

# SÉQUENCES

LA REVUE  
DES CINÉMAS  
PLURIELS

N° 309 | JUILLET - AOÛT 2017 | 62<sup>E</sup> ANNÉE | 5,95\$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

## ET AU PIRE ON SE MARIERA

### LÉA POOL

TERENCE DAVIES  
**A QUIET PASSION**

KORE EDA  
**APRÈS LA TEMPÊTE**

ALEJANDRO JODOROWSKY  
**POESÍA SIN FIN**

TERRENCE MALICK  
**SONG TO SONG**

**PREMIER PLAN**  
**RUE DE LA VICTOIRE**  
FRÉDÉRIQUE COURNOYER-LESSARD



66<sup>e</sup> Internationale  
Filmfestspiele  
Berlin  
Generation

GAGNANT  
OURS DE CRISTAL



SÉLECTION  
OFFICIELLE  
TIFF



SÉLECTION  
OFFICIELLE  
FIFEM



GAGNANT  
Prix d'Europe Jeune Public



SÉLECTION OFFICIELLE  
Festival de Cannes



« ...VOILÀ UN BONHEUR DE FILM... »  
LE PARISIEN



« ...AMUSANT ET SINCÈRE... »  
Avoir-aLire.com



« ...IRRÉSISTIBLE... »  
L'EXPRESS

ADAPTÉ DU ROMAN  
« LE JOURNAL D'AUREO »  
DE MARIE DESPLECHIN  
© EDITIONS L'ÉCOLE DES LOUISIS, 2006 - PARIS, FRANCE

AGAT FILMS & CIE PRÉSENTE

# JAMAIS CONTENTE

UN FILM DE ÉMILIE DELEUZE

AVEC LÉNA MAGNIEN PATRICIA MAZUY PHILIPPE DUQUESNE AVEC LA PARTICIPATION DE CATHERINE HIEGEL ET ALEX LUTZ  
NATHAN MELLOUL AXEL AURIANT-BLOT MEHDI MESSAOUDI PAULINE ACQUART TESSA BLANDIN RAPHAËLLE DOYLE MORGAN DAVID MAXIME MEYRIEUX

UN SCÉNARIO DE MARIE DESPLECHIN ÉMILIE DELEUZE LAURENT GUYOT

AVEC LA COLLABORATION D'ADRIENNE BOUTANG ET YVAN GUYOT DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE JEANNE LAPOIRIE CHEF DÉCORATEUR PASCAL LE GUELLEC CHEF MONTEUR FREDÉRIC BRILLETCHAÏCHE CHEF OPÉRATEUR DU SON PHILIPPE RICHARD COSTUMEUR CHRISTEL BARAS  
1<sup>ère</sup> ASSISTANTE RÉALISATRICE VALÉRIE ROUVÈRE CHEF COSTUMIÈRE ANNE SCHOTTE CHEF MAQUILLÉUSE FÉROUZ ZAAFOUR CHEF MONTEUR SON JEAN MALLET MONTEUR JEAN-PIERRE ENFORCÉ DIRECTRICE DE PRODUCTION TATIANA BOUCHRAIN MUSIQUE ORIGINAL OLIVIER MEILLANO PRODUCTEUR PATRICK SOBELMAN PRODUCTRICE ASSOCIÉE ALEXANDRA MEMOCSZEGI  
UNE PRODUCTION AGAT FILMS & CIE EN COPRODUCTION AVEC AD VITAM AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ OCS AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE EN ASSOCIATION AVEC LA BANQUE POSTALE IMAGE 9 CINÉMAGE 10 SOFTIMAGE 3 IMDEFILMS INITIATIVE DISTRIBUTION AD VITAM VENTES INTERNATIONALES DOC & FILM INTERNATIONAL

agat films & cie AD VITAM CANAL+ OCS Île de France CinéMagé SOFTIMAGE IMDEFILMS doc & film



www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 11 AOUT

f t YouTube





# SOMMAIRE

*A Quiet Passion*

## MOT DE LA RÉDACTION

2 cinéma... Cinémas

## EN COUVERTURE

3 **Et au pire, on se mariera**  
Le syndrome de Lolita

6 Léa Pool  
« Le regard est beaucoup plus habitué à voir un cinéma masculin, qu'un cinéma féminin... »

## EN PREMIER PLAN

10 **Rue de la Victoire**  
Le cirque giratoire de la vie

12 Frédérique COURNOYER-LESSARD  
« J'ai voulu comprendre comment on pouvait s'exprimer artistiquement en tant que musulman... »

## LES FILMS

14 **GROS PLAN**  
**A Quiet Passion** > L'énigmatique acte d'écrire | **Après la tempête** > Au-delà de nos classes | **Poesía sin fin** > Délire contrôlé | **Song to Song** > L'élément manquant | **The Bleeder** > L'autre œil du tigre | **The Lost City of Z** > Des idées de grandeur

26 **CRITIQUES**  
**BGL de fantaisie** > L'art et la manière | **Colossal** > L'incroyable plasticité humaine | **David Lynch: The Art Life** > Labyrinth Man | **Les pépites** > Les bons Samaritains | **Patients** > Petit film sincère | **Robert Doisneau, le révolté du merveilleux** > Insatiable humanité | **The Circle** > Le cercle vicieux de la technologie

33 **CRITIQUES**  
**Aube dorée: Une affaire personnelle** > Hellas année zéro

34 **MISE AUX POINTS**  
[UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE À MONTRÉAL]

## ARRÊT SUR IMAGE

36 **ENTREVUE**  
Alexandre MATHIS  
« On sent que toutes ces interrogations (...) qui traversent son œuvre, sont celles d'un homme qui a longtemps douté... qui continue à se remettre en question... »

## ÉTUDE

42 ÉCRANS HOMOSEXUELS (PREMIÈRE PARTIE)  
La confusion des genres  
Travestisme, transsexualité et « transgenrisme » au cinéma

## PANORAMIQUE

48 **MANIFESTATIONS**  
Filmfest Dresden

51 **RECENSIONS**  
**Le cinéma iranien: Un cinéma sous influences, de 1900 à 1979** > L'avant-révolution cinématographique iranienne

52 **SALUT L'ARTISTE**  
[Lola] ALBRIGHT... [Oleg] VIDOV  
Jonathan Demme  
Victor Lanoux  
Janine Sutto

ERRATUM: Dans le n° 308 (Mai-Juin 2017), le texte sur **I Am Not Your Negro** (p. 18), deuxième colonne, il est écrit que l'esclavage a été aboli par Lincoln en 1883, alors qu'on aurait dû lire 1863. Nous sommes désolés de cette erreur d'inattention.

## cinéma... Cinémas



Particulièrement cette année, les mois d'été et du début d'automne, avec possible extension jusqu'au 31 décembre 2017, sont l'occasion de célébrer en grande pompe le 375<sup>e</sup> anniversaire de notre chère métropole.

Et pourtant force est de souligner qu'en matière de cinéma, nous n'avons pas été si choyés que ça, comptant sur des festivals pour nourrir nos curiosités en matière de découvertes, nous pliant à des programmations régulières et à des horaires, souvent, sans aucune logique accommodante, cédant également à une quantité mastodonte de nouvelles sorties.

