 1989, p. 4-7.



Portrait Le cinéma de Quentin Tarantino

Hollywood, mon amour

ORIAN DORAIS

Once Upon a Time... in Hollywood

1992. Le nom d'un jeune cinéaste commence à circuler dans les cercles cinéphiliques après la projection de son premier long métrage, **Reservoir Dogs**, au Sundance Film Festival. Le film, dont le scénario a impressionné des acteurs sérieux comme Tim Roth ou Harvey Keitel, remporte un certain succès commercial et critique. Cependant, c'est deux ans plus tard que Quentin Tarantino allait devenir un incontournable du septième art en gagnant la Palme d'or du Festival de Cannes avec **Pulp Fiction**, un classique instantané. Le film est une réussite sur tous les plans. Depuis, presque chaque film de Tarantino est un événement cinématographique, comme ce fut le cas avec **Jackie Brown** (1997), le diptyque **Kill Bill** (2003-2004) ou encore **Inglourious Basterds** (2009).

Sa plus récente réalisation, **Once Upon a Time... in Hollywood** (2019), a été projetée à Cannes, 25 ans après le couronnement de **Pulp Fiction**. Œuvre synthèse ou film-testament, le neuvième long métrage de Tarantino lui permet de revisiter tous ses films et de les remettre dans le contexte qui les a inspirés, à savoir les années 1960-1970 avec le cinéma de genre, ainsi que dans le Hollywood « légendaire » auquel il appartient désormais. **Once Upon a Time...** est l'occasion pour le cinéaste de réfléchir sur le milieu — le film mettant en scène des gens travaillant devant et derrière la caméra —, de même que sur son propre parcours. Un élan nostalgique peut-être motivé par la perspective de plus en plus probable d'une retraite, après une carrière de presque 30 ans, l'homme ayant souvent affirmé vouloir s'arrêter après 10 films.

Replonger dans l'œuvre de Tarantino signifie d'abord et avant tout s'immerger dans celui d'un scénariste hors pair. Il est rare de retrouver, dans la filmographie d'un réalisateur, une pléiade aussi importante de personnages mémorables. À la manière de Jean-Pierre Jeunet, l'artiste s'assure de donner une couleur, une « saveur » à chaque personnage — du plus important au simple figurant. Avec une précision d'orfèvre, Tarantino ne néglige aucun protagoniste. Voilà pourquoi des figures qui pourraient s'avérer négligeables, comme le M^r Wolfe de **Pulp Fiction**, expert minutieux en gestion d'activités criminelles interprété par Harvey Keitel, ont pu marquer durablement l'esprit du public en à peine une poignée de scènes.

Ce talent du cinéaste pour créer des archétypes marquants ne saurait être complet sans un sens in-

déniable du *casting*. Ce n'est pas sans raison qu'il a fidélisé autour de lui une cohorte d'acteurs de réputation internationale qui répondent présents à chaque tournage. Tarantino sait tirer le meilleur de ses comédiens par des moments de bravoure qu'il tourne le plus souvent en plans-séquences de plusieurs minutes. Même des célébrités comme Leonardo Di Caprio, Samuel Jackson ou Brad Pitt s'effacent complètement pour ne laisser à l'écran



Reservoir Dogs

que leurs personnages. C'est ainsi que Tarantino est le créateur de nombreux héros et anti-héros inoubliables de l'histoire du cinéma, comme Vincent Vega, le gangster maladroit de **Pulp Fiction** interprété par John Travolta, ou le colonel SS Hans Landa d'**Inglourious Basterds**, campé par Christoph Waltz, sans doute l'un des méchants les plus mémorables de la mythologie hollywoodienne récente. Fidèle au principe de « l'honneur parmi les voleurs », intéressé par le monde criminel et fasciné par le thème de la vengeance, Tarantino écrit la plupart du temps des personnages à la psychologie complexe. Il arrive invariablement à rendre ces figures à la moralité discutable sympathiques, si bien que leur sort attendrit le spectateur lorsque leur histoire se termine de manière tragique (ce qui est souvent le cas).

C'est le côté dramatique de Tarantino qui justifie son usage de la violence. Contrairement à ce que prétendent certains médias américains, la violence



Pulp Fiction



du cinéma de Tarantino n'a rien de gratuit. Cette interaction humaine basique constitue chez lui un véritable ressort narratif, comme l'amour chez d'autres cinéastes. À la fois spontanée et latente, terrorisante et grand-guignolesque, sordide et spectaculaire, la violence tarantinienne fait intrinsèquement partie de son génie de metteur en scène. Il construit ses films autour de scènes d'une brutalité sans nom, mais toujours dans un but clair, que ce soit celui d'amuser, de questionner ou d'attrister. Ce faisant, il joue avec les attentes du spectateur qui reste sur ses gardes, sachant qu'à tout moment le sang peut couler à flots. En cela, il réinvestit ce qu'Hitchcock expliquait à Truffaut, à savoir qu'il faut laisser savoir au spectateur qu'il y a une bombe dans le décor et attendre de la faire détoner, question d'augmenter l'angoisse de celui-ci devant l'inéluctable. Tarantino maîtrise la montée de tension qui prépare les scènes de tueries. Pensons à la séquence, interminable, de **Jackie Brown** où le caïd Ordell fait des pieds et des mains pour libérer un de ses hommes de prison et négocie avec ce dernier pour qu'il embarque dans le coffre de sa voiture — supposément dans le but de surprendre un gang coréen — avant de l'abattre quelques mètres plus loin. L'angoisse monte en flèche alors que les plans du truand se précisent.

L'aspect plus brut des scènes sanglantes de Tarantino est contrebalancé par une sensibilité exacerbée. Le réalisateur excelle à l'écriture de scènes difficiles qu'il filme avec compassion. Cette finesse se manifeste dans les larmes d'un fermier français qui doit dénoncer ses amis juifs (**Inglourious Basterds**), dans cette longue file d'esclaves portant des colliers de métal marchant lentement dans les rues enneigées d'un marché d'esclaves (**Django Unchained**, 2012), ou encore dans l'affection masculine, frisant l'homoromantisme, qui se déploie

entre deux gangsters de **Reservoir Dogs** alors que l'un d'eux est blessé et doit être porté par l'autre. Il y a chez Tarantino une capacité à saisir les difficultés humaines de façon réaliste et poignante, même au cœur d'un univers burlesque. Le cinéaste s'intéresse par ailleurs depuis longtemps à la condition des Noirs et au sort des femmes. C'est le cas dans **Jackie Brown**, où il prend soin d'exposer les tourments d'une femme noire vieillissante qui désire plus de la vie qu'un misérable salaire d'agent de bord et une retraite famélique. Ces préoccupations ne sont pas forcées par l'air du temps chez Tarantino. Elles sont authentiques.

Il serait impossible de parler du travail scénaristique de Tarantino sans évoquer la richesse de ses dialogues. Il y a dans ses longs métrages la recherche de la phrase, du mot, de l'intonation parfaite pour s'assurer que le dialogue fasse mouche. La langue peut alterner du *slang* vulgaire à l'anglais soutenu, ce qui donne lieu à nombre de tournures de phrases savoureuses : « Pretty please, with sugar on top. » ; « This is some gourmet shit! » ou encore le célèbre : « You know what they call a quarter pounder with cheese in Europe? Royale with cheese. » Le nombre de répliques et de scènes cultes abonde dans le cinéma de Tarantino. Elles sont attribuables en partie à son instinct de la répartie.

La vigueur de ce rythme se manifeste parfois par l'absence de dialogues, notamment lors de scènes musicales. Dire que Tarantino sélectionne avec soin les musiques de ses films est un euphémisme. Toutefois, il fait plus que seulement assembler de bonnes bandes originales. La musique chez Tarantino fait partie intégrante du récit. Elle est maîtresse de certaines scènes. Elle influence l'action des personnages, qui sont montrés en train de l'écouter

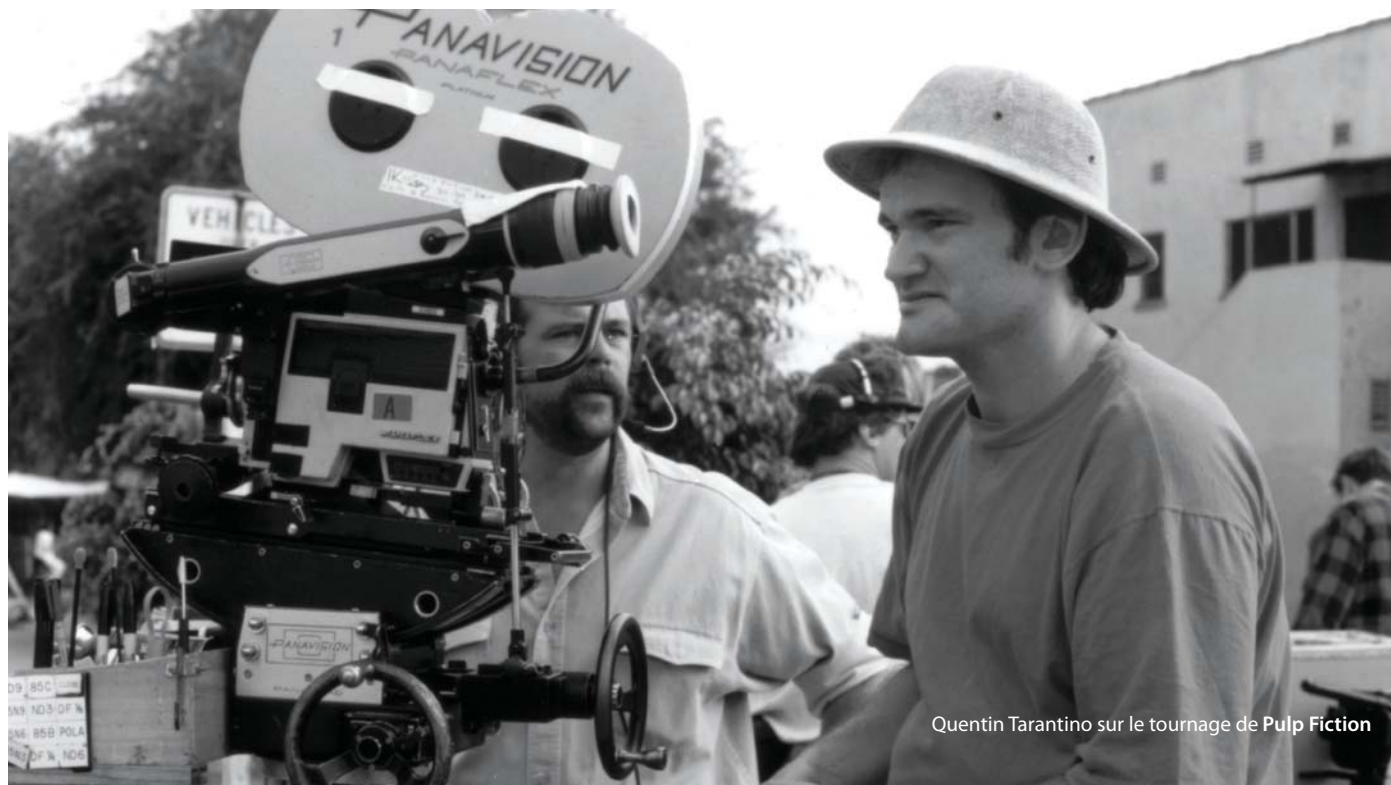
allègrement, d'en discuter ou de danser sur son tempo. C'est ainsi que le sens du rythme de Tarantino s'exprime par la création d'une véritable musicalité de la mise en scène, entre la force des dialogues et l'attention accordée aux chansons, ce qui lui permet d'accoucher de films dépourvus du moindre temps mort.

Le dynamisme des intrigues du cinéaste est renforcé par son amour de l'absurde. Tarantino s'autorise souvent des détours narratifs, de longues digressions inutiles et une narration non linéaire pour le simple plaisir de raconter une histoire. Il possède un sens du quiproquo, ses personnages se retrouvant souvent dans des situations tarabiscotées, par malentendu ou par maladresse. Pensons à la scène d'**Inglourious Basterds** où des soldats américains tentent de se faire passer pour des Italiens lors d'une soirée nazie, avec une maîtrise plus qu'approximative de cette langue. Les infiltrés tombent alors face à un officier allemand parlant couramment italien et sont forcés de baragouiner quelques mots avec leur fort accent du Tennessee.

L'absurdité tarantinienne prend aussi la forme d'effets de distanciation comiques dans plusieurs de ses films. Ici, le réalisateur multiplie les adresses à la caméra et les intertitres pastel; ailleurs, un narrateur s'invite au milieu du film et disparaîtra aussitôt, les saynètes comiques sont parfois lancées à l'improviste, tout comme la réinterprétation d'un événement du film depuis un nouveau point de vue (c'est le cas dans **Jackie Brown** avec cette

scène revécue par trois personnages différents). Tarantino prend un malin plaisir à souligner avec ironie l'artificialité du médium filmique. Une partie de son humour provient du fait que les personnages semblent toujours semi-conscients du fait qu'ils vivent dans une fiction. La scène entre les soldats américains et l'officier maîtrisant l'italien d'**Inglourious Basterds** revient ici en tête. La désinvolture totale avec laquelle les militaires sont démasqués et le regard sans équivoque que l'officier de service lance à la caméra laissent penser que les protagonistes savent qu'ils seront secourus par le récit. Ce sarcasme métafilmique fait partie de la richesse de la vision du réalisateur, qui permet, en un jeu typiquement postmoderne, de situer ses films quelque part à mi-chemin entre fiction et réalité, si bien que le spectateur se trouve investi dans le récit tout en ayant l'impression de partager une complicité teintée de comique avec les personnages et le cinéaste.

Ce dernier ne se gêne d'ailleurs pas pour réécrire l'Histoire en faisant mourir tous les cadres du Parti nazi, mettant *de facto* fin à la guerre en 1944, dans **Inglourious Basterds**, ou en faisant exploser les premiers *Klansmen* dans **Django Unchained**, après une scène hilarante révélant les difficultés de chevaucher en portant une cagoule. Le style de Tarantino en est un où la liberté narrative ne connaît aucune limite; c'est ainsi que même après neuf films, il parvient toujours à surprendre le spectateur, qui ne peut jamais prévoir ce que le réalisateur va inventer cette fois.