Bref, rendant notre travail de critique suffisamment engorgeant. Sans compter, dans le cas de *Séquences*, l'absence flagrante de collaborateurs pour le site Internet.

Cela dit, ne gâchons pas notre plaisir. Nous continuerons à aimer le cinéma, car c'est selon le cas, un amant ou une maîtresse jalouse. Il agit dans nos esprits avec un engouement sans pareil nous laissant croire que de film en film, le monde sera meilleur (ou pire). Et à chaque fois, nous nous laissons pigeonner.

Pendant ce temps, nous oublions notre véritable mission. Sauf que récemment, comme pris par un éclairage intime qui arrive rarement, nous avons constaté que contrairement aux deux autres publications du même genre, nous publions un numéro de plus par année, soit six livraisons annuelles, nous permettant, par défaut, de parler de tous genres de films, sans toutefois nous laisser embobiner par la fascination du simplisme.

Vive le cinéma d'auteur international, et encore plus le québécois; mais vive aussi le cinéma grand public construit avec passion, avec, en arrière-fond, tous ces effets spéciaux innovants, ces codes affriolants, une volonté sincère de revoir le monde et parfois notre triste humanité.

C'est pour cette raison que nous profitons du 375<sup>e</sup> de Montréal pour baptiser notre revue sous un nouveau prénom qui lui donnera sa véritable mission et tracera pour ainsi dire, officiellement, sa ligne éditoriale. Donc, «la revue de cinéma» devient dès lors «la revue des cinémas pluriels». Parce qu'ils sont divers, viennent de tous les pays, abordent des genres multiples et s'expriment de mille et une façons. Nous choisirons désormais des thèmes intemporels, d'hier et d'aujourd'hui, qu'aime notre public.

Si nous donnons la parole à la jeune Frédérique Lessard-Cournoyer, c'est parce qu'elle aborde le premier long métrage documentaire en s'intéressant à l'autre; question de situer le corps dans des réalités sociales multiples (la Tunisie, la France) et d'observer la façon dont il se comporte, selon l'espace scénique. Et comme «Hors-champ», nous avons eu la chance de nous procurer **Aube dorée: Une affaire personnelle**, le doc choc franco-grec d'Angélique Kourounis qui ne fut présenté qu'une seule fois au Festival international du documentaire de Thessalonique, avec maintes difficultés et réactions opposées.

Mais *Séquences – La revue des cinémas pluriels*, c'est aussi suivre l'actualité en s'assurant que les films d'auteur seront couverts: Terrence Malick, James Mangold, Terence Davies et autres Hirokazu Kore-eda, Philippe Falardeau ou Alejandro Jodorowsky.

On sent parfois que le vent tourne, du bon côté, ou est-ce bien une illusion passagère? Quoi qu'il en soit, nous continuerons de suivre les caprices innovants du cinéma. Mais notre page couverture, comme c'est le cas avec **Et au pire, on se mariera**, saura concilier vision personnelle du cinéma et récit accessible et intelligent. Une revue, ça doit se vendre aussi, sans quoi elle n'existe point. ☺

ÉLIE CASTIEL  
Rédacteur en chef

## SÉQUENCES LA REVUE DES CINÉMAS PLURIELS

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

**Directeur de la publication:** Yves Beauregard

**Rédacteur en chef:** Élie Castiel | [cast49@sympatico.ca](mailto:cast49@sympatico.ca)

**Comité de rédaction:** Charles-Henri Ramond, Julie Vaillancourt

**Réviseur:** Maximilien Nolet

**Documentaliste:** Luc Chaput

**Ont collaboré à ce numéro:** Jean Beaulieu, André Caron, Luc Chaput, Julie Demers, Denis Desjardins, Jean-Philippe Desrochers, Pierre-Alexandre Fradet, Mathieu Houle-Beausoleil, Sami Gnaba, Pascal Grenier, Maxime Labrecque, Jean-Marie Lanlo, Anne-Christine Loranger, Claire Valade

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

**Direction artistique:** Simon Fortin – Samouraï  
**Tél.:** 514 526-5155 | [www.be.net/samourai](http://www.be.net/samourai)

**Conseiller (Maquette/Mise en page):** Élie Castiel

**Directeur marketing:** Antoine Zeind  
**Tél.:** 514 744-6440 | [azeind@azfilms.ca](mailto:azeind@azfilms.ca)

**Placement publicitaire:** Élie Castiel  
**Tél.:** 514 598-9573 | [cast49@sympatico.ca](mailto:cast49@sympatico.ca)

**Comptabilité:** Josée Alain

**Conseiller juridique:** Dave Tremblay

**Impression:** TC.Transcontinental Interglobe

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

**Rédaction et courrier des lecteurs:** Séquences, 1600, avenue de Lorimier, bureau 41, Montréal (Québec) H2K 3W5  
Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. Séquences n'est pas responsable des manuscrits et des demandes de collaboration qui lui sont soumis.

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

**Administration, comptabilité et anciens numéros:**

s'adresser à Séquences, C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec (Québec) G1R 4M8

**Tél.:** 418 656-5040

**Fax:** 418 656-7282

[revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca](mailto:revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca)

**Tous droits réservés**  
**ISSN-0037-2412 • Dépôt légal: 3<sup>e</sup> trimestre 2017**

**978-2-924354-25-4**

**Dépôt légal:** Bibliothèque et Archives Canada

**Dépôt légal:** Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Séquences publie six numéros par année.

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

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

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

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

Conseil des arts  
et des lettres

Québec

CONSEIL  
DES ARTS  
DE MONTRÉAL

Montréal



Conseil des arts  
du Canada Canada Council  
for the Arts



# LÉA POOL

En 1962, Stanley Kubrick avait réalisé l'intellectuellement érotique *Lolita*, et à juste titre, on l'avait interdit aux moins de 18 ans partout où il était présenté, doublant les recettes aux guichets. Peut-être que cette époque devrait revenir pour mousser les ventes de billets. Quelques années plus tôt, Simone de Beauvoir avait même écrit un essai, Brigitte Bardot et le syndrome de Lolita, étape obligatoire devant la popularité de l'actrice. L'adolescente, la nymphe, celle qui fait rêver les hommes hétéros normalement constitués. Entre les mains de Léa Pool, philosophe cinématographique de la jeunesse, celle-ci dissèque cette notion de séduction, l'analyse, lui donne sans doute une connotation sociopolitique qui a à voir avec la lutte des classes; elle place l'adolescente, naïve d'une certaine façon, curieuse, en pleine crise de croissance, et qui dit croissance, veut également dire « sexualité ». **Et au pire, on se mariera** est un film-piège, un essai clinique en images qui désoriente le spectateur et le soumet à une sorte d'auto-réflexion sur le regard, car tout semble à la fois faussement vrai ou réellement faux.



# ET AU PIRE, ON SE MARIERA

## LE SYNDROME DE LOLITA

*Et c'est à partir d'une histoire plutôt banale dont les événements ont lieu, de nos jours, dans un Hochelaga-Maisonneuve presque réinventé, quartier mis au service du cinéma, s'offrant à la caméra et aux personnages avec franchise, gravité, sans occulter aucune de ses caractéristiques, mais également ouvert à tous les changements, ne serait-ce que pour le film, pour revenir ensuite à sa condition initiale.*

ÉLIE CASTIEL

Une curiosité d'ailleurs: le dépanneur du coin porte une kippa, donc est Juif; à ma connaissance, habitant dans le quartier, je suis étonné qu'un Juif portant ce signe religieux, donc suivant les préceptes de la religion, tient un dépanneur dans ce quartier. Bon, juste une observation qui pourrait, je l'espère, se révéler fausse. De retour au film, les rapports qu'entretient Léa Pool ne sont pas uniquement entre elle et les personnages, mais aussi avec les lieux, les atmosphères, les sons d'un quartier coloré qui ne cesse de changer... et l'esthétique du film dont la frontalité traverse des moments de pure noblesse de cœur, car lorsque la caméra ne répond pas à l'appel de circuler partout, le plan fixe contient quelque chose de phénoménal qui s'apparente à la photographie et, pourquoi pas, à l'écriture.

Du *Lolita* de Kubrick, d'après le roman de Vladimir Nabokov, Léa Pool a retenu la sensualité aguichante du personnage que la belle Aïcha investit pour son plus grand bien, ou le contraire.

Car de Simone de Beauvoir, Léa Pool semble avoir hérité la description viscérale, sociale et biologiquement politique du personnage; ici, Brigitte Bardot est devenue « Aïcha » et elle agit comme une adolescente du XXI<sup>e</sup> siècle, ou peut-être pas. Parce que ses agissements sont entre la réalité et son imaginaire. Le vrai et le faux ne cessent de se juxtaposer dans ce très beau film

PHOTO: Aïcha, une force de caractère extra-diégétique



qu'il ne faut critiquer qu'après une très mûre réflexion. C'est un film qui saigne, non pas des gouttes de sang, bien que..., mais qui soumet l'âme à mille et une tentations bouleversantes qui font partie de la découverte du corps, celui qui change à chaque seconde de la vie.

C'est ce qui explique que le personnage d'Aïcha est de presque tous les plans — protagoniste dont s'empare Sophie Nélisse pour lui donner une force de caractère extra-diégétique, puissante, presque surréelle, ne reculant devant rien face aux forces inexplicables du désir et de la volupté. Plus rien n'existe. Il suffit de foncer.

Sa rencontre avec Baz, jeune homme qui a le double de son âge, très convaincant Jean-Simon Leduc, n'est pas non plus une anecdote de la quotidienneté, mais une sorte de révélation, de situation annonciatrice, comme si les anges licencieux de l'érotisme et particulièrement de la libido s'étaient donné rendez-vous pour s'occuper de cette nymphe. Jalouse de sa mère (Karine Vanasse), car elle a viré Hakim (très séduisant et solide Mehdi Djaadi), le beau-père de la petite, accusé d'avoir perpétré des attouchements sur la gamine). C'est toujours la même histoire, de ces histoires de journaux *trash* qu'on lit, malgré tout, avec passion, car lecteurs ou spectateurs, notre regard est toujours «voyeur». Qu'on le veuille ou pas. Et adolescente, la fugueuse Aïcha est devenue amie avec deux travelos adorables qui font le trottoir le soir venu et qui adorent leur copine comme si elle était leur propre fille.

Du *Lolita* de Kubrick, d'après le roman de Vladimir Nabokov, Léa Pool a retenu la sensualité aguichante du personnage que la belle Aïcha investit pour son plus grand bien, ou le contraire.

Entre l'homme et la femme en devenir, ou plutôt entre l'homme qui soi-disant a atteint une certaine maturité et la jeune femme, selon Léa Pool, deux mondes de différences. Et elle a bien raison. Deux idées sur le quotidien, deux idées sur la sexualité, deux idées sur la fidélité et sur la jalousie. Deux solitudes qui, pour la continuité du monde, ne peuvent vivre séparées. Mais qui dans *Et au pire, on se mariera*, titre on ne peut plus prémonitoire et négociateur, renferment tout ce qui est compromis, ententes à l'amiable, prises de risques, gagnants et perdants, comme dans toutes entreprises humaines. C'est de cela que parle aussi le film de Léa Pool, jamais aussi alerte face à son métier, donnant à l'image une importance capitale, d'où la clarté virginale des images en couleurs, l'ouverture magistrale des plans, comme si chacun d'eux invitait le spectateur à participer de loin à cette aventure qui tient du rituel.

### Et puis une finale mélodramatique magnifiquement filmée, justement grâce à ses faux pas intentionnels, ses doutes, ses interrogations

Si femme (ou adolescente) veut, elle l'obtiendra. Et puis une finale mélodramatique magnifiquement filmée, justement grâce à ses faux pas intentionnels, ses doutes, ses interrogations — sur ce point, Léa Pool s'interroge sur la validité même du cinéma à s'incruster dans la vie privée des protagonistes — ses aléas, ses côtés voyeurs, ses choix avortées, ses compromis non partagés. C'est bien volontiers, car nous n'évoquerons pas certains films de Pool qui s'apparentent à cette œuvre limpide, bien formatée, et qui, stratégiquement, devrait atteindre un public d'adolescents, filles et garçons confondus, leur donnant la possibilité de voir de quoi est faite cette partie de leur vie. Donnant au nouveau Léa Pool la place qu'il mérite dans sa filmographie.

Avec *Et au pire, on se mariera*, Léa Pool revient en force et prouve que les cinéastes vétérans peuvent faire partie de la modernité, ont encore plusieurs choses à dire, et que, pour faire de bons films, il faut avoir une expérience de vie, une connaissance du social et plus que tout, un regard et une vision du monde aussi personnelle que conciliatrice et collective.

Car écrire professionnellement, c'est pour que les autres nous lisent; réaliser de la même façon, c'est pour que les autres voient en images ce que nous avons créé. Le cinéma, comme la critique, est une consécration qu'il faut mériter.

★★★½

■ **Origine:** Canada [Québec] / Suisse – **Année:** 2017 – **Durée:** 1 h 31 – **Réal.:** Léa Pool – **Scénario:** Léa Pool, Sophie Biennvenu, d'après son roman – **Images:** Denis Jutzeler – **Mont.:** Michel Arcand – **Mus.:** Michel Cusson – **Son:** Natalie Fleurant, Denis Séchaut – **Dir. Art.:** Patrice Bengle – **Cost.:** Michèle Hamel – **Int.:** Sophie Nélisse (Aïcha), Karine Vanasse (Isabelle), Jean-Simon Leduc (Baz), Isabelle Nélisse (Aïcha, enfant), Mehdi Djaadi (Hakim) – **Prod.:** Elisa Garber, Lyse Lafontaine, François Tremblay – **Dist.:** K-Films Amérique.