Quentin Tarantino sur le tournage de *Pulp Fiction*

Cette richesse ne se manifeste pas seulement dans ses scénarios, car le cinéaste ne néglige jamais la part visuelle de son travail. Héritier d'une vaste culture cinéphilique et inconditionnel de la pellicule, Tarantino s'amuse à jouer avec la texture de l'argentique, qui peut tout aussi bien se faire lisse et ample que rugueuse et *cheap*. Le réalisateur expérimente allègrement avec les possibilités de ce matériau et mêle divers éclairages, couleurs et teintes à l'écran, dans un style visuel baroque toujours jouissif. On retrouve aussi bien, dans sa filmographie, une image bon marché et tremblotante évoquant le cinéma *underground* (**Reservoir Dogs**) que des plans d'ensemble majestueux captés en « glorieux 70 mm » dans les montagnes enneigées du Montana (**The Hateful Eight**, 2015). De même, Tarantino inclura-t-il du noir et blanc, de l'animation, des projections d'ombres ainsi que de la pellicule volontairement abîmée, surexposée et sale dans des projets comme **Kill Bill** ou **Grindhouse** (2007). Il ne renie jamais sa volonté de redonner vie à des formes anciennes d'images tirées des films de sa jeunesse et se montre d'une versatilité remarquable dans sa capacité d'adopter une caméra caméléon reproduisant les cinémas qu'il pastiche, sans pourtant que son style ne soit jamais dénué d'éléments visuels personnels et récurrents. Pensons aux plans sur les pieds (un fétiche), aux échanges tournés en contre-plongée depuis l'intérieur du coffre d'une voiture ou encore aux travellings en plongée absolue qui suivent les personnages au-delà des décors. Il est également important de souligner que Tarantino est l'un des principaux dépositaires de l'héritage westernien, ce qui constitue une particularité visuelle majeure de sa cinématographie. Cela peut se manifester de manière concrète dans des scènes se déroulant dans des déserts ou des canyons, mais aussi par de longs travellings d'espaces déserts. Ou encore, plus subtilement, par la présence de situations classiques de western, comme l'enterrement texan de **Kill Bill**, ou encore les *Mexican standoffs*, situation où plus de trois personnages se braquent, qui reviennent dans nombre de ses films. Par ailleurs, l'attitude bagarreuse, défiante et belligérante de bon nombre de ses protagonistes évoque le comportement taciturne des cowboys de son enfance.

Si Tarantino arrive à réaliser un cinéma aussi inventif et dynamique, c'est en partie parce qu'il adopte plusieurs grands principes fondamentaux de la postmodernité cinématographique. La plupart des procédés de mise en scène et d'écriture

mentionnés plus haut, du pastiche à la distanciation cynique en passant par l'absurdité et la non-linéarité du récit, sont en effet issus de ce courant artistique. Un autre élément essentiel de son art emprunté au postmodernisme est l'éclatement des frontières, qu'elles soient esthétiques, culturelles, nationales ou linguistiques. Cela apparaît d'abord dans le fait que Tarantino ne semble pas faire de distinction entre le cinéma d'exploitation ou de divertissement et le cinéma d'auteur. Ainsi construit-il la plupart de ses films en hommage à des genres emblématiques d'Hollywood (western, guerre, horreur, polar ou, dans une moindre mesure, *blaxploitation*) et fait référence à plusieurs films de séries B (ceux de Russ Meyer, entre autres, l'ont grandement inspiré), tout en ne manquant pas l'occasion de rendre hommage à des classiques du cinéma. Tarantino n'a jamais caché son admiration pour des cinéastes comme Malle, Godard, Kurosawa ou Scorsese. **Inglourious Basterds** est un bel exemple de la pluralité de ses sources, le film étant autant redevable à des films de guerre italiens, comme **Quel maledetto treno blindato** (Enzo G. Castellari, 1978), qu'au cinéma européen de l'entre-deux-guerres, avec ses nombreuses références à Linder, Clouzot, Pabst ou Murnau.

La cinéphilie de Tarantino, qu'il a développé au fil des années à travailler dans un club vidéo, confère une richesse à son univers filmique, qui emprunte à toutes les époques et à tous les genres, sans discernement. Il peut aussi bien s'inspirer de Truffaut que d'un obscur film d'exploitation ou encore d'un feuilleton télévisé, comme *Kung Fu* (1972-1975) ou *Bonanza* (1959-1973). Et c'est ce qui rend sa vision, qui télescope des influences rarement en coprésence au sein d'une même cinématographie, si singulière. Tarantino partage d'ailleurs avec David Lynch, un autre cinéaste indéniablement postmoderne, cette habitude de mélanger les influences.

Plus généralement, Tarantino ne fait pas de distinction entre culture savante et culture populaire, et accorde toujours à cette dernière une place prépondérante. Ses bandes originales alignent autant des tubes rock, folk, rap ou pop que des airs de Beethoven ou encore des compositions d'Ennio Morricone. Il cite l'immortel Shakespeare avec la même passion qu'il écrit de longs monologues sur les *comics* des *Fantastic Four* dans **Reservoir Dogs**. De même, **Pulp Fiction** est-il largement influencé par la paralittérature qu'il consomme avidement. Côté direction artistique, Tarantino

porte un soin maniaque à vêtir ses personnages de manière distinguée et distinctive; pensons aux gangsters bien sapés de **Reservoir Dogs**, qui sont visuellement mémorables; mais il n'hésite pas non plus à recourir à des tenues *funk* ou *country* beaucoup plus populaires. Tarantino s'amuse d'ailleurs à intégrer les codes d'autres arts dans ses films. Ainsi en va-t-il des chapitres littéraires, des chorégraphies, des dessins de bande dessinée (dans la séquence *manga* en animation de **Kill Bill**) ou encore du huis clos théâtral de **Reservoir Dogs** et des **Hateful Eight**, dans lequel le principal antagoniste du héros du film, Jody Domingre — interprété par Channing Tatum —, n'est rien de moins qu'un metteur en scène distribuant les rôles à ses sbires dans le but d'endormir la méfiance des chasseurs de primes qui ont capturé sa sœur Daisy.

Les films de Tarantino, truffés de références à des célébrités de toutes sortes, représentent une véritable étude de la culture populaire. Son œuvre est une célébration des habitudes de consommation de notre époque (plusieurs de ses scènes se déroulent dans des restaurants, bars, *diners*, cinémas et cafés), des mythes contemporains (souvent manufacturés par Hollywood, comme le rappelle **Once Upon a Time...**) et de lieux communs de la culture contemporaine (le plaisir de tuer des figures hitlériennes, pour ne citer qu'un exemple). Par le recours à la parodie, Tarantino expose et déconstruit habilement les mécanismes que la culture de masse utilise pour rendre ses objets attrayants. C'est pourquoi il utilise abondamment les marques

fictives (les cigarettes Red Apple, les restaurants Acuna Boys), s'amuse à révéler la création de produits de la culture pop, que ce soit avec le pilote évoqué dans **Pulp Fiction** ou les « films dans le film » de **Once Upon a Time...** Taquin, le cinéaste prend également beaucoup de plaisir à écrire des personnages stéréotypés; à cet égard, les deux Japonais de **Kill Bill**, qui passent leur temps à s'engueuler et à faire des sushis entre deux forges de katana, sont exemplaires. Toutefois, il serait injuste d'en déduire que Tarantino méprise la diversité alors qu'il raffole des langues et met un point d'honneur à les multiplier dans chacun de ses films. Cette démarche est poussée à l'extrême dans la séquence d'ouverture d'**Inglourious Basterds**, qui repose entièrement sur le passage du français à l'anglais. Les jeux linguistiques se poursuivent ainsi tout au long de l'intrigue.

Tarantino marquera l'histoire du cinéma, car il est peut-être celui qui a le mieux réussi à en incarner la postmodernité, en plus d'être un scénariste et un metteur en scène plus que compétent. Il aura su tirer le meilleur de son époque en offrant des films d'une grande richesse formelle, d'une grande perspicacité et d'une justesse indéniable sur des phénomènes culturels contemporains. Malgré cette complexité, il n'a jamais caché sa motivation première: « I love making movies. » À une époque où l'authenticité semble en voie d'extinction et où la rectitude politique domine, un peu de franchise ne peut faire que du bien. 



Inglourious Basterds



Entretien Myriam Verreault,
réalisatrice de **Kuessipan**

« Les Québécois francophones et les Innus se côtoient sans se parler : cette réalité me fascinait. »

AMBRE SACHET

À l'ouest de Pluton (2009) est un objet cinématographique québécois hors du commun réalisé par Myriam Verreault et Henry Bernadet. Sélectionné dans plus de 50 festivals à travers le monde, ce premier long métrage de fiction suit un groupe d'adolescents de la banlieue de Québec qui, après des mois de répétition, jouent leur propre rôle à l'écran. Une histoire sur l'identité construite avec et pour eux. Dans une série Web documentaire pour l'ONF intitulée *Ma tribu, c'est ma vie* (2011), la réalisatrice, scénariste et monteuse Myriam Verreault souhaite intégrer une personne d'une communauté autochtone par souci de diversité, sans pour autant en faire un sujet en soi. Dix ans après **À l'ouest de Pluton**, elle revient au grand écran avec un film plus proche de son premier long métrage qu'il n'y paraît. Librement adapté du recueil de textes de Naomi Fontaine—coscénariste du film avec Verreault—**Kuessipan** dessine le parcours de Mikuan et Shaniss, deux meilleures amies autochtones que tout sépare et qui sont, malgré tout, inséparables. Retour sur un processus de création encore une fois atypique.

Ciné-Bulles: Comment s'est faite la rencontre avec Naomi Fontaine et son œuvre Kuessipan?

Myriam Verreault: En 2010, j'étais à la fin d'un cycle et je voulais tourner encore. L'un des sujets de *Ma tribu, c'est ma vie* était l'identité emo [NDLR: diminutif d'emo-core, style musical à mi-chemin entre le punk et le slam] d'une jeune fille de la réserve de Malietenam, tout près de Sept-Îles. À Québec, j'ai passé mon adolescence avec des amis Wendats sans m'ouvrir à la réalité autochtone. En arrivant à Malietenam, j'avais l'impression que l'on m'avait caché quelque chose en tant que Québécoise. Pourquoi est-ce que je ne connaissais pas ces gens? Les Québécois francophones et les Innus se côtoient sans se parler: cette réalité me fascinait. **À l'ouest de Pluton** était un film très personnel. On a recruté des adolescents en banlieue. On a créé des personnages et une histoire à partir d'eux. J'avais le goût d'explorer une réalité en dehors de ce que je savais en reprenant le même processus. Mais comme je ne suis pas Innue, je n'avais pas les clés cette fois-ci. J'avais le goût de faire une histoire contemporaine dans ce lieu unique où vit ce peuple qui a résisté, que l'on connaît peu, et qui me fascinait. Je voulais de nouveau explorer l'identité à l'adolescence, mais dans le cadre d'une identité collective, singulière et peut-être même étouffante: ces jeunes n'ont pas choisi d'être héritiers d'une culture millénaire menacée. Je n'en voyais pas dans le cinéma québécois. Il me fallait un collaborateur innu pour l'âme du projet. Ça m'a pris un an à le trouver. J'ai pris connaissance de légendes anciennes, mais ce qui m'intéressait, c'était ces jeunes que je voyais flâner au stade de baseball de Malietenam, pris entre la modernité et la tradition. Plus tard, je suis tombée un peu par hasard sur le livre de Naomi, qui était au Salon du livre autochtone de Wendake au début de 2012. Je lui ai dit que je cherchais des histoires pour faire du cinéma. J'ai été happée par cette lecture qui évoquait exactement l'ambiance que je souhaitais. Elle raconte en peu de mots quelque chose de tellement ample. Bien que ce livre soit difficilement adaptable, c'était une bonne base. Je lui ai demandé si elle voulait scénariser un film où l'on inventerait une histoire à partir des gens de sa communauté. Elle a accepté.

Comment s'est passée cette écriture à quatre mains?

La première étape a été d'établir une confiance mutuelle. Je voulais que Naomi comprenne mon

intention. Je lui ai dit que je n'écrirais pas une ligne avant d'aller vivre à Malietenam. On y est allés tout un été, en 2012, et j'ai rencontré sa famille. La productrice Félize Frappier m'avait donné un budget pour écrire un scénario, donc je pensais à mon *deadline*. Naomi n'avait pas du tout le goût d'écrire, elle va dans sa famille une fois par an... Mais finalement, c'était peut-être la meilleure chose à faire, parce que vivre avec ces gens pendant tout un été



Mikuan (Sharon Fontaine-Ishpatao) et Shaniss (Yamie Grégoire)

m'a permis de comprendre de l'intérieur leur façon d'être au monde. Le processus d'écriture qui s'en est suivi a pris quatre ans au cours desquels j'étais constamment en contact avec Naomi. Pour l'histoire de base des deux amies, on a eu le *flash* durant cet été-là. Elle m'a présenté sa cousine qui a son âge et qui était dans une mauvaise phase: elle avait des problèmes de dépendance, ses trois enfants étaient à la DPJ... Quand je les ai vues ensemble se parler innu, quand j'ai entendu leurs fous rires, j'ai eu l'impression qu'elles étaient encore deux petites filles. Cela m'a marquée. C'est de là qu'est venue l'idée de l'amitié entre Mikuan et Shaniss. On a eu trois refus de la SODEC et deux de Téléfilm. J'ai écrit en tout 16 versions du scénario. Je ne savais pas si les gens comprenaient que je voulais faire un film sur l'amitié, cette idée était difficile à faire passer. Pour les gens, l'amitié ne semblait pas être considérée comme une histoire, mais un thème. S'il y a des histoires d'amour, il peut y avoir des histoires d'amitié, non? C'est quand

j'abordais ce thème qu'il y avait de l'émotion et je savais que j'allais pouvoir la transmettre. Les premières versions étaient plus fragmentées, il y avait une voix *off* plus présente, on était à Québec et à Sept-Îles, et dans trois temporalités : l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte. La réécriture m'a aidée à réduire le scénario, car les lecteurs des institutions paraissaient plus happés par ce qui se passait sur la réserve. Naomi écrit beaucoup pour son blogue, il y a des bouts dans le film qui viennent directement de là.

Francis, un personnage non autochtone, est intéressant. Mikuan et lui représentent deux mondes qui ont du mal à se comprendre, mais qui partagent certaines choses, la musique notamment. Est-ce qu'il y avait une volonté, à travers ce personnage, de ne pas poser un regard manichéen sur cette histoire?

C'était l'idée de départ. Le processus d'écriture a pris la forme de discussions philosophiques, politiques, sociales, beaucoup plus que scénaristiques. Après, je partais dans ma bulle, j'envoyais des choses à Naomi, et elle me réorientait. Je lui disais : « Mettons un Blanc dans l'histoire. » Elle était d'accord, car ça la renvoyait à l'étranger. On a établi dès le départ tout ce que l'on ne voulait pas que le film soit. On ne voulait pas que ce soit binaire, autant entre le Blanc et Mikuan qu'entre elle et son amie. Ce n'est pas parce que Shaniss a des difficultés que c'est une paumée ou qu'elle a tort.

Le regard porté sur Shaniss est très délicat. Vous abordez des enjeux comme l'alcoolisme ou la violence qui s'éloignent des stéréotypes souvent présents dans des films sur les Autochtones. Ici vous replacez ces sujets dans un contexte systémique.

Le but était de ne pas braquer la caméra uniquement sur ça. C'est délicat, car il ne faut pas non plus tomber dans la complaisance et dire que tout est beau. C'est en vivant avec eux que je me suis rendue compte de certaines choses. Avant, c'était les Innus, maintenant c'est Sharon, Sylvan, Lisette et Anniss. Il s'agissait de mettre la vie de ces gens de l'avant en dehors des statistiques. Cette histoire d'amitié ne repose pas sur le fait que Shaniss puisse avoir des problèmes de violence conjugale ou qu'elle ait eu des enfants très jeune : ça porte sur l'amitié, un thème universel que l'on peut vivre, qu'importe le milieu. C'est redonner un peu

d'humanité que de montrer la vie des gens, leurs préoccupations ou leurs discussions, autrement que dans l'optique d'un problème social. J'ai senti que ce n'est pas là où Naomi voulait aller. Sa crainte était que l'on tombe dans le stéréotype. Il a fallu que je chasse mes préjugés. Je crois qu'il faut un véritable amour de ces gens pour en parler avec une certaine justesse, et c'est ce que j'ai développé avec le temps.

Est-ce que cette immersion vous a permis de vous sentir plus libre dans votre approche artistique?

Tous mes travaux de création me rendent plus libre, car c'est un processus d'apprentissage. Plus on travaille en art, plus on comprend où l'on veut aller. Le milieu du cinéma est compétitif. Au départ, on se dit : « Pourquoi fait-on un film? » Le scandale sur l'appropriation culturelle, c'était ça. Pourquoi quelqu'un va-t-il choisir d'aborder une histoire autochtone? Est-ce que c'est à son profit? Ce sont des questions pertinentes que je me suis posées. Je ne dis pas que j'étais exempte de tout défaut, mais j'ai l'impression que je n'avais pas le choix de mettre mon *ego* de côté pour faire ce film avec les gens. Ça m'a forcée à une humilité qui m'a fait grandir. J'en viens à penser que le processus est aussi important que le résultat. Quand le film sortira, il y aura un buzz de deux mois, mais c'est une histoire qui m'habite depuis sept ans. J'espère que les gens l'aimeront. Ce qui compte pour moi, c'est d'avoir réussi à faire un projet d'égal à égal avec des créateurs innus, un projet qui respecte leurs personnes. C'est aussi pour ça que l'on a pris des acteurs non professionnels. Le faire avec des comédiens qui ressemblent à des Innus aurait été, je crois, une faute grave. C'est difficile de se dire « je n'ai pas le choix de faire comme ça », mais c'est se mettre en danger. Les réalisateurs aiment avoir le contrôle et on le perd forcément quand on intègre des gens sans expérience. On ne sait pas ce qu'ils donneront : c'est ce chaos que l'on peut craindre ou duquel on peut tirer profit pour créer quelque chose d'unique qui fera que les gens y croient, même si c'est de la fiction.

On peut lire dans le dossier de presse que le directeur de la photographie et le chef éclairagiste ont tout mis en œuvre pour qu'il soit possible de filmer en quasi 360. Il y a de nombreux plans en caméra à l'épaule, proches des personnages. Était-ce une intention de votre part d'être au service de leurs vérités?



Francis (Étienne Galloy) et Mikuan — Photo : Lena Mill-Reuillard



Caroline Vachon, Roselyn Fontaine, Mike Innu Papu McKenzie et Annis Desterres incarnent des membres de la famille de Mikuan. — Photo : Laurent Guérin

Les directeurs photo au Québec sont souvent perfectionnistes et, pour eux, il faut que la lumière soit parfaite. J'adore les films avec des images à couper le souffle. J'ai dit à Nicolas Cannicconi que dans certaines scènes, c'était le jeu des comédiens, la vérité du moment, qui allait prédominer. Si la lumière prend le dessus au détriment du jeu d'acteur, on a échoué. La lumière doit émaner de leur jeu. Nicolas est un cinéphile incroyable, alors il a compris où je voulais aller. On a regardé des films de Pialat et de Kechiche où la photo, parfois, n'est pas très belle. (Rires) Le chef éclairagiste Denis Lamothe est un maître de la lumière. Il a fait les récents films de Xavier Dolan avec André Turpin. Nicolas et lui faisaient un super duo, mais je les ai par moments sortis de leur zone de confort. Ils tournent habituellement avec des comédiens professionnels qui respectent leurs marques, alors que là, c'était souvent le chaos sur le plateau. Parfois, ils me disaient qu'ils allaient devoir recadrer si un spot était dans la prise, mais j'insistais pour ne pas couper. Ils ont été bons joueurs et ont su garder une qualité d'image en faisant ce genre de scène. Pour la scène du party de Noël, on était dans un bungalow avec des figurants et des comédiens. Il y avait 25 personnes et le sous-sol était plein de gens qui attendaient avec l'équipe technique. Il faisait chaud, il y avait deux caméras... Je voulais que l'on puisse aller partout et l'équipe a réussi. Dans les in-

térieurs, on éclairait avec les sources naturelles, on magnifiait la lampe de chevet plutôt que d'ajouter une source de lumière. On les trouve dans le décor, comme les lumières de Noël, qui procurent un niveau de luminosité assez bon pour les caméras, tout en restant sombre. Ce qui ajoute à l'effet réaliste du film.

L'humour, déjà présent dans À l'ouest de Pluton, prend une tournure intéressante ici, notamment dans la scène où Francis aborde Mikuan sans trop savoir comment parler de ses origines.

Je suis toujours tentée d'aller vers la comédie, mon prochain film en sera sûrement une. On peut aborder des sujets très sensibles par l'humour. Traiter ce thème autrement aurait pu irriter des gens. Les Blancs rient en entendant ce dialogue, car ils s'y reconnaissent. J'ai présenté le film à la communauté et les Innus riaient à se taper les cuisses en retrouvant les malaises qu'ils vivent quand on cherche à ne pas les blesser en les désignant. Il y a le « politiquement correct », mais à un moment on étouffe, il faut que ça sorte. Les Innus sont les gens les plus drôles que je connaisse. Serge Bouchard a écrit un livre sur eux. Ce n'est pas sans raison qu'ils se nomment « Le peuple rieur ». C'est un sport national. Aller souper chez des Innus, c'est deux heures de fous rires, ça donnait des situations

intenable sur le plateau! On avait des techniciens habitués de tourner avec des acteurs qui font ça entre deux prises. Il ne faut pas avoir d'*ego*, car la réalisatrice, ils la niaient solide, mais ils niaient tout le monde! Tout à coup, celui qui joue le père de Mikuan, un humoriste incroyable, fait une blague en innu, et tous les Innus se mettent à rire. Les techniciens me regardent l'air de dire « Qu'est-ce qui se passe? »; je savais qu'il fallait laisser aller. Si j'avais tourné ce film plus tôt, je n'aurais pas compris. J'étais contente que les techniciens québécois soient confrontés à cela. On devait aller au rythme des Innus, si bien qu'il était impossible de respecter l'horaire de tournage que l'on avait établi. On tournait 4 pages de scénario par jour, alors qu'en télé, on en fait 16. Si l'on avait voulu casser cet esprit, les acteurs n'auraient pas été aussi à l'aise. Et il fallait qu'ils le soient pour jouer juste.

Naomi Fontaine disait être heureuse de voir les Innus se reconnaître dans son livre. J'imagine que vous vouliez transposer cela au film.

On veut que le film touche les non-autochtones, bien que l'objectif ne soit pas de leur plaire. Plus les Innus se reconnaîtront, plus le film marchera et

mieux les non-autochtones y croiront. Il y a certains clins d'œil que les non-autochtones ne comprendront pas. La pièce musicale qui joue pendant le party de Noël est une pièce country innue qui dit « levons notre verre pour l'étranger ». Les Innus trouvent ça très drôle parce que Francis est là, un peu perdu. Quand ils nous ont vu arriver, ils devaient se dire: « Tiens, encore une gang de Montréal qui veut faire un film sur nous. » C'était agréable de constater que progressivement, on a gagné leur confiance, ce qui a permis des scènes comme celle où les gens dansent. On a fait un vrai festin, on les a tous invités à la fin du tournage. Ils ne seraient pas venus au début. On était vraiment dans un party innu, on a dansé le makusham. Je tournais, mais on avait du *fun*. Il fallait qu'ils se reconnaissent, c'était la fonction de Naomi, qui était en quelque sorte la gardienne de la véracité de sa communauté. Avec l'équipe, on a une page Facebook très animée, autant par les Blancs que par les Autochtones. Étienne Galloy, qui joue Francis, passe ses vacances là-bas, certains techniciens ont gardé des liens forts avec eux. Une gang s'est créée et ça va toujours rester. Je ne sais pas si les gens le sentiront, mais l'exploit est plus là que dans le film. 



Kuessipan de Myriam Verreault

La vérité en toute simplicité

GABRIEL-FRANÇOIS DAMAS

Dans la communauté innue de Maliotenam près de Sept-Îles, deux meilleures amies, Shaniss et Mikuan, se jurent fidélité. Elles resteront ensemble coûte que coûte. La tâche s'avère pourtant difficile alors que les deux jeunes femmes grandissent et se retrouvent animées par des désirs profonds et contraires. Leur relation est bientôt mise à rude épreuve lorsque Mikuan, qui rêve d'un monde différent de celui de la réserve, s'éprend d'un jeune caucasien, au grand dam de son amie d'enfance. « Avant, j'la trouvais trop grande [la réserve], maintenant 'est juste restée trop p'tite », dira Mikuan.

Librement adapté du recueil de textes *Kuessipan* de Naomi Fontaine, qui a collaboré à la scénarisation, le nouveau long métrage de Myriam Verreault (*À l'ouest de Pluton*) propose un récit sur l'amour, l'amitié et la liberté, alors que ses deux personnages principaux sont entraînés dans les remous du monde adulte. C'est avec dextérité que la cinéaste plonge le spectateur dans un univers bien réel où se mélangent de façon complexe traditions millénaires et occidentalisation, et où se côtoient parfois, tragiquement, situations difficiles et moments de grâce. Il y a certes une violence latente à laquelle est confrontée la communauté innue, alors que plusieurs institutions judiciaires, telle la police, tentent tant bien que mal de faire régner la loi. Cette violence s'immisce aussi dans les jeux vidéo et les films d'horreur, ou prend parfois le visage du racisme, comme lors de sorties débridées dans les bars de Sept-Îles. Mais la réalisatrice ne sombre pas pour autant dans un portrait négatif. Au contraire, de ce film émane une forme de positivisme, la cinéaste posant un regard empreint de tendresse et de respect envers ses personnages, leurs réalités et la nation innue. Ce traitement doux-amer que Myriam Verreault appose à *Kuessipan* a pour effet que l'on se surprend souvent à rire. Les actrices Sharon Fontaine-Ishpatao (Mikuan) et Yamie Grégoire (Shaniss), d'abord hésitantes, sont au final porteuses d'une vérité et prennent de l'assurance en cours de récit.

Grâce à une mise en scène sobre et efficace, la cinéaste, qui avait réalisé la série Web documentaire de l'ONF *Ma tribu, c'est ma vie*, parvient à canaliser l'attention vers l'intériorité bouillonnante de ses personnages et réussit habilement à esquisser les grandes lignes de questionnements beaucoup

plus larges : s'y retrouvent ainsi des commentaires sur l'économie, le rapport au territoire et, bien sûr, la fracture sociale qui existe malheureusement entre les Blancs et les communautés autochtones. Dans un deuxième temps, Myriam Verreault offre au spectateur un espace qui permet une réflexion quasi philosophique sur le deuil, les blessures de l'enfance et la victimisation. Grâce à une caméra fébrile, quelquefois portée à l'épaule, Myriam Verreault parvient à brouiller la frontière entre réalité et fiction. On ne s'étonne pas de l'esthétique documentaire conférer à la narration, comme si ce choix stylistique s'imposait de lui-même et créait, *de facto*, une œuvre aux allures sociologiques. Bien évidemment, un certain lyrisme apparaît, porté par la bande originale signée Louis-Jean Cormier.

Malgré quelques maladresses visuelles et certaines faiblesses en ce qui concerne les dialogues, *Kuessipan* est un film à l'énergie débordante et au regard assuré, porté avec force par la réalisatrice et ses jeunes interprètes. En toute subtilité, on retrouve dans cette production certains codes du film d'adolescents, mais aussi du film d'amour, du film documentaire et même du mélodrame, et ce, sans jamais trahir la belle simplicité qui habite l'ensemble. On s'en souviendra comme d'une œuvre humble, personnelle et charmante. 



Québec / 2019 / 117 min

RÉAL. Myriam Verreault **SCÉN.** Myriam Verreault et Naomi Fontaine **IMAGE** Nicolas Canniccioni **SON** Sylvain Bellemare **MUS.** Louis-Jean Cormier **MONT.** Amélie Labrèche, Sophie Leblond et Myriam Verreault **PROD.** Félize Frappier **INT.** Sharon Fontaine-Ishpatao, Yamie Grégoire, Étienne Galloy **DIST.** Filmoption International



Histoires de cinéma **Les Plouffe** de Gilles Carle

Un triomphe collectif et singulier

PATRICK DAMIEN

À différentes étapes de sa conception, le long métrage **Les Plouffe** (1981) fait figure d'exception dans l'histoire de la cinématographie québécoise. Du roman à la diffusion des divers montages, en passant par l'élaboration d'une formule hybride assurant des ressources extraordinaires, cette saga familiale a ignoré plusieurs limites habituellement imposées aux créateurs. Derrière l'ampleur du projet, qualifié à l'époque du « plus gros tournage du cinéma québécois », il y a ces nombreux artisans qui ont apporté leur contribution remarquable. Tout en reconnaissant le rôle primordial joué par le réalisateur Gilles Carle, force est de constater que ce film est une véritable expression collective.