# Léa Pool

« Le regard est beaucoup plus habitué à voir un cinéma masculin, qu'un cinéma féminin... »

L'an dernier, lors du Gala Québec Cinéma, Léa Pool recevait le prix de la meilleure réalisation pour **La passion d'Augustine**, sacré meilleur film de l'année, devenant par le fait même la première femme à remporter ce type de récompense depuis la création du gala en 1999. Or, Pool n'en était pas à ses premières armes cinématographiques, loin de là. Avec une carrière qui s'échelonne sur plus de trois décennies, débutant avec **Strass Café** en 1980, elle nous offrira des classiques de notre cinématographie, tels **Anne Trister** (1986) et **Emporte-moi** (2008), en passant par le documentaire (**Hotel Chronicles**, 1990, **Gabrielle Roy**, 1998, **Pink Ribbons**, 2011). Elle sera une pionnière du cinéma québécois en ce qui a trait à la représentation du désir lesbien avec **La femme de l'hôtel** (1984) et **Anne Trister** (1986), avant de revisiter le thème dans les années 2000 avec **Lost & Delirious**. Son cinéma aborde par un regard féminin la thématique de l'enfance et de l'adolescence (**Maman est chez le coiffeur**, **Emporte-moi**). Son plus récent opus et treizième long métrage en carrière, **Et au pire, on se mariera**, renoue avec les thèmes de prédilection de la cinéaste; à travers le regard d'Aïcha, 14 ans, qui évoque le passage de l'enfance à l'âge adulte, la découverte de la sexualité, les amours interdites, la violence des premiers émois.

JULIE VAILLANCOURT



Moment de tournage — Sophie Néglise et Léa Pool

Et au pire, on se mariera **est une adaptation littéraire du roman éponyme de Sophie Bienvenu. Quel fut le principal défi de l'adaptation ?**

Je voulais rester proche du roman, car je trouvais qu'il y avait quelque chose d'intéressant dans la structure narrative. Sophie et moi avons donc co-écrit le scénario. Assez rapidement, le défi a été d'essayer de le mettre en scène et de faire un film avec un monologue ! Mais je le voyais et très vite Sophie a compris. Pour sa part, dans les dialogues, elle est magistrale; elle vient de Belgique, mais elle s'est approprié la langue québécoise très vite. Je retravaillerais avec elle demain. Le mélange de nos générations a été intéressant et nous nous sommes beaucoup enrichies l'une l'autre.

**Le film présente une adolescente « rebelle » et impulsive, par le biais de sa propre narration avec des retours en arrière (elle se confesse à la caméra lors d'un interrogatoire à la police). Est-ce que l'utilisation de flash-backs comme base à la trame narrative s'est imposée d'elle-même ?**

J'aimais beaucoup la confrontation (créée par l'interrogatoire) face à un personnage qu'on ne voit pas et qui devient quelque part, le spectateur. Par le fait même, celui-ci est pris dans ce labyrinthe (narratif). Je ne voulais pas l'éliminer, ça donne une charge (émotive) au départ; parce qu'elle nous mène en bateau cette chère Aïcha ! Il y a des scènes qui ont été ajoutées, qui n'existaient pas dans le roman, entre autres, tout le drame d'Aïcha lorsque enfant; je trouvais qu'il fallait pousser cela davantage. Mon gros défi était de faire aimer Aïcha, malgré tout. Pour ça, il fallait — tout en évitant le *flashback* systématique — comprendre que son enfance a été gâchée. Ce qu'elle porte comme adolescente de 14 ans n'est pas anodin...

**Justement dans cette idée de faire aimer Aïcha, l'esthétique du gros plan nous rapproche du personnage en posant un regard tendre qui met en évidence l'insouciance de l'adolescence. Offrir une proximité avec les protagonistes était pour vous une préoccupation de la direction photo ?**

Oui c'était conscient. Et il y a aussi les espaces, car le cinéma triche les lieux. L'appartement d'Aïcha était tout petit, même si à l'image cela a l'air tout à fait normal, mais nous étions collés sur les personnages.



Karine Vanasse et Sophie Nélisse... Un match parfait mère-fille

« je laisse beaucoup d'espace aux acteurs; je vais toujours leur laisser faire une première proposition, partir de ce que l'acteur fait instinctivement. Ça leur permet d'être créatifs. C'est un échange et je suis là pour les guider. Je donne des ateliers à des acteurs et je dis toujours que ce qui m'intéresse, c'est l'écoute. »

**Parlant de lieux,** *Et au pire on se mariera* se situe et fut tourné à Montréal. On sent la faune montréalaise (celle des drags/trans/prostituées rappelle certains personnages colorés de *Il était une fois dans l'est*), on voit des lieux « iconiques » (Stade olympique, ruelles, parc, marché Jean-Talon). Montréal est filmée pour ce qu'elle est. À l'heure où plusieurs productions américaines travestissent la métropole, c'était important pour vous ?

Oui c'était vraiment important. Dans le roman c'était censé être plus Hochelaga-Maisonneuve, et je ne voulais pas aller dans le misérabilisme, avec une mère paumée qui na pas une cenne et qui vit dans un appartement désastreux. Je ne voulais pas aller dans *Le Ring*, ou justifier cela parce qu'ils sont pauvres, ça m'énervait. C'est la classe moyenne-basse, car la mère monoparentale fait avec son unique revenu de préposée; mais pas besoin d'appuyer sur la pauvreté du milieu.

**Avec** *Et au pire on se mariera*, vous renouez avec Karine Vanasse qui brillait dans son premier rôle au cinéma dans *Emporte-moi*, incarnant Hanna, une jeune fille de 13 ans qui vivait difficilement sa puberté. Ici, c'est Aïcha qui vit difficilement sa puberté, alors que Karine incarne sa mère. Puisque l'actrice a jadis joué ce même type de rôle, c'est une mise en abîme intéressante.

Karine tenait beaucoup à faire ce rôle et moi je rêvais de pouvoir retravailler avec elle. En même temps, je la vois encore comme la petite Karine, alors j'avais de la misère à l'imaginer dans un rôle de mère, mais le personnage a eu sa fille très jeune, à 17 ans, donc l'âge fonctionne. J'avais déjà choisi Sophie alors, sans rien promettre, j'ai invité Karine à venir faire quelques scènes et tout de suite ça été un match parfait mère-fille. Nous avons toutes deux les larmes aux yeux, car justement dans *Emporte-moi*, il y a une scène dramatique, où Hanna frappe à la porte en demandant à sa mère de lui ouvrir, alors que dans *Et au pire on se mariera*, c'est l'inverse; le personnage de Karine demande à sa fille d'ouvrir la porte. Après cette scène, nous nous sommes regardé Karine et moi, et ça nous a replongés 17 ans en arrière. C'était très émotif.

**Le film met en scène deux rôles féminins forts, avec deux actrices au parcours remarquable pour leur jeune âge, et ce, au Québec comme aux États-Unis. Comment avez-vous abordé la direction d'actrices ?**

C'est plus facile, elles ont de l'expérience! Cela dit, je laisse beaucoup d'espace aux acteurs; je vais toujours leur laisser faire une première proposition, partir de ce que l'acteur fait instinctivement. Ça leur permet d'être créatifs. C'est un échange et je suis là pour les guider. Je donne des ateliers à des acteurs et je dis toujours que ce qui m'intéresse, c'est l'écoute. L'écoute de l'autre, plus que ce que l'autre dit. Comment l'autre reçoit cette parole. Cela dit, il faut tout de même encadrer et guider les acteurs, notamment cette scène dans l'auto qui est très *totchée*. On en a parlé avec Karine, jusqu'ou poser le niveau de jeu dans la question adressée à sa fille (la jeune actrice Isabelle Nélisse est la soeur de Sophie). Sophie a fait du coaching avec Danielle Fichaud, notamment pour les confessions à la caméra, car c'est un monologue et c'est très dur à faire. Le film repose sur ses épaules, alors si on passe à côté de son personnage, le film tombe. Ça me prenait une actrice solide pour tenir ce rôle avec une telle gamme d'émotions.