Publié en 1948, *Les Plouffe* raconte comment une famille de la Basse-Ville de Québec est affectée par le développement de la Seconde Guerre mondiale. Le roman est condamné par l'Église à sa sortie parce que son auteur a eu l'audace de critiquer le clergé à travers ses personnages. Roger Lemelin est ainsi le premier à avoir brisé les règles. Si le livre débute avec les aspirations amoureuses d'Ovide, un amateur d'opéra qui peine à trouver sa place dans son milieu, d'autres membres de la famille méritent eux aussi le statut de personnages principaux. Napoléon, l'aîné des fils Plouffe, est un être qui sublime ses passions dans la contemplation de divers sports, tout en guidant les exploits de son frère Guillaume, jeune athlète qui excelle au baseball et aux anneaux. Leur sœur Cécile a mis de côté ses ambitions et regrette de ne pas avoir épousé son ami Onésime, un homme marié qui ne peut désormais que lui offrir une relation platonique. Le patriarche Théophile est typographe au journal *L'Action chrétienne*. Nationaliste convaincu, il refuse de décorer sa maison lors de la visite du roi et de la reine d'Angleterre, ce qui mène à son congédiement. Il défend avec fermeté son opposition à la Conscription mais, dans le roman, il a davantage de difficulté à s'imposer dans la cuisine familiale, où sa femme Joséphine règne sur ses brebis en s'appuyant sur une foi inébranlable. Le récit est catalysé par Denis Boucher, jeune intellectuel qui introduit dans la paroisse le pasteur protestant et américain Tom Brown, un envahisseur aux yeux de maman Plouffe et du curé Folbèche (Boucher était au cœur d'un triangle amoureux dans *Au pied de la Pente douce*, roman paru en 1944 dont les Plouffe sont absents). Le succès et des prix prestigieux incitent Radio-Canada à adapter *Les Plouffe* à la radio, puis à la télévision. Diffusé de 1953 à 1959 sous le titre de *La Famille Plouffe*, ce premier téléroman de l'histoire de la télévision marque le public qui s'y reconnaît. Transposée dans l'après-guerre, cette version plus légère évite les grands bouleversements. L'absence des personnages de Denis Boucher et du curé Folbèche permet de restreindre la dimension contestataire du roman, question de ne choquer ni le public ni les commanditaires.

Ce sont précisément ces éléments évacués du téléroman qui ont donné envie à Denis Héroux d'en proposer une adaptation

cinématographique. Dans l'article de *La Presse* du 29 octobre 1976 intitulé « Un million pour **Les Plouffe**? », le producteur annonce qu'il en a confié la scénarisation à Marcel Dubé, mais que Roger Lemelin aura un droit de regard sur les dialogues. Héroux déclare : « Je pars du livre lui-même qui contient des tas de choses que la télévision, à l'époque, n'osait même pas montrer. J'ai retrouvé dans le bouquin toute une dimension qui m'a emballé. » En juillet 1978, il étonne en révélant dans le *Toronto Star* que le projet sera à la fois un film et une téléserie, avec un budget de trois millions de dollars. Le producteur cite alors l'exemple de **The Godfather** qui a été présenté à la télévision en quatre épisodes avec des scènes supplémentaires. Cette miniserie oubliée de 1977 relatait, chronologiquement, la saga des Corleone en débutant avec le jeune Vito en Italie. À la différence des **Plouffe**, l'entreprise de Coppola n'a pas été conçue d'emblée en combinant film et téléserie. Notons qu'avant **Les Plouffe**, d'autres projets québécois « hybrides » avaient pavé la voie. **Les Brûlés** de Bernard Devlin (1959) raconte les épreuves de colons qui défrichent un territoire hostile. Cette production de l'ONF a d'abord été diffusée à Radio-Canada, à partir du 15 novembre 1957, en 8 épisodes de 30 minutes dans le cadre de l'émission *Panoramique*. Ce n'est que par la suite que l'on en fera un nouveau montage qui culminera en un long métrage de près de deux heures. La décision de remonter la plupart des miniséries de *Panoramique* a été prise après le tournage de Devlin, afin que les films circulent en province.

Denis Héroux propose la réalisation à Gilles Carle qui est d'abord réticent à participer au projet, car il gardait en mémoire les décors non réalistes du téléroman. De plus, il avoua entretenir des préjugés à l'égard de Roger Lemelin qui était « considéré dans le milieu comme extrêmement réactionnaire et peu sympathique¹ » (le fédéralisme affirmé de l'écrivain lui a valu de nombreux ennemis). Mais la lecture du roman devait convaincre le cinéaste et ce n'est pas étonnant que son film soit assez fidèle à l'œuvre de Lemelin. Il a laissé tomber l'adaptation de Dubé qu'il jugeait trop télévisuelle. Carle a travaillé à deux versions du scénario avant de persuader Lemelin de participer plus activement au projet. C'était, pour le romancier, l'occasion d'ajouter des éléments inacceptables en 1948, comme la présence de la maîtresse de Théophile Plouffe.

Cette étroite collaboration avec Lemelin permet à Carle de livrer un scénario très achevé. Les moments drôles et touchants s'enchaînent, alimentés par des affrontements où les dialogues sont particulièrement efficaces. L'épuration du roman n'est pas uniquement encouragée par le réalisateur, mais par Lemelin lui-même. Carle explique : « Parfois nous écrivons

1. BONNEVILLE, Léo. Entretien avec Gilles Carle, *Séquences*, n° 104, avril 1981, p. 5.

de longs dialogues brillants — trop brillants. Lemelin s'arrêtait : « Non, Ovide ne dirait pas ça... il ne dirait rien. » Jamais, en tant qu'auteur, il ne nous laissait parler à la place des personnages. De mon côté, je surveillais la « littérature » qui aurait pu se glisser dans le scénario. Mais il n'y en avait pas. Nous avons recommencé notre travail trois fois. » Le scénario est au service des comédiens qui ont souvent besoin de peu de mots pour véhiculer une large palette d'émotions. C'est le cas de Pierre Curzi (Napoléon), dont le visage et le corps commentent constamment des scènes, comme lors du championnat d'anneaux de son frère Guillaume. De même, lorsque Ovide annonce son entrée au monastère, le jeu des autres interprètes amplifie l'incroyable performance de Gabriel Arcand. Juliette Huot est désignée pour incarner la matriarche Joséphine Plouffe et Émile Genest donnera vie à un Théophile plus autoritaire que celui du roman, lui qui avait joué Napoléon dans le téléroman. Denise Filiatrault (Cécile), Serge Dupire (Guillaume), Anne Létourneau (Rita Toulouse) et Gérard Poirier (le curé Folbèche) complètent avec justesse la distribution des rôles principaux. En raison d'une entente de coproduction avec la France (qui ne se concrétisera pas), on donne à Rémi Laurent le rôle de Denis Boucher, dont la mère française sera interprétée par Stéphane Audran. Deux ajustements qui s'accordent très bien au récit.

Le recours à une formule hybride permet aux producteurs Denis et Justine Héroux d'obtenir une participation d'un million de dollars de Radio-Canada, complétée par une commandite d'Alcan de 750 000 \$. La minisérie sera diffusée en 6 épisodes de 60 minutes. Le budget atteindra 5,7 M\$² (soit l'équivalent de 15 649 000 en dollars d'aujourd'hui), ce qui en fait alors le plus important de l'histoire du cinéma québécois. Les 12 semaines que durera le tournage débutent le 19 août 1980, à Saint-Marc-sur-Richelieu, avec la scène où Napoléon, à bicyclette, visite la famille de Jeanne, qu'il fréquente depuis peu. Les jours suivants, d'autres scènes sont tournées à Montréal. En septembre, la production se déplace à Québec pour une dizaine de jours et s'attaque, entre autres, à la séquence de la procession du Sacré-Cœur, qui compte quelque 1 500 figurants costumés et coiffés, filmée durant deux nuits dans les rues du Vieux-Québec. Alors que, sur les plateaux québécois, la norme est à quelques dizaines de figurants, cette foule devient un personnage du film et procure aux séquences un surplus de réalisme. La créatrice des costumes Nicole Pelletier, la costumière Louise Jobin, le chef coiffeur Gaétan Noiseux et leurs nombreux assistants ont la tâche de préparer cette armée. Un beau défi également pour le preneur de son Patrick Rousseau. Selon la chef maquilleuse Marie-Angèle Breitner, toute l'équipe a tiré profit de l'expérience des tournages

précédents, qui exigeaient souvent ingéniosité et rapidité d'exécution. Par exemple, pour éclairer efficacement le visage des marcheurs de la procession, le chef électricien Jacques Fortier a déniché des chandelles à mèches multiples portées par chaque « pèlerin ». Côté décors, on modifie les édifices et les toitures, allant même jusqu'à camoufler l'aluminium des fenêtres. Ce type de transformations, fréquent sur les plateaux américains, a rarement été effectué avec autant d'ampleur dans une production québécoise. Œuvrant à la régie extérieure, Carole Mondello se souvient que tous ces efforts ont porté leurs fruits. La preuve : devant le Château Frontenac, Gilles Carle lui a dit : « Je me sens comme à Los Angeles, je peux tourner sur 360 degrés. » Bien qu'exigeant, Carle s'assure néanmoins que l'ambiance demeure agréable. En 2008, Gabriel Arcand en témoignait : « Gilles Carle adorait les acteurs, et cela créait une atmosphère très amicale... même s'il avait une poigne de fer. Carle était un réalisateur expérimenté qui avait beaucoup d'autorité et qui savait ce qu'il voulait, quitte à l'obtenir par la ruse, de façon détournée³. » L'équipe revient à Montréal pour, entre autres, de nombreuses scènes qui ont lieu à l'appartement des Plouffe. C'est à Pointe-Saint-Charles que l'on construit sur un terrain vacant, à l'angle de Coleraine et Hibernia, le décor provisoire de deux étages où l'on filme à l'intérieur et à l'extérieur. On installe aussi à cet endroit des rails et un tramway propulsé par un moteur à essence. Pour la fin du tournage qui se déroule dans le froid de novembre, on recrée la cuisine dans un studio plus confortable de Sonolab.

Les lieux et les comédiens sont constamment mis en valeur par la caméra du regretté François Protat. Le talent de ce directeur de la photographie s'exprime sur le plateau, mais aussi en postproduction. Il demande que l'on désature chimiquement la pellicule afin de respecter les couleurs de l'époque. Protat, qui a fréquenté l'École nationale supérieure Louis-Lumière, s'appuie sur un champ de connaissances très vaste. Pour l'assistant-caméraman Robert Guertin, Protat était un véritable maître dont le travail était un hommage à Michel Brault, avec qui il avait œuvré sur **Les Ordres**. Le tournage terminé, le monteur Yves Langlois se met au travail et livre un montage rehaussant la subtilité du jeu des acteurs et qui, au dire de Gilles Carle, propose des « tournures » qu'il n'avait pas planifiées sur le plateau. Yves Langlois nous a confié que le réalisateur le laissait libre, intervenant surtout à la fin pour raccourcir le film, au besoin. La durée du long métrage sera d'ailleurs remise en question à plusieurs reprises.

La première du film a lieu le 7 avril 1981 à Québec. Même si Denis Héroux souhaite une durée plus courte, Gilles Carle présente alors une version de 260 minutes, soit 4 h 20 min, qui

2. BONNEVILLE, Léo. Rencontre avec Denis et Justine Héroux, *Séquences*, n° 109, juillet 1982, p. 7.

3. TREMBLAY, Régis. « Gabriel Arcand se souvient d'Ovide Plouffe. », *Le Soleil*, 26 avril 2008.



Les Plouffe alterne scènes extérieures de foule (à gauche) et scènes intimes (à droite) : la visite du roi et de la reine, la marche des grévistes, la procession, Ovide annonçant son entrée au monastère, Denis Boucher avec maman Plouffe et toute la famille réunie au salon.

se rapproche de la durée de la télé-série. On devine que certains spectateurs ont pu être déroutés par cette séance de « visionnage en rafale ». Toutefois, le public réagit positivement, tout comme le lendemain à Montréal, où l'on montre une version amputée d'une douzaine de minutes. Finalement, une version de 227 minutes prend l'affiche le 10 avril dans 24 salles de la province. La critique est unanimement enthousiaste, le seul bémol exprimé porte sur sa durée qui affecte les débuts au box-office, car elle limite le nombre de représentations. À cela s'ajoute une diffusion de la télé-série trop rapprochée de la sortie en salle (1 990 000 téléspectateurs pour le premier épisode retransmis le 28 octobre 1981). On espérait peut-être un peu plus d'entrées, mais c'est néanmoins un énorme succès avec

2 090 000 \$⁴. Jamais un film québécois n'avait offert au public autant de séquences à grand déploiement⁵. Il en va ainsi du championnat d'anneaux, de la visite royale, de la marche des grévistes, de la procession et du bal au Château Frontenac. Ces séquences sont complétées par des scènes plus intimes, notamment celles dans la cuisine des Plouffe. Cet équilibre était aussi manifeste dans le roman, avec une alternance de rituels publics et de scènes intimes. Cette particularité explique

4. Un billet coûtait 7,50\$, un montant plus élevé que le prix moyen de 1981 qui était de 3,61\$, probablement parce que chaque séance durait 227 minutes.

5. Ces qualités sont aussi soulignées par Jean-Philippe Gravel dans « Le présent du passé », *Ciné-Bulles*, vol. 29 n° 2, printemps 2011, p. 15-16.

pourquoi le long métrage et la téléserie offrent un fil narratif efficace. Chacun des six épisodes s'articule ainsi autour de moments-clés, qui permettent aux comédiens de briller à tour de rôle.

Fort de ce succès critique et populaire, on espère que **Les Plouffe** sera de la Sélection officielle de Cannes en mai 1981. Mais le film n'est même pas évalué par le comité puisque la durée des œuvres en compétition ne devait pas dépasser 2h 10 min. Gilles Carle a refusé de livrer un montage remanié pour se soumettre à cette

ou deuxièmes films. Les festivaliers ont alors droit à un montage de 198 minutes. Cet assemblage a été recréé en 2010 par *Éléphant* à partir de la copie de projection qui comprend des sous-titres italiens. On y détaille les parcours et les motivations de Denis et de Cécile. Si la mouture d'*Éléphant* a le mérite d'offrir le montage préféré de Carle, elle contient cependant des recadrages qui ont été nécessaires afin d'éliminer des sous-titres. Une version remastérisée en 2008, d'une durée de 168 minutes, est disponible en DVD; elle respecte davantage le

travail de François Protat. Il serait pertinent de la rendre également accessible en haute résolution. La téléserie complète en six épisodes, quant à elle, a été distribuée en format VHS il y a plusieurs années. On peut y voir Amulette Garneau dans le rôle de « Ramona », la maîtresse de Théophile.

Après Cannes et Taormina, tous les espoirs sont permis pour la sortie en France. On double certains passages qui pourraient être incompréhensibles et, au lieu de Nicole Martin, c'est Nicole Croisille qui interprète la célèbre chanson-thème. Cette pièce inspire d'ailleurs le nouveau titre du long métrage : **Il était une fois des gens heureux : Les Plouffe**. *Le Quotidien de Paris* jubile : « C'est le film du siècle que réalise Gilles Carle, ou plutôt le second après **Autant en emporte le vent**. » *Le Soleil* du 11 mars 1982 cite cet extrait et d'autres qui sont élogieux, tout en constatant toutefois que le public est peu



Le directeur photo François Protat (au centre) lors du tournage d'une scène extérieure

exigence. Or, les sélections la même année des films **Heaven's Gate** de Michael Cimino (avec une version de plus de 2h 20) et **Les Uns et les Autres** de Claude Lelouch (3h 4 min) ont tôt fait de rendre les journalistes québécois et français sceptiques. Le délégué général Gilles Jacob s'est alors confondu en excuses dans *La Presse* : « La politique du Festival, c'est que nous ne voulons pas prendre deux années de suite un film d'un même réalisateur. Il y a une exception cette année, c'est le film de Scola : c'est un film qui m'a ébloui. » Jacob fait ici allusion à **Fantastica** de Carle, sélectionné et présenté en ouverture l'année précédente. *Le Quotidien de Paris* titre « Sombre magouille ou Festival? » Malgré ce rendez-vous manqué, le film profite d'une très belle visibilité en ouvrant la Quinzaine des réalisateurs. *Nice-Matin* affirme : « On bâille sur la Croisette. On s'éclate rue d'Antibes avec "**Les Plouffe**" de Gilles Carle. »

Les Italiens sont eux aussi séduits par le film au Festival de Taormina en Sicile en juillet de la même année. Le film y est montré hors compétition, celle-ci étant réservée aux premiers

nombreux en salle : 22 000 spectateurs pour la première semaine. Guy Amon, qui possède les droits du film en France, évoque l'absence de grandes vedettes dans le film et déclare que « le préjugé défavorable des Français à l'égard de l'accent et du cinéma québécois a joué ». La barrière de la langue aurait ainsi freiné l'exploitation aux États-Unis et en France. Toutefois, à long terme, la performance du film en salle sera positive. Dans *L'Aventure du cinéma québécois en France*, on parle de 191 294 spectateurs. *La Presse* rapporte qu'à la télévision française, la téléserie a été diffusée à partir de septembre 1984, avec une moyenne de 5 millions de téléspectateurs, soit 13 % de l'auditoire.

En 1982, sept prix Génies récompensent le travail de nombreux artisans : Meilleure réalisation, Meilleure adaptation (Carle et Lemelin), Meilleure interprétation féminine dans un rôle de soutien (Denise Filiatrault), Meilleurs costumes (Nicole Pelletier), Meilleure direction artistique (William McCrow), ainsi que Meilleure chanson originale et Meilleure musique



Gilles Carle avec la productrice Justine Héroux

(Stéphane Venne et Claude Denjean). Tous ces prix sont amplement mérités, notamment pour Stéphane Venne qui a composé 110 minutes d'une bande originale diversifiée pour 71 scènes. On accorde au film le Prix international de la Presse au Festival des films du monde de Montréal ainsi que le Prix L.-E.-Ouimet-Molson remis par l'Association québécoise des critiques de cinéma. Dans les années qui suivirent, la formule hybride film-téléserie sera reprise pour d'autres adaptations comme **Le Matou** et **Bonheur d'occasion**, avec des résultats variables. Pour sa part, Lemelin s'inspire d'un fait divers et écrit le roman *Le Crime d'Ovide Plouffe*, qui sera également transposé au cinéma et à la télévision. Les quatre premiers épisodes de la téléserie sont réalisés par Gilles Carle alors que les deux derniers correspondent au long métrage signé Denys Arcand. Le manque d'unité entre ces deux « chapitres » fait en sorte que la critique apprécie davantage le film d'Arcand, un Hitchcock à la québécoise réussi. Ces essais de croisement entre cinéma et télévision mirent la table pour l'arrivée des téléseries dites lourdes comme *Lance et compte* (1986) et *Les Filles de Caleb* (1990).

Outre ce statut de précurseur, près de 40 ans plus tard, quel est l'héritage des **Plouffe**? En revoyant le film, on constate que son réalisme permet de témoigner d'une époque marquante de l'histoire du Québec. De plus, la qualité de la direction artistique et la composition soignée de François Protat font en sorte que le film résiste à l'épreuve du temps (contrairement à de nombreux films « historiques »). Ce qui frappe également, c'est à quel point les enjeux de ce récit débutant en 1938 sont annonciateurs des luttes qui prendront leur essor lors de la Révolution tranquille. Parfois injustement perçu comme « folklorique », **Les Plouffe** est pourtant une œuvre avant-gardiste à bien des égards. Déjà, dans le texte de 1948, une révolte gronde. La contestation est présente même chez le curé Folbèche, tiraillé entre sa volonté de protéger ses paroissiens et les directives de ses supérieurs. Maman Plouffe et Cécile

expriment certaines revendications qui seront affirmées avec davantage de virulence dans *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. La grève, alimentée par la fougue et le nationalisme de Denis Boucher, offre un avant-goût des conflits à venir. Chez la plupart des personnages, on note un réel désir d'affranchissement. Guillaume devient champion des anneaux en battant un « snob » de la Haute-Ville et parvient à être recruté par les Reds de Cincinnati. La guerre l'empêche de jouer dans les ligues majeures, mais cela n'est pas en raison de son origine québécoise : il subit le même sort que nombre de jeunes Américains en partant au front et est décoré pour ses exploits. Napoléon délaisse ses *scrapbooks* et arrache son amoureuse des griffes de la tuberculose, avec pour seule arme un optimisme à toute épreuve. Ne serait-ce que pour ces deux personnages, **Les Plouffe** représente déjà une exception dans le cinéma québécois. Quant à Ovide, il a beau déclarer qu'il n'y a pas de place pour lui, sa différence finit par séduire Rita Toulouse. Cela n'assurera pas son bonheur, mais grâce à cette idylle, il abandonne le monastère. Le destin est plus cruel pour Théophile et sa fille Cécile, mais ils se sont opposés eux aussi à la pression sociale.

Le temps est venu de revoir ce film, en faisant fi des préjugés et des penchants politiques de Lemelin. Le roman offre une pluralité de points de vue dont les scénaristes Carle et Lemelin ont tiré profit. Par sa volonté de trouver les moyens pour sortir les Plouffe de leur cuisine, Denis Héroux a également sa part de mérite. Il a été le premier à saisir le potentiel cinématographique du roman, une conviction qu'il a partagée avec la productrice Justine Héroux et le cinéaste Gilles Carle. Sans cette formule hybride, Carle n'aurait pas eu accès à autant d'artisans pour livrer ce que plusieurs considèrent comme son meilleur film. À l'image de la famille Plouffe, qui est le véritable personnage principal de cette saga, toute une « famille cinématographique » a rendu possible la création de ce chef-d'œuvre. 



Aquarela

de Victor Kossakovsky

Peindre à la lumière le vertige de l'eau

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

D'abord, une étendue blanche à perte de vue, jusqu'au vertige horizontal. Se distingue peu à peu un lac gelé où une équipe de sauveteurs creuse la glace pour en extirper... des carcasses de voitures. En arrière-plan apparaissent quelques automobilistes téméraires s'aventurant sur une glace en train de se dissoudre. Et qui, tout à coup, s'ouvre sous leurs pneus, aspirant dans ses entrailles leurs engins métalliques dans un assourdissant fracas. Certains s'en sortiront miraculeusement, d'autres pas.

Ce premier segment polaire, le plus long et le plus puissant du film de Victor Kossakovsky, dévoile d'emblée les intentions d'un cinéaste formaliste qui, contemplant la nature dans tous ses excès, la sonde quasi amoureuxment. Et brosse en filigrane un constat pour le moins inquiétant sur les effets irréversibles des changements climatiques attribuables à l'activité humaine. Car cette calotte qui s'enfonce ici n'est pas étrangère à cette eau qui se déverse plus au sud, dans une orgie de trop-plein faisant craquer sous son passage digues, barrages et ponts, avec le concours d'Éole. Ouragan, tsunami et tempêtes tropicales se dé-

chainent ainsi sous nos yeux, comme si l'on y était. On est choqué.

Sans autres repères que cette eau qui domine chaque plan, le spectateur ne saura jamais précisément où il est, devinant ici la Sibérie et le lac Baïkal, là le Groenland, là encore l'Amérique du Sud et le sud des États-Unis. Mais cela a peu d'importance, car tout au long de ce poème audiovisuel, aux frontières du documentaire et de l'expérimentation, on assiste au passionnant cycle de la vie de l'eau sous toutes ses formes : solide, liquide, gazeuse, mais aussi calme, frémissante, débridée, mortelle!

Cet étonnant objet filmique, tourné à 96 images / seconde, conjugue une matière visuelle d'une profondeur et d'une beauté à couper le souffle — chaque segment est en soi un tableau hallucinant — à une matière sonore toute aussi spectaculaire. Musique *heavy metal* (par le groupe finlandais Apocalyptica, qui combine violoncelles et batterie) et bruits amplifiés d'une nature dans tous ses états s'entrechoquent pour contribuer à créer une atmosphère où les sons naturels sont plus angoissants encore que le frottement discordant des cordes métalliques électrifiées. L'absence de tout repère narratif (aucune narration pour expliquer ce qui s'y passe, au mieux entend-on ici et là quelques phrases des protagonistes dans leur langue originale, et

aucune véritable structure narrative pour imposer une orientation sémantique claire à cet enchaînement d'images) accentue l'effet immersif de cette expérience filmique sensorielle. Conséquemment, elle pourra être ressentie comme immensément angoissante et déstabilisante par certains, à la limite du soutenable même, ou comme un éveil de conscience quasi mystique par ceux qui se laisseront bercer par cette symphonie ambiophonique.

Présenté hors compétition à la Mostra de Venise en 2018, **Aquarela** est dédié à Alexandre Sokourov pour qui Kossakovsky affiche une admiration qui hume l'adoration. Si l'on a souligné à raison les parentés de son film avec **Voix spirituelles** du cinéaste russe, notamment dans le traitement du paysage et l'utilisation de la musique, certaines fulgurances d'Eisenstein semblent traverser le film en filigrane, notamment quand le chantre du cinéma soviétique écrit : « Le paysage peut incarner dans une image concrète des conceptions cosmiques entières, des systèmes philosophiques entiers. » Par son désir de montrer l'insignifiance de l'homme dans le grand dessein de l'univers, mais aussi par sa forme quasi abstraite tout en symbiose visuelle et sonore, **Aquarela** n'est pas sans rappeler le célèbre **Koyaanisqatsi** de Godfrey Reggio (1982). À n'en pas douter, un authentique chef-d'œuvre est sorti de la lentille de ce plasticien extrémiste. **CB**



Grande-Bretagne-Allemagne-Danemark-États-Unis / 2019 / 90 min

RÉAL. Victor Kossakovsky **SCÉN.** Victor Kossakovsky et Aimara Reques **IMAGE** Victor Kossakovsky et Ben Bernhard **SON** Alexander Dudarev **MUS.** Eicca Toppinen **MONT.** Victor Kossakovsky, Molly Malene Steensgaard et Ainara Vera **PROD.** Aimara Reques, Heino Deckert et Sigrid Dyekjaer **DIST.** Métropole Films



Douleur et Gloire

de Pedro Almodóvar

Passé recomposé

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Salvador Mallo est un cinéaste sexagénaire dont la carrière décline. En plus d'être confronté aux aléas de l'âge — maux de dos, troubles digestifs, migraines et anxiété —, il fait face au syndrome de la page blanche. N'ayant rien réalisé depuis de nombreuses années, il conçoit difficilement le jour où il y parviendra à nouveau. Mais lorsqu'il apprend qu'un cinéma de répertoire s'apprête à projeter la version restaurée d'un de ses longs métrages, Salvador reprend contact avec Alberto, tête d'affiche de son film et ami à qui il n'a pas parlé depuis 30 ans.

Ce n'est pas un hasard si l'affiche du **8½** de Fellini est fièrement arborée dans l'appartement de Salvador: le 21^e long métrage de Pedro Almodóvar est un drame semi-autobiographique où le réalisateur espagnol se met à nu dans une méditation intime sur son métier. Retours vers le passé, retrouvailles affectives et hallucinations héroïnomanes, le cocktail que propose **Douleur et Gloire** permet, certes, à son créateur de ressasser quelques souvenirs, mais surtout, il porte manifestement la marque du célèbre cinéaste. Que ce soit les couleurs vives et saturées des murs et des costumes, ou

encore les *flashbacks* racontant une enfance passée auprès d'une mère protectrice et féroce, Almodóvar nage ici en terrain connu. Sa caméra et son langage empreints d'une certaine artificialité et d'une admirable finesse se retrouvent au diapason d'une réflexion ambitieuse sur l'art.

Or, la délicatesse et la sensibilité du réalisateur de **Tout sur ma mère** révèlent une étonnante humilité dans son désir de « parler cinéma ». Et la projection qu'il fait sur son héros est impitoyable et cruelle. Mais au-delà de ce portrait d'un homme malade ayant perdu toute inspiration se dessine l'émouvante quête d'un artiste qui choisit de se réapproprier son destin. Pour y parvenir, Almodóvar déploie un subterfuge similaire à celui de **La Mauvaise Éducation** en mettant en scène un septième art qui se joue sous les yeux du spectateur. Sauf qu'ici, ce n'est pas l'illusion du réel qui l'intéresse, mais la puissance expiatriatrice du cinéma. Outre l'évidente réconciliation maternelle qui s'y trame, le cinéaste subvertit les positions de regards et d'objets pour célébrer une orientation sexuelle dont il ne s'est jamais caché. Il s'en dégage une œuvre d'une profonde nostalgie et d'une déconcertante vulnérabilité, comme en témoignent la réunion avec Federico, un ancien amoureux, et une tendre discussion avec une mère mourante.

Puis, il y a bien sûr Antonio Banderas, figure fétiche et emblématique du cinéma de Pedro Almodóvar. Après avoir été amant blessé, kidnappeur instable et chirurgien machiavélique, l'acteur se glisse dans la peau de cet *alter ego* morose, à la recherche d'une passion oubliée. Derrière son regard mélancolique et sous sa chevelure poivre et sel, la vedette espagnole se métamorphose en réalisateur vieillissant confronté à sa propre mortalité. Est-ce cela qui a poussé le cinéaste à se tourner vers sa propre expérience pour réfléchir le médium qui l'anime depuis plus de 40 ans? Ou sont-ce les reproches parfois injustifiés qu'on lui a adressés, au cours des dernières années, l'accusant de redite, qui ont eu raison de lui? Une chose est certaine: Almodóvar entretient plus que jamais un rapport intime avec le septième art. Même s'il revisite des thèmes qui lui sont chers (la mémoire, l'homosexualité et la maternité) et qu'il invite à la fête des visages familiers de sa filmographie (Penélope Cruz et Julieta Serrano, qui se partagent le rôle d'une redoutable mère, ou encore Cecilia Roth interprétant une vieille amie comédienne), le réalisateur évite la complaisance de la citation et de l'autoréférence simplistes. Ainsi, **Douleur et Gloire** apparaît comme un point de jonction doux-amer entre un artiste allant à la rencontre du réel et de la fiction pour mieux révéler une part de lui-même et, surtout, le pouvoir intarissable du cinéma. (Sortie prévue: 25 octobre 2019) **CB**



Espagne-France / 2019 / 119 min

RÉAL. ET SCÉN. Pedro Almodóvar **IMAGE** José Luis Alcaine **MONT.** Teresa Font **PROD.** Agustín Almodóvar et Esther García **INT.** Antonio Banderas, Penélope Cruz, Asier Etzeandia, Julieta Serrano **DIST.** Métropole Films



La Fille du cratère

de Nadine Beaudet et Danic Champoux

Au cœur de l'astroblème

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Ce serait un truisme d'affirmer que Pierre Perrault est l'un des plus grands documentaristes de la cinématographie mondiale. Panégyriste de la langue vernaculaire, cet artiste a parcouru de long en large le Québec, afin de recueillir les témoignages des laissés-pour-compte. Son œuvre, au fil des décennies, a célébré les beautés d'un territoire hors de l'ordinaire, royaume enchanté par la présence du fleuve Saint-Laurent. Mais cet amour du Québec, le cinéaste le doit d'abord à un être secret qui l'a accompagné jusqu'au crépuscule de sa vie: Yolande Simard Perrault. C'est en effet son épouse qui lui a donné le goût du pays, lui présentant la région de Charlevoix, son plus précieux trésor. Dans ce lieu champêtre, le futur cinéaste allait, sans le savoir, découvrir sa vocation, voire sa véritable identité. Et ce que l'histoire tend malheureusement à oublier, Nadine Beaudet et Danic Champoux le rappellent et corrigent cette injustice avec **La Fille du cratère**, hommage simple et senti à cette grande dame décedée en juillet dernier.