**Ça ne doit pas être facile de tourner avec de jeunes acteurs, et pourtant, votre cinéma en regorge** (Anne Trister, *Maman* est chez le coiffeur, *The Blue Butterfly*, *Et au pire, on se mariera*, *Emporte-moi*, *Lost & Délirious*, **ont tous des personnages enfants ou adolescents**). **Est-ce que l'exploration de cette époque charnière de la vie vous fascine plus particulièrement en tant que cinéaste? Une certaine nostalgie de l'adolescence ?**

Nostalgique sûrement pas, parce que ça été très *rough*! Mais c'est peut-être pour ça que les adolescentes n'ont pas la vie facile dans les films que je choisis! Ce n'est pas de la nostalgie, mais peut-être un besoin d'exorciser un certain nombre de choses de ma propre adolescence... mais là aussi, c'est très inconscient! On n'essaie pas comme créateur de trop analyser le pourquoi on fait quelque chose — c'est sûr que tu me le fais dire alors je suis bien obligé d'en parler —, mais je ne peux pas dire que c'est très conscient, mais c'est sûr qu'il y a une attirance immédiate vers des rôles de jeunes. J'aime les diriger, reconnecter avec cette période-là... Mais ce ne sont pas des personnages à l'eau de rose, alors il doit y avoir quelque chose de souffrant derrière ça...

**Votre filmographie propose un « cinéma de femmes », qui met de l'avant, à des époques données, des réalités de femmes souvent occultées (inceste, sexualité, lesbianisme, puberté, cancer du sein, religion) dans leur adolescence ou encore leur vie adulte entre femmes, et (plus rarement) avec des hommes. Est-ce que cette préoccupation pour le sujet féminin est d'abord ce qui vous incite à choisir vos projets ?**

Je ne parlerais pas de préoccupation, car c'est très instinctif. Je n'aurais rien contre un personnage masculin, dans la mesure où le sujet m'intéresserait, mais dans les faits mon intérêt va toujours naturellement vers ces personnages féminins. C'est ce qui m'émeut, ce qui me donne envie de raconter. C'est là que je me retrouve le plus proche de moi-même, nécessairement. En fait, je vais presque systématiquement vers ces sujets. Ce n'est pas un choix conscient, du genre je vais faire un film juste avec des femmes parce que je suis féministe. Ce qui ne veut pas dire que je ne suis pas féministe.

**D'ailleurs, cette année, l'animation du Gala Québec Cinéma avait une touche féministe... Lyse Lafontaine, coproductrice de *Et au pire on se mariera* et collaboratrice de *longue date*, a reçu le prix Iris Hommage, pour sa carrière de plus de 30 ans. On sent une volonté de reconnaître de plus en plus les femmes dans le milieu, même si la parité n'y est pas... Est-ce que cela a tendance à changer, le ressentez-vous dans le milieu ?**

Je pense qu'il y a une volonté de donner plus de place aux femmes, de donner la parité, que ce soit à Téléfilm, à la SODEC ou à l'ONF... Ça crée une angoisse chez les gars aussi; j'en entends parler et je peux aussi comprendre, car bien sûr, il faut que ce soit à qualité égale. Je pense qu'on est rendu là, mais tant qu'on aura des directeurs de festivals internationaux, des distributeurs qui sont uniquement des hommes, on tourne un peu en rond! Puisqu'il faut un distributeur pour être financé et que les distributeurs vont avoir une tendance à préférer des films de gars — c'est aussi par habitude — et bien ça ne va pas faire avancer le cinéma fait par des femmes. Il faut que les distributeurs embarquent là-dedans aussi, et idéalement, avoir un ratio de films faits par des femmes. Que ce soit Cannes, Venise, Berlin, Sundance, New York, ce sont tous des gars qui sont les directeurs de ces festivals. Pourquoi il y a toujours, en compétition, une minorité de films faits par des femmes? Ce n'est pas une mauvaise volonté de leur part, c'est que le regard est beaucoup plus habitué à voir un cinéma masculin qu'un cinéma féminin, qui a souvent — mais pas toujours — un autre type d'écriture. Pour vraiment avancer, il faudrait avoir une parité dans les directeurs de festivals, dans les distributeurs de salles, car en production il y a beaucoup de femmes. Bref, nous faisons des pas intéressants, mais nous ne sommes pas rendus au bout de nos peines. Par exemple, pour *Et au pire on se mariera*, malgré le succès de *La passion d'Augustine*, j'ai eu de la difficulté à trouver un distributeur, car c'est un sujet féminin, un peu sur la corde raide au niveau du récit, et ils ont peur! Ils préfèrent des films plus consensuels au départ.



**Pourtant, on aurait tendance à croire qu'un tel succès au box-office pour *La passion d'Augustine* vous assurerait une certaine distribution pour le film suivant.**

Je t'avoue que je n'en suis pas encore revenu: faire un 1 200 000 \$ au box-office et devoir te battre pour le suivant au niveau de la distribution, c'est quand même étrange! Mais ça fait 30 ans que je fais ce métier et des surprises, on en a à chaque coin de rue. Par contre, je considère que j'ai une carrière privilégiée et que dans l'ensemble les sociétés d'État, surtout la SODEC, mais aussi Téléfilm et Radio-Canada, ont défendu mon cinéma. J'ai pu faire beaucoup de films et je n'ai fait aucun film que je ne voulais pas faire. Je n'ai pas fait de commande, ni eu besoin de faire de la pub et je vis de ce métier correctement. Alors je me sens très privilégiée, car je sais que ce n'est pas évident. J'essaie de trouver de bons sujets, des scénarios forts.

**Parlant de sujets forts, Et au pire on se mariera, comme Anne Trister et *Lost & Delirious* abordent ce thème de l'amour interdit/impossible, malgré leurs contextes, représentations et histoires différentes.**

En effet, la thématique de l'amour impossible/interdit est quelque chose qui m'intéresse. Pour *Anne Trister*, il y a eu deux clans quant à la réception du film. L'un extrêmement favorable, le considérant comme un film phare de leur cheminement personnel; c'est devenu un *fan club* qui me suit maintenant depuis plus de 30 ans. En parallèle, j'ai aussi eu des critiques dévastatrices, non pas au niveau cinématographique, mais sur le côté féministe du propos. On me reprochait que les hommes étaient « insignifiants » dans le film. C'était loin d'être le cas, c'est juste qu'ils ont un rôle secondaire et que les femmes ont toute la place dans le scénario.

**Les gens n'étaient pas habitués à ce regard-là...**

En effet, pas du tout. Et pour *Lost & Delirious*, je ne sais pas combien de questions j'ai eues sur « comment c'est filmer deux femmes qui font l'amour »... C'était à en devenir fatigant.



« Je suis plus d'une école des regards, des silences. Je suis au meilleur de moi-même dans le non-dit. Mais ça aussi ce n'est pas une volonté... En fait, je pense que je ne suis pas une très bonne dialoguiste. »

**Dans** Anne Trister **et** La femme de l'hôtel, **le désir lesbien est traduit le plus souvent par le biais de non-dits, mais les silences comme les regards sont éloquents. Bien sûr, nous sommes à une autre époque, celle des années 80, où « nommer le lesbianisme » était pratiquement impensable.**

Je pense qu'il y avait une pudeur de parler de ça. C'était où j'en étais aussi au moment où je l'ai fait. En fait, je n'ai pas triché sur mon propre chemin. J'étais là dans ma vie. Quand je fais un film j'essaie d'être au plus proche de ce que je pense que j'ai à dire. Après, c'est sûr qu'on n'a pas envie de ne faire que des films sur un sujet, mais quand le projet de **Lost & Delirious** est arrivé — qui n'a pas été écrit par moi — c'était plus frontal, mais c'était encore l'amour impossible.

**Est-ce encore possible aujourd'hui de laisser place aux silences, aux non-dits, dans le contexte d'un cinéma plus commercial, à l'heure où le public se fait bombarder d'effets spéciaux et de musique assourdissante ?**

Je suis plus d'une école des regards, des silences. Je suis au meilleur de moi-même dans le non-dit. Mais ça aussi ce n'est pas une volonté... En fait, je pense que je ne suis pas une très bonne dialoguiste. Dans **Et au pire, on se mariera**, c'est beaucoup Sophie qui a fait le *lead* des dialogues... Ca va, je peux mettre du verbe, mais quand c'est moi qui écris complètement les dialogues, ce ne sont pas les mots qui vont le plus exprimer ce que j'ai à dire. Comme je viens de Suisse, la langue québécoise n'est pas tout à fait placée pour moi. Au fin fond de moi, puisqu'on part de là quand on crée, ça va avoir du vaudois, des origines de mon enfance, de mon adolescence. Après, c'est facile à transposer, tu prends deux acteurs et ils vont le mettre en bouche, ce n'est pas un gros problème, mais le fait que pour moi ce soit une petite difficulté, j'essaie au maximum de m'exprimer par les images,

susciter une émotion autrement que par le verbe. Du même coup, ça a développé un style.

**Votre prochain documentaire**, Double peine, **une co-production Québec-Suisse qui prendra l'affiche à l'automne au Québec, pose un regard sur les enfants de mères incarcérées. Encore un sujet féminin, trop peu abordé au cinéma.**

La parole est donnée aux enfants. De ce fait, les mères s'expriment aussi (mais moins, car on ne peut pas filmer tant que ça dans les prisons). Je voulais donner la parole aux enfants, car la prémisse est que les enfants sont des victimes collatérales du système judiciaire. Quand une mère va en prison, l'enfant est pénalisé aussi, d'où le titre **Double peine**. Les lois et jugements ne tiennent pas compte du fait que ces femmes sont pour la plupart des mères, soit 80 %. C'est un film nécessairement très émotif, tourné à Montréal, à New York, au Népal et en Bolivie.

**Au final, qu'il soit documentaire ou fiction, votre cinéma ne porte-t-il pas dans une certaine mesure sur l'éveil des consciences sociales, en posant votre caméra sur des enjeux, d'un point de vue féminin (enfants, adolescentes, mères, femmes) ?**

Je ne sais pas si je vais en sortir un jour... Dès que je suis amenée à faire autre chose, il faut que je me force pour avoir un intérêt, c'est pas naturel ! Bien que très différents, documentaire et fiction s'aident mutuellement. Dans la fiction tu vas puiser en toi, même si c'est une adaptation, pour transmettre à l'autre un univers que tu portes et que tu as construit (cinématographiquement), alors que le documentaire, ce sont les gens qui viennent vers toi, qui te nourrissent. Pour moi, c'est un chemin inverse, et donc le documentaire me nourrit et me permet de nourrir ma fiction et d'être le plus près possible d'un jeu réaliste. 📍

# Rue de la Victoire

## Le cirque giratoire de la vie

*Touche-à-tout disciplinée dans le domaine du cinéma (production, assistance à la caméra, direction artistique, décors et autres), Frédérique Cournoyer-Lessard entre par la grande porte dans le long métrage documentaire, nourrie d'une solide expérience. Elle a fait, entre autres, la direction artistique de **Boost** (2016), le très cool et admirable deuxième long métrage de Darren Curtis, dont nous disions le plus grand bien dans notre site Internet, et dans une entrevue avec le réalisateur.*

ÉLIE CASTIEL

Les courts métrages, **Arrête d'être peur Phantine** (2011) et **Pas, le film qui danse** (2015) sont autant d'ajouts majeurs à un c.v. cinématographique qui s'inscrit dans une nouvelle mouvance québécoise ivre de nouvelles images, qui a le vent dans les voiles et s'annonce à grands pas sans crier gare. Nous sommes prêts à l'accueillir comme c'est le cas à chaque cohorte naissante.

Déjà dans **Pas, le film qui danse**, l'univers de la danse exprimait cet intérêt de Cournoyer-Lessard pour les aspects de la création. Dans **Rue de la Victoire**, elle poursuit plus amplement cette démarche. Mohamed, né en Tunisie, vit de son art, bien ancré dans le monde du cirque. Les enjeux sont d'autant plus abrupts et pourquoi pas, dangereux, qu'il est obligé de s'exiler en France pour parfaire et surtout vivre son art. À ce sujet, le film de Cournoyer-Lessard est un beau poème en mouvement sur la passion, la réalisation de projets fous, parfois même inatteignables. Dans le cas de son personnage-clé, clair comme de l'eau de roche, elle fait de celui-ci un individu d'exception,

tournant les pages d'une existence banale pour les transformer en quelque chose de créatif, certes de lourd à porter, mais selon des convictions bien ancrées depuis l'enfance.

La différence, les différences, c'est bien de cela dont le cinéma québécois d'aujourd'hui se nourrit en partie. En quelque sorte, nous sommes convaincus qu'il s'agit d'une prise de conscience politique qui a à voir avec les gouvernements qui dirigent le monde aujourd'hui, un monde qui ne sait plus où il va et dont les preneurs de décisions tiennent les rênes sans savoir eux-mêmes quelles (bonnes) directions prendre.

Mais **Rue de la Victoire** n'est pas un film politique. Il s'agit d'une incursion personnelle dans le cerveau de la création, dans son chez-soi intime qui permet à tout acte artistique de se développer malgré les imprévus et les accroc. Car le film de Cournoyer-Lessard est aussi un plaidoyer pour la reconnaissance de l'art dans la vie publique, de plus en plus menée par un populisme angoissant et dominant. C'est déjà une déclaration qu'on accueille avec discernement.



PHOTO: Transformer une existence banale en quelque chose de créatif



Dans un sens, il s'agit aussi d'une magnifique et passionnante mise en abyme entre la réalisatrice et son métier et Mohamed, l'artiste *circassien*, tous deux opérant en état d'urgence, ne s'arrêtant pas devant chaque imprévu. Au contraire, allant de l'avant. Dans le cas de Mohamed, le constat est plus dur puisqu'il est issu d'une culture qui ne permet pas ce genre de situations, d'autant plus qu'il est décoré d'un prénom qui le situe dans la sublimité du monde et de la vie. Et c'est là où se dresse la véritable tension du film, agitation, contrainte, divergence que la jeune cinéaste tente d'atténuer grâce à une mise en scène où l'émotion dans l'art de la création est apparente, plus importante que les peurs ou les angoisses. Le film vibre par des moments de pure magie, notamment dans la représentation du corps. Corps athlétique de Mohamed dont le torse nu manifeste une posture altière qui place le spectateur dans un état aérien (ce n'est pas un jeu de mots même s'il s'agit de cirque), le vidant de ses préjugés, de ses anciennes valeurs et traditions (im)morales devant la liberté d'expression et la manifestation du corps.