Dès les premières minutes du film, on constate que Simard Perrault a une appétence manifeste pour sa région natale — à tel

point qu'elle a voulu en connaître davantage sur ses origines géologiques. Ainsi, dans une scène où elle discute avec le sculpteur Martin Brisson, on découvre sa passion pour une météorite ayant heurté, il y a 400 millions d'années, le futur territoire charlevoisien. À mi-chemin entre Baie-Saint-Paul et La Malbaie, le point central de l'ancien cratère (un astroblème) dégagerait aujourd'hui une énergie mystérieuse, résultat de l'impact du projectile; et cette même énergie aurait pour conséquence d'influencer quiconque habitant la région et ses alentours. C'est du moins ce qu'elle croit, défendant ici une position métaphysique similaire à celle de Pierre Teilhard de Chardin. Car les deux soutiennent, chacun à sa façon, l'existence d'une force tellurique faisant de la pierre une entité vivante. En témoigne cette phrase du philosophe: « [Nous] connaissons [...], dans les roches les plus solides, une perpétuelle transformation des espèces minérales. » (*Le Phénomène humain*, 1955) Bref, cette métamorphose ne peut que provoquer des effets sur les êtres et les choses, tout en demeurant discrète.

Toutefois, cette idée ne serait pas aussi pregnante sans la simplicité de la réalisation. Ici, aucune volition de créer un monde sophistiqué à partir de ce qui est vu à l'écran; seulement un besoin de

laisser la parole forger les images. Car la discussion a beau se dérouler dans une résidence, au coin du feu, ce qui retient l'attention ici est la faconde des deux protagonistes. En exquises parturientes, les phrases accouchent d'une réalité révolue depuis des temps immémoriaux. C'est, en quelque sorte, un « au-delà visuel » provoqué par la puissance suggestive du verbe. En cela, Beaudet et Champoux sont fidèles au cinéma de Pierre Perrault: ils subordonnent ce qui est vu à ce qui est entendu afin de dévoiler un réel piégé des apparences. Plus encore, ils démontrent que Charlevoix possède sa propre mémoire, tel un individu à l'univers mental précieux. Un souvenir que réactivent Simard Perrault et Brisson, agissant ici en personnages typiquement perraultiens.

Et l'on comprend les motivations de Beaudet et Champoux qui, en s'appropriant l'esthétique de Perrault, parviennent à évoquer dans la matière même du film le lien obvie unissant ce génie du septième art à sa brillante épouse. Ainsi, cette dernière n'apparaît pas tant comme la muse de Perrault que Perrault lui-même — comme si elle et son mari formaient une seule et même âme, amoureuse de la parole. N'est-ce pas là le plus bel hommage qui puisse être rendu à cette géante de l'ombre? 



Québec / 2019 / 75 min

RÉAL. ET SCÉN. Nadine Beaudet et Danic Champoux
IMAGE Christian Mathieu Fournier **SON** Nadine Beaudet **MONT.** René Roberge **PROD.** Nadine Beaudet et Johanne Bergeron **DIST.** Office national du film



L'Heure de la sortie

de Sébastien Marnier

À quoi rêvent les enfants surdoués?

NICOLAS GENDRON

Le proviseur Poncin (Pascal Greggory) savait que M. Capadis vivait « une période difficile », mais « pas au point de se... ». La finale s'évanouit et cet aveuglement volontaire du pouvoir en place marquera le séjour du suppléant Pierre Hoffman (Laurent Lafitte), appelé à reprendre les rênes de cette classe composée d'EIP — des enfants intellectuellement précoces. Le public québécois songera à l'ouverture de **Monsieur Lazhar**, mais là s'arrête la comparaison. Parce que jamais — ou presque — le maître et ses élèves ne s'adoptent mutuellement, Apolline (Luàna Bajrami) et Dimitri (Victor Bonnel), leaders taciturnes capables de résistance, menant la moitié du groupe dans leurs sillages tortueux.

De son aveu, Sébastien Marnier lorgnait du côté de Polanski et de **Répulsion**, puis de *La Métamorphose* de Kafka, pour la paranoïa instillée par le vernis craquant des lieux environnants et le cafard — aux sens propre et figuré — qu'inspire un monde sans pitié. Hoffman s'échine d'ailleurs à terminer une thèse sur l'auteur du *Procès* et cette référence, quoique évidente, ne vient

qu'ajouter à la canicule ambiante. **L'Heure de la sortie**, comme le premier long métrage de Marnier, **Irréprochable** (2016), relève du *thriller*, genre où l'étrangeté et l'horreur sont latentes, insidieuses, et où la violence emprunte tous les visages décents imaginables pour mieux s'enraciner. Et le jour où, rentrant à vélo par la forêt, Pierre surprend six de ses élèves dans une carrière abandonnée, agissant tels les membres d'un club sélect défiant les hauteurs, la douleur et les autres peurs, il commence malgré lui à les espionner, jusqu'à la découverte obsédante d'une boîte noire remplie de mystérieux DVD. De quoi faire perdre la raison... ou la vocation.

Faisant équipe avec Élise Griffon, sa complice scénariste depuis ses courts métrages du début des années 2000, le cinéaste revient à la charge avec ce qui devait être son premier projet d'envergure, un an à peine après la parution du roman *L'Heure de la sortie* de Christophe Dufossé, lauréat du Prix du premier roman, en 2002. Mais l'aventure a coupé court, faute d'investisseurs, et Marnier a entamé une carrière de journaliste et de romancier (*Mimi*, *Une vie de petits fours*). Ces expériences nourriront assurément ses envies de cinéma et, sans relire Dufossé, c'est dans son propre scénario d'antan qu'il replonge pour cette adaptation. Si le regard de Pierre est omniprésent dans le roman, la caméra

s'attarde ici tout autant aux adolescents tourmentés, toujours par la lunette plus ou moins déformée de leur professeur, qui devient le témoin impuissant de leur cercle d'initiés, jusqu'à disparaître momentanément du cadre. On ne sait plus alors à quel héros se vouer et une certaine Greta ne renierait certainement pas les craintes, fondées, mais envahissantes, de cette jeunesse bien d'aujourd'hui.

Si le film parvient à jouer avec nos nerfs sans sortir l'artillerie lourde — on regrettera tout juste un effet convenu de cauchemar avorté, dans un fil dramatique qui autrement développe une redoutable « logique de l'ambiguïté » —, c'est en partie grâce à un travail de dentelle de l'image et du son qui, dans le ballet subtil des certitudes agonisantes, fait flèche de tout bois, multipliant les attaques sournoises. Par un montage badin épousant des vignettes du quotidien, et la musique très Carpenter de *Zombie Zombie*, l'effroi s'installe en plein jour, la grêle contre-attaque et un cours de chant choral n'aura jamais paru aussi dérangeant. Mené par une épatante distribution au diapason, des jeunes pousses au pensionnaire de la Comédie-Française qui embrasse le chaos, **L'Heure de la sortie** a reçu le Prix Jean-Renoir des lycéens, l'équivalent français du Prix collégial du cinéma québécois, réitérant que les adultes de demain, même en territoire fictionnel, ont envie de sonner l'alarme. Durent-ils déchanter. **CB**



France / 2019 / 104 min

RÉAL. Sébastien Marnier **SCÉN.** Élise Griffon et Sébastien Marnier, d'après le roman éponyme de Christophe Dufossé **IMAGE** Romain Carcanade **MUS.** *Zombie Zombie* **MONT.** Isabelle Manquillet **PROD.** Caroline Bonmarchand **INT.** Laurent Lafitte, Emmanuelle Bercot, Luàna Bajrami, Pascal Greggory, Victor Bonnel, Véronique Ruggia **DIST.** Axia Films



The Last Black Man in San Francisco

de Joe Talbot

Rêveur de ville

CHARLES-HENRI RAMOND

Le long d'une rue en pente surplombant une baie immense, des hommes emmailotés dans des scaphandres argentés ramassent méticuleusement les détritiques qui jonchent le sol. Non loin d'eux, sur un piédestal chancelant, un prédicateur harangue une foule imaginaire en déplorant l'insalubrité de ce quartier, qui abrite, pour combien de temps encore, la communauté afro-américaine. Face à lui, deux jeunes écoutent distraitemment en attendant l'autobus. Lassés, ils finissent par s'en aller en avalant l'asphalte sur une planche à roulettes qu'ils partagent imprudemment. À l'instar de son titre chargé de mystère, la séquence d'ouverture de ce premier long métrage de Joe Talbot donne le ton à un film original, placé d'emblée dans la courte liste de nos coups de cœur de 2019.

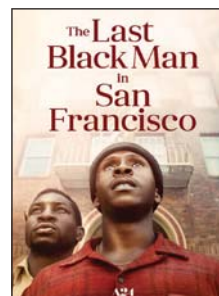
Jimmie, un Noir qui n'a pour seule famille que son copain Montgomery, entretient l'espoir de prendre possession de la majestueuse maison de style victorien que son grand-père a bâtie de ses propres mains dans un quartier populaire, devenu au fil des ans un endroit à la mode réservé aux gens fortunés. À partir d'un état de fait vécu dans toutes les métropoles de la planète, le cinéaste et son ami d'enfance

Jimmie Fails — qui incarne le rôle principal sans changer de nom, cette histoire étant aussi un peu la sienne — ont développé une touchante chronique de deux garçons solitaires, désireux de sortir des conditions modestes dans lesquelles ils végètent.

Toutefois, c'est dans sa dénonciation de la *gentrification* que **The Last Black Man in San Francisco** trouve sa pleine mesure. Car le mal dont souffre l'aspirant propriétaire est inéluctable et ressemble à s'y méprendre à une exclusion de masse, pour ne pas dire une colonisation. À quelques occasions, Talbot insère dans son récit des saynètes bariolées évoquant l'âme de cette cité joyeuse, progressiste et libre. Ici, un sexagénaire entièrement nu dans un abribus, là un groupe de jeunes chantant à pleins poumons dans la rue et ailleurs, en fond sonore, la célèbre chanson *San Francisco* interprétée par Scott McKenzie. S'ils illustrent parfaitement l'amour que porte le cinéaste à sa ville natale, ces moments de folie douce ne sont pas que de jolies fantaisies. À l'instar de **Blindspotting** et **Sorry to Bother You**, tous deux tournés dans l'agglomération voisine d'Oakland, Talbot utilise l'aspect le plus cocasse de l'altérité pour mieux faire ressortir les risques liés à l'embourgeoisement des quartiers centraux. Avec comme conséquence directe l'érection de barrières infranchissables entre les différentes

couches de la population. Ce rappel à l'ordre, plus que jamais nécessaire, prend également la forme d'une critique bien sentie de la condescendance des Blancs. L'agent immobilier, le banquier ou les actuels propriétaires de la maison — d'ailleurs peu soucieux de la conserver en état — sont les acteurs d'un mal qui dépasse largement le cadre du drame individuel vécu par ce gamin sans le sou.

Car Jimmie, comme tant d'autres, est un exclu du système, dont les rêves ne se réaliseront sans doute jamais. Par un brillant jeu de miroirs, son visage évoque ceux de tous ces migrants anonymes gardés loin des frontières par les murs du régime trumpien. L'amertume qui se dégage de l'ensemble ne donne pas pour autant naissance à un pamphlet pessimiste. Baigné dans les couleurs chaudes d'un printemps californien magnifiquement mis en images, porté par une trame sonore du plus bel effet, **The Last Black Man in San Francisco** est avant tout une fable humaniste, drôle et poétique. Reprenant à son compte des influences connues, tels Barry Jenkins ou Spike Lee, Talbot s'impose comme un cinéaste à suivre avec cet essai audacieux et personnel. En somme, une œuvre à la fois réflexive et divertissante, qui clame haut et fort son indépendance de forme et d'esprit. Les membres du jury du Festival de Sundance ne s'y sont pas trompés en lui accordant le Grand Prix et le Prix de la meilleure réalisation. **CE**



États-Unis / 2019 / 121 min

REAL. Joe Talbot **SCÉN.** Joe Talbot et Rob Richert **IMAGE** Adam Newport-Berra **MUS.** Emile Mosseri **MONT.** David Marks **PROD.** Dede Gardner, Jeremy Kleiner, Khaliyah Neal, Christina Oh et Joe Talbot **INT.** Jimmie Fails, Jonathan Majors, Danny Glover, Tichina Arnold **DIST.** TVA Films



Matthias et Maxime

de Xavier Dolan

D'amour ou d'amitié

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Pendant un week-end à la campagne, alors qu'ils sont réunis avec leur bande d'amis, Matthias (Gabriel D'Almeida Freitas), un jeune avocat qui s'appête à prendre sa place dans l'entreprise où il travaille, et Maxime (Xavier Dolan), qui prépare un exil en Australie tout en prenant soin de sa mère inapte, sont contraints de s'embrasser pour les besoins d'un court métrage que filme la jeune sœur de leur copain Rivette (Pier-Luc Funk). Ce geste bouleverse la dynamique de leur relation de longue date. Après toutes ces années, sont-ils finalement que de simples amis?

À la suite de l'éprouvante expérience que fut **The Death and Life of John F. Donovan**, Xavier Dolan réalise un film plus «modeste», fait entre amis. De la distribution, composée de véritables proches du cinéaste trentenaire, aux collaborateurs de longue date — dont André Turpin à la direction photo —, son huitième long métrage a tout du film de famille. Le réalisateur y raconte une histoire d'amitié, celle de deux jeunes hommes démunis devant l'éclosion de sentiments nouveaux et paralysés face au possible dérèglement de leur cercle social que pourrait provoquer la révélation de l'attraction qu'ils éprouvent l'un pour l'autre.

Dans une mise en scène tout en retenue, rafraîchissante dans son parcours, Dolan filme la frénésie et la vigueur de sa meute en faisant ressentir avec justesse les dynamiques internes d'un écosystème structuré de façon organique, où chacun s'exprime à coups de blasphèmes et ne se gêne pas pour insulter les autres. Les excès flamboyants qui sont généralement associés à son cinéma sont ici minimisés. Une nage matinale au lac, obsédante, sur la musique de Jean-Michel Blais, ou encore un *traveling* latéral sous la pluie, au ralenti, viennent ici en mémoire. Même l'utilisation de pièces musicales connues se démarque par leur rareté — il faudra toutefois retenir une scène dans une boîte de *striptease* où *Work Bitch* de Britney Spears se transforme en hymne à la virilité hétérosexuelle. Presque toujours tenue à l'épaule et braquée sur les visages des acteurs, la caméra, tantôt nerveuse, tantôt intime, trace les contours d'une approche plus accessible que dans les précédents opus du réalisateur.

Mais les personnages plus grands que nature du cinéaste se marient difficilement à ce contexte, que ce soit Matthias, un professionnel à la carrière prometteuse et au destin amoureux déjà bien tracé, ou Manon, la mère manipulatrice et toxici-
mane de Maxime (interprétée par Anne Dorval), ces «types» frôlent la caricature. Même le mutisme sentimental dans lequel

le cinéaste enferme ses deux protagonistes n'échappe pas aux clichés. C'est qu'à force de les garder à distance — allant même jusqu'à ne pas montrer le fameux baiser qui fait office de déclencheur —, Dolan ne parvient pas toujours à émouvoir.

En revanche, le silence hésitant des deux héros révèle doucement une masculinité plus trouble et ambiguë, loin des codes hétérosexuels, souvent même des images préconçues de l'homosexualité au cinéma. Ce qui permet à Dolan de privilégier une représentation plus libre de l'identité sexuelle, même si ses deux protagonistes expriment, à quelques reprises, les marques d'une homophobie intériorisée. Mais contrairement à **Juste la fin du monde** et à **The Death and Life of John F. Donovan** où ce sont les contextes sociaux qui emprisonnaient les personnages dans une sorte de repli identitaire, **Matthias et Maxime** présente l'inhibition plus intime de personnages captifs d'émotions qu'ils ne comprennent pas encore tout à fait.

Bien sûr, c'est cette histoire de fraternité qui triomphe en fin de parcours. En voyant Maxime, interprété par Dolan lui-même, près à franchir la porte vers un nouveau départ dans ce lumineux dénouement, impossible de ne pas voir le symbole d'un cinéaste qui, à travers une œuvre à l'évidence transitoire, se manifeste comme un artiste en profonde mutation. (Sortie prévue: 9 octobre 2019) **CB**



Québec / 2019 / 119 min

RÉAL., SCÉN. ET MONT. Xavier Dolan **IMAGE** André Turpin **MUS.** Jean-Michel Blais **PROD.** Nancy Grant et Xavier Dolan **INT.** Gabriel D'Almeida Freitas, Xavier Dolan, Pier-Luc Funk, Anne Dorval **DIST.** Les Films Séville



Midsommar

d'Ari Aster

L'exorcisme

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Ari Aster et 2 h 30 de film, voilà qui prêtaient flanc à quelques appréhensions. **Hereditary** (2018), malgré son évidente maîtrise, son regard affirmé et le plébiscite qu'il avait reçu, nous avait plutôt laissés de glace, la seconde heure du film se perdant en travellings empesés, comme une forme en quête de sens. Restait la performance à couper le souffle de Toni Collette, inoubliable en mère endeuillée criant ses quatre vérités à son fils et à son mari lors d'un repas familial plus cauchemardesque que l'imagerie macabre, dont le film n'était pourtant pas avare, pour installer Ari Aster aux côtés de Jordan Peele (**Us**), Robert Eggers (**The Witch** et **The Lighthouse**, à paraître) ou du Darren Aronovski de **Mother!** parmi les auteurs en vue d'un cinéma d'horreur substantiel et renouvelé, ancré dans l'onirisme cauchemardesque, la critique sociale et une maturité psychologique (servie par des rôles à vous définir une carrière d'actrice) persuadée (tout en ramenant le genre dans l'âge adulte) que « l'enfer, c'est les autres ».

Comme pour les titres précédents, l'horreur de **Midsommar**, si abondante en plans traumatiques soit-elle, n'aurait pas autant d'impact sans la phobie sociale,

l'insistance sur les difficultés relationnelles et l'imprévisibilité des chocs culturels qui la traversent. En son centre et d'entrée de jeu, la relation mal assortie entre Dani (incroyable Florence Pugh) et Christian (Jack Reynor, en mâle parfaitement velléitaire) s'effrite depuis un an de bourde en bourde. Un incident tragique, qui arrache trois membres de sa famille à Dani, reportera la rupture imminente le temps d'un voyage dans une commune suédoise qui s'apprête à célébrer une fête rituelle n'ayant lieu que tous les 90 ans. En cette mi-août où le soleil se couche à peine, le couple boiteux est aussitôt objet et témoin d'une série de rites et de repas dopés aux hallucinogènes, infusant un climat de solide paranoïa à l'imagerie bucolique des célébrations. Cependant, le fait que les six invités étrangers à la fête s'y trouvent davantage à dessein que comme de simples touristes n'est pas le fruit de l'imagination.

Au fil de ces étranges procédures, le regard tend à s'identifier à celui de Dani, dont la caméra scrute les moindres expressions torturées par le deuil qui la hante. La leçon de Bergman voulant qu'un visage soit le plus fascinant des paysages à capturer est habilement mise en pratique, non sans un humour cruel soulignant la maladresse de la moindre des interactions, du refus, puis de l'acceptation de consommer des « champignons magiques » à l'offrande d'une

pointe de gâteau d'anniversaire, en passant par ces métadiscussions où le couple se dispute sur la transparence de ses échanges. Un premier visionnement tend à faire oublier l'attachement toxique de ce personnage à son malheur, jusqu'à la révélation des situations extrêmes par lesquelles ce dernier parvient à s'en affranchir. Et c'est alors la trajectoire des personnages secondaires — en particulier celui de Christian — qui, malgré leurs traits antipathiques, voire leur bêtise, devient un argument de comédie macabre qui fait rire jaune autant que frissonner d'effroi.

Un mot final pour la communauté d'« Hårga », qui est la scène des festivités. À nos yeux depuis longtemps familiarisés, par la culture populaire, en outre le rock de Led Zeppelin et autres groupes faisant leur fonds de commerce d'un imaginaire préchrétien, animiste et ritualisé d'une certaine contre-culture, celle-ci paraît comme la vision, enfin matérialisée à l'écran, d'un monde pourtant déjà étrangement familier, qui patientait depuis **The Wicker Man** de Robert Hardy (1973) à renaître à l'écran et qui, en dépit de ses dangers, semble nous recevoir à bras ouverts comme s'il nous avait attendus pendant 50 ans. Il n'en reste pas moins qu'il sera plus prudent de se tenir, interdit, sur son seuil sans le franchir. S'il s'incarnait ailleurs qu'au cinéma, bien sûr. 



États-Unis-Suède / 2019 / 147 min

RÉAL. ET SCÉN. Ari Aster **IMAGE** Pawel Pogorzelski **MUS.** The Haxan Cloak **MONT.** Lucian Johnston **PROD.** Patrick Andersson et Tyler Campellone **INT.** Florence Pugh, Jack Reynor, Vilhelm Blomgren, William Jackson Harper, Will Poulter **DIST.** Entract Films



Soleils noirs

de Julien Élie

L'engeance d'un peuple

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Sergio González Rodríguez a fait paraître, en 2002, un livre intitulé *Des os dans le désert*. L'ouvrage, fruit d'une longue enquête journalistique, relatait l'histoire de meurtres de femmes commis à Ciudad Juárez, une ville de l'État de Chihuahua, au Mexique. Ces actes barbares, perpétrés dans les années 1990, étaient majoritairement imputés aux proches des narco-trafiquants, tous protégés par les autorités de ce pays. Or, ce sujet, décrit en détail dans le livre, ne pouvait qu'intéresser le cinéaste militant Julien Élie, dont le film précédent (**Le Dernier Repas**, 2003) abordait le délicat sujet de la peine de mort au Texas. Ainsi, personne ne sera étonné que le réalisateur propose aujourd'hui **Soleils noirs**, une œuvre dénonçant, avec force, ces crimes qui continuent de ronger la nation mexicaine tout entière. Car ces assassinats dépassent largement les frontières de Ciudad Juárez. La vésanie, telle une infection, s'est propagée dans tout le pays, transformant ce dernier en un innombrable pourrissoir. Et c'est ce dont témoigne ce documentaire divisé en six parties.

L'une de celles-ci se déroule à Ecatepec de Morelos, une municipalité située tout près de Mexico. Cette parcelle territoriale,

hautement peuplée, enregistre depuis quelques années un taux anormalement élevé de criminalité — à tel point que ce lieu est devenu plus dangereux pour les femmes que Ciudad Juárez. Il est vrai que l'endroit a été le théâtre, en 2012, d'un nombre effarant de féminicides causés, en majorité, par un réseau de criminels aux bas instincts (viol, torture, etc.). Selon l'avocat Carlos Mata, le groupe, dirigé par Erick San Juan Palafox, allait même jusqu'à offrir certaines de ses victimes aux soldats du camp militaire de Mexico. Mais ces actes, aussi ignobles soient-ils, n'ont débouché sur aucune condamnation importante, certains juges faisant tout pour en minimiser la gravité. Un fait révoltant qui en dit long sur la corruption des institutions, qu'elles soient judiciaires ou militaires.

Et ce n'est là qu'une infime partie du problème, puisque le cinéaste ne cesse d'accumuler les exemples les plus troublants. Bien sûr, il y a les féminicides, mais aussi les disparitions d'enfants, les enrôlements forcés d'individus dans les cartels de la drogue et les nombreux assassinats de journalistes. D'ailleurs, celui de Rubén Espinosa, commis le 31 juillet 2015, a profondément marqué le Mexique : son cadavre mutilé a été retrouvé dans un appartement, tout comme le corps inerte de Nadia Vera, une militante des droits de l'homme. Cette ignominie est d'autant plus

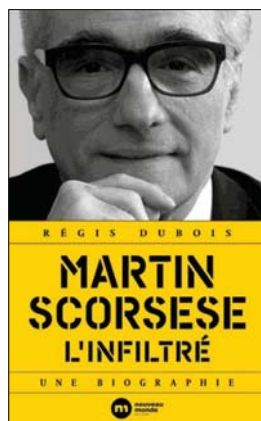
révoltante qu'elle n'a mené qu'à une enquête bâclée, les autorités cherchant à discréditer ces deux « ennemis de la nation » (ils auraient consommé de la marijuana, entre autres détails insignifiants). Bref, corruption et violence forment ici une gémellité infernale qui plonge l'État mexicain dans une mer bouillonnante de sanie. Dans ce contexte, le spectateur ne sera pas surpris que le documentariste ait choisi de tourner son film en noir et blanc afin de rendre plus palpable la désolation qui contamine ce pays au bord de l'éclatement. À cela s'ajoute un usage du rapport de cadre 4:3, qui réduit le champ visuel des plans à un carré plutôt qu'au format rectangulaire habituel. Une décision idoine dans la mesure où elle accentue le sentiment d'oppression que vivent les gens au quotidien; ces derniers se retrouvent coincés au sein de plans restreints, qui crée un malaise chez le spectateur.

En résumé, **Soleils noirs** est l'exemple du parfait mariage entre la forme et le fond. Les témoignages, toujours bouleversants, se joignent à une volonté obvie de transcender artistiquement ceux-ci afin de proposer une expérience purement cinématographique. Et c'est ce qui fait la force de ce long métrage exceptionnel : le besoin irrépensible du réalisateur de s'éloigner du simple reportage du monde télévisuel. En résulte non pas un grand documentaire, mais un grand film. **BE**



Québec / 2018 / 152 min

RÉAL. ET SCÉN. Julien Élie **IMAGE** Ernesto Pardo et François Messier-Rheault **SON** Daniel Capeille, Gabriel Villegas, Mimi Allard et Bernard Gariépy Strobl **MUS.** Mimi Allard **MONT.** Aube Foglia **PROD.** Julien Élie et Richard Brouillette **DIST.** FunFilm Distribution



DUBOIS, Régis. *Martin Scorsese – L'Infiltré*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2019, 291 p.

En attendant Spoto

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Phénomène d'édition, Scorsese? Les livres n'en finissent plus de pleuvoir. Le problème? L'homme n'est jamais mieux défendu que par lui-même. Dans *Scorsese on Scorsese*, il partageait généreusement ses coups de cœur cinéphiles et ses frasques passées durant les turbulentes années 1970 où il mène une vie de rock star alors que *New York New York* paraît enfin et se fait descendre. Marquant le coup, c'est par là que Régis Dubois débute sa biographie du plus *bad boy* des *movie brats* alors que Scorsese s'effondre un soir de 1978 et atterrit aux soins intensifs, menacé par un hématome cérébral. Le résultat de deux ans de dérape, soutenue par un cocktail de cocaïne, de quaaludes, d'alcool et d'inhalations antiasthmatiques.

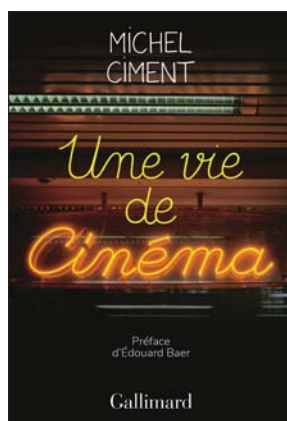
Cette prolepse faite, le récit des origines peut commencer. Celui du petit «Marty» et de son enfance alitée, gravement atteint par l'asthme, qui découvre le cinéma et la religion qui le tiennent à distance des rues mauvaises de Little Italy. La biographie publiée par les Éditions Nouveau Monde suit son parcours par étapes, des coups de cœur des films que l'on voit, jusqu'à la vocation des films que l'on fait: **Who's**

That Knocking at My Door, ébauche de ce que sera **Mean Streets** plus tard, lequel imposera sa manière (mise en scène inventive et nerveuse, bande-son en *juke-box* laissant les coudées franches à son amour du rock). **Boxcar Bertha** que Roger Corman produit à condition que Scorsese y insère des scènes de nudité toutes les 15 minutes, le méconnu **Alice Doesn't Live Here Anymore**, les rencontres devant la caméra (Harvey Keitel, Robert De Niro) et derrière (John Cassavetes qui devient un mentor, Brian De Palma qui l'introduit à une Hollywood en mutation, Paul Schrader qui lui apporte le scénario de **Taxi Driver**), sans compter, puisqu'il s'agit de biographie, le défilé des épouses et des maîtresses, les mariages en série, la bohème friquée qui le fait être à tu et à toi avec Bob Dylan et Robbie Robertson du groupe The Band...