Car c'est de cela aussi qu'est bâti *Rue de la Victoire*, de sourdes détonations, de moments de tendresse infinie face à l'art qu'on cultive; une expérience cinématographique située sur une corde raide, mais tout aussi souple, rigide, prête à éviter les faux pas. Le titre du film évoque également plusieurs significations dans les vocables «rue» et «victoire», les sommant de se surpasser, d'avancer dans le temps. Puisqu'il est question ici de temporalité, de cet instinct que le documentaire peut défendre avec une certaine retenue et en même temps le suspendre, le temps de caresser la vérité de la vie et la débanaliser.

Mais le retour temporaire de Mohamed dans sa famille transforme *Rue de la Victoire* en un autre film, presque fictionnel,

entrant dans l'intimité interdite d'une famille qui vit selon les règles prescrites et qui, devant la caméra, ne s'épargne pas de désespérer devant le choix de leur fils aimé. Mais avec le temps, on assiste à une sorte de réconciliation que la réalisatrice évoque avec une mélancolie mêlée d'espoir. Face à la télévision, après avoir vu son fils *performer* et obtenir les applaudissements des spectateurs, le père découvre un autre monde, applaudit lui aussi par instinct; simple scène qui secoue nos cordes sensibles car nous finissons par comprendre que tous, nous caressons les mêmes tourments de l'âme, les mêmes rêves, les mêmes vibrations, quelles que soient nos origines.

La caméra respectueuse de Charles-Étienne Pascal impose ainsi sa propre morale. Éthique issue d'un parti pris de l'équipe de tournage qui consiste à rendre chaque moment transparent, initiateur de promesses, celles tenues par le héros de ce conte documentaire magnifique et celles de la cinéaste, proche de son sujet, prenant pleinement conscience du travail qu'implique la mise en scène, un fardeau parfois lourd à porter, mais messenger d'un regard sur les êtres et la vie qui ne peut pas se comparer à autre chose, parce qu'unique, solitaire, intime, et en même temps rassembleur et conciliateur. Ce travail de mise en images, Frédérique Cournoyer-Lessard l'assure avec une volonté de fer, gracieusement, de façon envoûtante, se juxtaposant à la roue du temps de Mohamed, le circassien, comme un globe terrestre qui représenterait le cinéma et sa logique impénétrable, mais rassurante.

★★★★

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2016 – **Durée:** 1 h 05 – **Réal.:** Frédérique Cournoyer-Lessard – **Scén.:** Frédérique Cournoyer-Lessard – **Images:** Charles-Étienne Pascal – **Mont.:** Sophie B. Sylvestre – **Mus.:** Peter Venne – **Son:** Stéphane Bergeron, Sylvain Bellemare, Daniel Capelle, Frédérique Cournoyer-Lessard – **Avec:** Mohamed Dhiaa Gharbi – **Prod.:** Catherine Chagnon, Johanne Bergeron (ACIC) – **Dist.:** Maison 4:3 (anciennement L'Atelier de distribution de films).



## Frédérique Cournoyer- Lessard

« J'ai voulu comprendre comment on pouvait s'exprimer artistiquement en tant que musulman... »

*Frédérique Cournoyer-Lessard s'est prêtée au jeu du tête-à-tête, heureuse de parler de son premier long métrage documentaire, **Rue de la Victoire**, une excursion dans le domaine du cirque à travers le vécu d'un personnage improbable: Mohamed, artiste circassien, né en Tunisie, installé en France et fier de son métier. Nous en parlons avec la cinéaste, une femme de cinéma enthousiaste, en harmonie avec son sujet, faiseuse d'images magnifiques, porteuses de réconciliation entre l'art et la vie, entre le cinéma et ses multiples représentations.*

ÉLIE CASTIEL

### **Il s'agit, ici, de votre premier long métrage et vous tournez votre objectif vers l'ailleurs. Pourquoi ce parti pris géographique ?**

Souvent, quand on travaille avec les autres, cela nous permet de réaliser certaines choses de soi-même et qu'en fin de compte, nous ne sommes pas tout à fait différents les uns des autres, même si les aspects culturels sont distincts. Au départ, il y a un homme, un musulman, tunisien; et puis une femme, québécoise, de l'Amérique du Nord. L'un artiste de cirque, l'autre réalisatrice. Deux forces qui peuvent paraître opposées, mais qui se joignent par le phénomène de la création. Au fur et à mesure du tournage, je me rendais compte que nous avions beaucoup de choses en commun. Son profil, assez particulier, m'a donné un point de vue sur ma propre culture, ma réalité; et c'est ce qui rend intéressant le travail avec l'autre. Et le fait qu'en partie, on travaille avec des gens d'une langue étrangère, ça nous permet de ne pas établir des frontières pour leur donner ainsi une pleine confiance. C'est paradoxal, mais c'est ainsi qu'il faut procéder; briser les frontières linguistiques, raciales et politiques.

### **Pourquoi l'Afrique du Nord, et plus particulièrement la Tunisie ?**

À l'avance, c'est certain qu'en rapport avec l'Islam, mon film aborde une thématique, aujourd'hui, très actuelle. Et nous, en tant que Nord-Américains, émettons des préjugés bien souvent non fondés. Mohamed est un artiste de cirque dans un pays qui, déjà, n'accueille pas cette profession d'un bon œil, qu'il s'agisse

d'une femme, ou encore moins d'un homme. Ici, nous sommes libres de nos actes en ce qui a trait au chemin qu'on veut suivre dans notre vie. Cette dualité culturelle entre l'ici et l'ailleurs m'a bouleversé et c'est ainsi que j'ai choisi mon angle d'approche. Et bien plus encore, j'ai voulu comprendre comment on pouvait s'exprimer artistiquement en tant que musulman dans un pays qui venait tout juste de se libérer d'un gouvernement dictatorial comme celui de Zine el-Abidine Ben Ali.

### **Et Mohamed, le sujet principal ?**

En fait, c'est dans des circonstances personnelles que j'ai rencontré le personnage de Mohamed en France, dans un contexte amical, chez un de mes amis qui était directeur d'un cirque. En discutant avec lui, j'ai été happée par sa sensibilité à fleur de peau, la teneur de ses propos, l'originalité de sa démarche artistique et esthétique et avant tout par sa persévérance à ne pas lâcher prise face aux obstacles, pourtant bien évidents, de ses origines. Je me permettrai d'ajouter qu'en quelque sorte, son *histoire* rejoint certaines des valeurs du peuple québécois. Nous avons ici une culture circassienne, c'est-à-dire vivante, dynamique, latine tout en étant nord-américaine, unique en son genre. Et puis, il s'agissait aussi d'aller chercher l'intimité du sujet; le rapport affectif entre un homme et sa mère qui, elle, au fond, semble le comprendre, beaucoup plus que les hommes de son entourage, le père, surtout, et ses frères ou encore les habitants proches de chez ses parents.