Vous avez dit déjà-vu? Il y a, certes, des histoires que l'on ne se lasse pas d'entendre. Celle de la chute, puis de la renaissance d'un cinéaste qui aura manqué de ne pas franchir le cap des 40 ans, son œuvre ne cessera d'en être traversée, de manière particulièrement mémorable dans **Goodfellas**, sans parler de **The Wolf of Wall Street** et **Raging Bull**, son film du retour à la forme. Et Scorsese s'en tirera mieux que ses héros consumés par le *bigger than life* et mus par leurs passions jusqu'à se réduire à des ombres, puisqu'après avoir trompé la mort, trois décennies plutôt riches, quoiqu'inégales, verront, en plus des titres susmentionnés et des honneurs officiels, défilier **The Age of Innocence**, **Shutter Island** et **Silence**, en attendant le passage de **The Irishman** directement confié au géant Netflix. Il semble que le sens de l'urgence n'ait pas quitté ce septuagénaire caméléonesque, soucieux, d'une part, de conserver et de garder vivant le patrimoine cinématographique, soucieux, d'autre part, de s'adapter aux mutations de l'industrie, épousant les tournages numériques (depuis **The Wolf of Wall Street**) et jonglant par paires avec le *blockbuster* de commande et le film personnel, selon un rythme qui n'est pas près de ralentir.

Pour Dubois, il ne fait pas de doute que l'œuvre, dans ses grandes lignes et ses obsessions, reflète directement le parcours de Scorsese, où l'on retrouve «un personnage d'outsider venu de nulle part (un «infiltré») qui [intègre] un milieu fermé, [se hisse] au sommet puis, par excès d'orgueil, d'ego et d'ambition, [sombre] dans la déchéance». (p.235) Sans s'attarder, Dubois suit ce parcours de survivant qui manqua d'être rompu dès **The Last Waltz**, donnant à la suite l'allure d'une seconde ascension quelque peu crépusculaire où Scorsese se présente comme un «pessimiste qui espère encore».

Le livre de Dubois révèle les sources exclusivement imprimées (livres et articles de magazine) de l'entreprise, sans rencontre avec le cinéaste ni travail d'enquête auprès de ses proches, qui auraient pu étoffer l'ouvrage. Certes, il ne doit pas être facile d'obtenir audience parmi les Robert De Niro, Harvey Keitel et Leonardo DiCaprio de ce monde. Scorsese s'est par ailleurs si abondamment exprimé sur les films de sa vie (les siens comme ceux des autres) et sur sa vie même que sa biographie (ou autobiographie) pourrait s'écrire toute seule. Il manque toutefois à cette abondante littérature le genre d'ouvrage de référence que fut celui de Donald Spoto pour la vie et l'œuvre d'Alfred Hitchcock (*The Dark Side of Genius*), une étude qui allie une documentation solide à un commentaire et à une analyse rigoureux de l'œuvre scorsésien qui fasse autorité. De lecture agréable en terrain familier (trop familier), la tentative de Régis Dubois n'est pas cette somme. Mais comme son sujet semble traîner encore quelques projets dans sa besace, il est peut-être encore trop tôt pour que paraisse ce volume rêvé aussi épais qu'une pierre tombale, voire deux.



CIMENT, Michel. *Une vie de cinéma*, Paris, Gallimard, 2019, 512 p.

Parcours critique

MICHEL COULOMBE

Pilier de la revue *Positif*, figure de proue de la critique en France, tant par la qualité de son travail à l'écrit et à la radio que par sa longévité, Michel Ciment a publié de nombreux livres dont des entretiens avec Elia Kazan, Theo Angelopoulos, Luc et Jean-Pierre Dardenne, ou encore Jane Campion. Dans un livre paru il y a cinq ans, *Le Cinéma en partage*, il répondait aux questions d'un collègue, N. T. Binh. De plus, Ciment est l'auteur d'un ouvrage de référence sur Stanley Kubrick.

Une vie de cinéma collige une cinquantaine de textes parus entre 1963 et 2017, principalement dans *Positif* et le magazine *L'Express*, de même que dans les catalogues des festivals d'Arras et de La Rochelle. Ces écrits, certains de trois pages, le plus long d'une trentaine, sont classés selon cinq thèmes : voyages, rencontres, hommages, essais, controverses. Ils témoignent de l'éclectisme de leur auteur et de son intérêt marqué pour certaines cinématographies.

Dans un entretien fouillé avec Francis Ford Coppola, qu'il a interviewé en tandem avec Danièle Heymann à Los Ange-

les, puis seul à San Francisco, il s'intéresse tout particulièrement aux préparatifs, au tournage et au montage d'**Apocalypse Now**. Le cinéaste y parle notamment d'une émission de radio consacrée à la nouvelle *Au cœur des ténèbres* enregistrée un an avant le tournage, d'Al Pacino, de Robert De Niro et de Steve McQueen qui ont refusé le rôle de Kurtz dont a hérité Marlon Brando, des 20 heures de *rushes* accumulées pour la seule scène des hélicoptères et des diverses fins envisagées. Il évoque son rêve de faire des films plus longs, jusqu'à 13 heures, qui inciteraient les spectateurs à réclamer un congé cinéma à leur employeur...

Les entretiens avec deux acteurs français au parcours impressionnant, Jeanne Moreau et Jean-Louis Trintignant, laissent entrevoir des personnalités très différentes. Elle plutôt affirmée, lui d'une grande humilité, traversé par le doute et d'autant plus intéressant. « Vous savez, je ne connais pas très bien le cinéma », précise l'acteur. Et il ajoute : « Parfois, on croit avoir été très bon et on n'est pas terrible. »

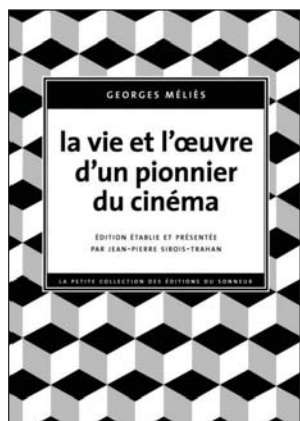
Interviewé en 1994, à la sortie de **Rouge** et de **Regarde les hommes tomber**, l'interprète d'**Un homme et une femme** parle de sa façon de préparer ses rôles dans son quotidien. S'il coupe du bois, il se demande comment s'y prendrait son personnage. Sa sincérité est parfois déconcertante, notamment lorsqu'il raconte qu'après avoir tourné coup sur coup **Z**, **Ma nuit chez Maud** et **Le Conformiste**, il a imploré son agent italien de lui trouver le film le plus bête qui soit afin de lui remettre les idées en place. Ce sera **Così dolce... così perversa**. Trintignant dit avoir refusé plusieurs films de peur de trahir le metteur en scène, ainsi que les rôles de Brando dans **Le Dernier Tango à Paris**, de Sutherland dans **Casanova**, de Frey dans **César et Rosalie**, de Hopper dans **Apocalypse Now** et de Truffaut dans **Rencontres du troisième type**.

Le lecteur québécois s'arrêtera à un texte paru à la sortie de **Réjeanne Padovani**,

deuxième long métrage de fiction de Denys Arcand. Bien avant la consécration venue du **Déclin de l'empire américain**, Ciment présente Arcand comme le cinéaste québécois le plus important avec Pierre Perrault et **Réjeanne Padovani** comme l'un des films politiques les plus remarquables des derniers mois. Il le rapproche de **Lucky Luciano** de Francesco Rosi et décrit les cinéastes québécois et italien comme des historiens. Il vise juste. Loin de s'en tenir à son sujet, le film québécois, Ciment égratigne au passage la critique de gauche puis tourne le dos à Arcand auquel il préfère Roland Barthes et ses réflexions au sujet du plaisir et de la jouissance qu'il applique au cinéma. Dans ce texte, lorsqu'il est question du hockey, l'auteur évoque un « jeu de palet ». Personne n'est parfait.

Ciment s'est maintes fois interrogé sur l'état de la critique et n'a pas hésité à prendre position lorsqu'un débat enflammait la profession, au risque de froisser certains collègues, notamment ceux du *Monde*, de *Libération*, des *Inrockuptibles* et des *Cahiers du cinéma*. Au début des années 1980, persuadé que l'on ne doit pas opposer un film à un autre, il refuse de s'associer aux 80 critiques qui publient une tribune polémique où ils défendent **Une chambre en ville** de Jacques Demy et condamnent **L'As des as**, une comédie de Gérard Oury avec Jean-Paul Belmondo. Le premier a mordu la poussière, le second a rallié plus de cinq millions de spectateurs en France.

Dans un autre article, en réaction à un texte de Michel Boujut paru dans *L'Événement du jeudi*, Ciment définit le rôle d'une revue de cinéma, qui consiste selon lui à faire des choix dans l'actualité, à se pencher sur l'Histoire, à être à la fois convaincu et mobile, à partir à la découverte du futur, à écouter ce qui se fait à l'étranger (pour échapper à l'ethnocentrisme) et à ne pas renoncer à l'analyse. Il se trouve ici en terrain ami.



MÉLIÈS, Georges. *La Vie et l'Œuvre d'un pionnier du cinéma*, Paris, Éditions du Sonneur, 2012, 109 p.

Le grand prestidigitateur du septième art

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Un vaisseau spatial quitte la Terre avec, à son bord, son équipe d'expéditeurs en route vers la lune. L'astre, avec son visage grimaçant, appréhende l'alunissage avec raison puisque la capsule s'écrase dans l'un de ses yeux. Qu'ils soient cinéphiles ou non, la plupart des spectateurs sont familiers avec cette image célèbre du cinéma des premiers temps, qu'ils en connaissent ou non les origines. Et même si Georges Méliès a été au cœur d'un intérêt ravivé — le film *Hugo* de Martin Scorsese ayant participé au phénomène —, la réédition de cette forme d'autobiographie s'inscrit dans cette volonté de rappeler l'importance du cinéaste dans l'histoire du septième art.

Rédigé d'abord pour un projet de « Dictionnaire des hommes illustres » qui ne vit jamais le jour, ce texte de Georges Méliès prend la forme de mémoires qui retracent les moments forts de sa vie et de sa passion pour la création. Né dans une famille fortunée, il s'intéresse à de multiples domaines artistiques et ne souhaite pas suivre les traces de son père, fabricant de chaussures de luxe. En premier lieu homme de théâtre, spécialiste de la photogra-

phie en mouvement primitive et maître en prestidigitation, il perçoit rapidement le potentiel illusionniste du cinématographe alors qu'il assiste à la première projection des frères Lumière, en 1895, à laquelle il a été convié.

Écrit à la troisième personne (il s'agissait d'une exigence de l'auteur pour la production de son histoire), le texte se teinte d'une subjectivité particulière lorsque les souvenirs de Méliès se brouillent parfois dans leur suite chronologique, mais aussi alors qu'il complimente ses capacités et ses réussites avec fierté. Cette réédition par les Éditions du Sonneur est une transcription fidèle des notes originales de Méliès et, comme le précise la préface, les irrégularités historiques dans le récit du cinéaste n'ont pas été corrigées. Toutefois, malgré cette subjectivité assumée de ces mémoires, le livre gagne son intérêt et sa richesse par le témoignage sincère des défis qu'ont dû relever ces pionniers de l'image en mouvement, alors qu'ils créaient les balbutiements d'un langage et d'un art cinématographiques.

Ne s'attardant jamais véritablement à ses films ni aux anecdotes de tournage, Méliès se concentre plutôt sur le processus technique, la mise en place d'un nouveau médium et l'exploration de son potentiel. Il laisse ainsi de côté le travail explicatif, voire analytique de ses productions sur lequel tant d'autres se sont penchés et préfère mettre en mots le « faire » et l'« être » du cinéma. L'auteur souligne ainsi les heures perdues et les montants astronomiques investis par les créateurs afin de mettre en place les premiers prototypes permettant la captation d'images en mouvement, le développement des pellicules et leur tirage dans un contexte de compétition et de secrets industriels. Obtenir une simple pellicule perforée devient ainsi une véritable épopée.

Voguant d'un segment à l'autre dans une forme thématique presque chronologique, Georges Méliès rappelle notamment deux grandes luttes menées afin d'uniformiser les matériaux et les techniques, particu-

lièrement la perforation universelle des bandes, mais aussi la libre production et la mise en vente des films. Le réalisateur confirme aussi l'influence du théâtre et de la prestidigitation dans la création de ses fameuses fantasmagories, soulignant au passage que, bien que ces œuvres soient les plus célébrées, il a exploré plusieurs genres au cours de sa carrière. Et si le théâtre a joué un rôle majeur dans sa création, Méliès ne peut oublier le dédain des acteurs et des actrices professionnels vis-à-vis du cinéma qu'ils percevaient comme un divertissement inférieur.

À cette écriture expérientielle qui s'ancre dans le vécu des pionniers du cinéma se collent aussi des moments forts qui puisent dans les souvenirs intimes du cinéaste et expriment des émotions sincères. En effet, le texte de Méliès prend une nouvelle profondeur lorsqu'il évoque l'accumulation des malheurs et des malchances (déclenchement de la Grande Guerre, faillite, expropriation, etc.) qui ont provoqué sa chute. Plus encore, les difficultés et rebuffades rencontrées afin d'obtenir une certaine reconnaissance, pourtant largement méritée, par les gens du milieu du cinéma. Ayant finalement trouvé sa place dans l'histoire du septième art, Méliès n'hésite pas à parler avec sensibilité, de la vieillesse et de ce qui l'accompagne, dont la perte d'êtres chers.

Ces courtes mémoires, rédigées en à peine plus d'une centaine de pages, sont un témoignage précieux d'un pionnier à propos d'une époque charnière au cours de laquelle les innovations techniques et les expérimentations ont permis la naissance d'un art nouveau qui reste encore aujourd'hui l'un des plus lucratifs et populaires. Visant sans doute un public intéressé par le cinéma, *La Vie et l'Œuvre d'un pionnier du cinéma* s'adresse au final à tous ceux qui se nourrissent de films sans en soupçonner les origines ni connaître l'acharnement de ceux et celles sans qui ces images en mouvement n'auraient vu le jour. 

Fantasia

FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS



ÉTÉ
2020

24^e ÉDITION

MONTREAL fantasiatfestival.com



TOURISME /
MONTREAL

Montréal 

TELEFILM
CANADA

Québec 

VOIR + GRAND

VOUÉE À LA PROMOTION
ET AU RAYONNEMENT
DES TALENTS CANADIENS,
TÉLÉFILM CANADA EST FIÈRE
PARTENAIRE DES SUCCÈS D'ICI.

TELEFILM
CANADA



© Shayne Laverdière

   TELEFILM.CA