***D'ailleurs, même la langue québécoise, par ses mots, son phrasé, sa musicalité, son humour, sa débrouille, me semble aussi circassienne, d'où sa caractéristique hautement visuelle.***

Effectivement, c'est tout à fait cela. Elle est farouchement sonore et s'illustre parfaitement bien en mots et en images.

***Le titre du film, Rue de la Victoire, comporte plusieurs signes identitaires. Est-ce le cas ?***

Oui, en effet, celui du nom de la vraie rue où Mohamed est né. Mais aussi Victoire pour avoir pu réussir à s'imposer malgré les aléas de sa propre culture. Et enfin de compte, Victoire sur sa propre famille qui l'accepte totalement, y compris les hommes. Mais je voulais également que le mot « rue » soit dans le titre, pour signifier le chemin parcouru, pour le destin du personnage, pour la voie qu'on décide un jour de tracer. Il s'agit dans ce contexte, d'une quête existentielle universelle. C'est aussi la Victoire de la révolution, et comme dans toute révolution, elle n'est finale qu'après une période de reconstruction. Tout est à refaire. Et dans ce sens, Mohamed s'en est bien tiré.

***En fait, le film aborde par là même le thème de la réussite.***

Oui, c'est bien vrai. En posant la question, sans donner nécessairement une réponse. Mais le débat est ouvert et c'est au spectateur de tirer ses propres conclusions.

***Le personnage s'appelle Mohamed et du fait même, possède une responsabilité identitaire et sociale, tout en soulignant ses origines religieuses.***

Effectivement, il s'agit d'un prénom fondateur, qui s'accompagne d'une certaine pression culturelle. Les obligations sont sans doute multipliées par deux, les responsabilités autant plus. Mais il y a aussi une image : l'image de l'Homme, le fort, le brave, le valeureux, l'homme de famille, celui par qui les encombrements et les impasses se brisent, mais aussi le séducteur et le guerrier, celui qui va perpétuer la race. Et puis, voici que Mohamed, le circassien, transgresse cette image en choisissant un métier hors normes qui fait de lui un rêveur en puissance qui ne correspond pas à ce modèle. Enfant, déjà adepte du cirque, on n'hésitait pas à l'appeler « Baruba » (vous découvrirez la signification de ce mot arabe en allant voir le film).

***Le documentaire évite, et on peut comprendre les raisons, de parler de son orientation sexuelle qui semble ambiguë, d'abord pour la finesse de ses mouvements qui s'opposent à la majorité de ceux des hommes musulmans, et ensuite par un refus de votre part de ne pas en parler.***

En fait, vous n'êtes pas le seul à avoir abordé la question. C'est surtout dans son entourage qu'on se pose la question, mais sans y porter trop d'importance. En fait, de façon purement anecdotique. Je pensais que l'orientation sexuelle est quelque chose de très privé et j'ai donc décidé de ne pas en parler.

***Je posais la question, tout simplement parce que dans Un homme de danse, sur le danseur des Grands Ballets canadiens Vincent Warren, Marie Brodeur abordait la question de façon frontale, sans aucune gêne. Cette symétrie de la caméra rendait le documentaire encore plus politique et engagé.***

C'est un choix, un parti pris totalement valable. Mais nous avons chacun de nous, nos propres sensibilités lorsque nous tournons. J'irais même plus loin en disant qu'on peut être hétéro et dans le même temps choisir une carrière artistique.

***En effet, c'est certain, et de plus en plus; mais je faisais allusion strictement aux origines rigoureuses du personnage.***

Oui, c'est vrai, mais j'ai décidé de ne pas explorer cette tangente.

***En Tunisie, Mohamed avait créé une école de cirque qui, des années plus tard, lorsqu'il retourne dans son pays, n'existe plus. Votre allusion politique est claire à ce sujet.***

Oui, en effet, j'ai voulu que *Rue de la Victoire* montre les antécédents artistiques du personnage avant qu'il ne s'installe en France. En Tunisie, sur ce point, nous avons rencontré des gens qui nous ont parlé de ce qui s'était passé pendant et après la révolution, des personnes qui ont connu Ben Ali. Nous étions cependant conscients que nous ne voulions pas faire un film politiquement engagé. Mais il fallait en parler, ne serait-ce qu'en filigrane. Surtout, je tenais à conserver un respect total envers le personnage. Il fallait que ma démarche ne nuise pas à la continuité thématique du récit documentaire. Je tenais à ne pas m'éparpiller. ☹



# A Quiet Passion

## L'énigmatique acte d'écrire

Filmer l'écrivain est peut-être l'une des tâches les plus laborieuses. Si le 7<sup>e</sup> art nous a laissé croire que les auteurs mènent des vies intenses, passionnantes et facilement adaptables au cinéma, c'est grâce à certaines figures mythiques dont George Sand, Alfred de Musset ou Truman Capote. Mais la plupart du temps, écrire est un travail intérieur, réalisé dans le silence, le calme et la routine. Norman Mailer disait d'ailleurs : « Les écrivains n'ont pas de vie. Ils s'assoient dans des petites pièces et écrivent ». Et rien de tout cela n'est cinématographique.

JULIE DEMERS

Porter à l'écran Emily Dickinson a tout du geste anti-cinématographique. Car filmer la poétesse américaine, c'est avant tout raconter le silence et la réclusion. Née en 1830 à Amherst dans le Massachusetts, elle est considérée de son vivant comme une excentrique. Elle passe toute sa vie dans la maison familiale auprès de ses parents, son frère et sa sœur, et se consacre tout entière à sa famille et à l'écriture. Elle rédige ses poèmes entre trois heures du matin et l'aurore, refuse de recevoir des visiteurs et, à la fin de sa vie, de sortir même de sa chambre. À sa mort en 1886, seulement une douzaine de ses 1800 poèmes ont été publiés (souvent de manière anonyme et dans une version modifiée par les éditeurs). Il aura fallu attendre 1955 pour que la première édition critique de ses textes paraisse. Amère de n'avoir connu ni le succès, ni l'amour de son vivant, Emily Dickinson s'exclame dans le film « Je n'ai pas de vie, je n'ai qu'une routine ! »

Pour raconter la vie plutôt casanière d'écrivains comme Emily Dickinson, les scénaristes n'ont d'autre choix que de porter à l'écran non pas une suite d'événements, mais la vie intérieure de leurs personnages. Jane Campion l'a bien compris dans **Un ange à ma table**. Évocation du destin tragique de la poétesse Janet Frame, le film met en scène la vision bien singulière du personnage. Le résultat, à la fois poétique et cauchemardesque, est une parfaite fusion entre le récit et la forme, entre le protagoniste et la réalisatrice. Si bien que Campion a fini par lâcher en entrevue : « Janet Frame, c'est moi ». David Cronenberg, lui, a choisi dans **A Naked Lunch** de mettre en scène une vision hallucinée du travail littéraire de William S. Burroughs. Comme l'affirme le cinéaste canadien, une adaptation fidèle au roman aurait été impossible : le film aurait coûté entre 400 et 500 millions, il aurait été banni dans tous les pays et n'aurait jamais réussi à traduire toute la poésie de Burroughs<sup>1</sup>. **Naked Lunch** de



« Je n'ai pas de vie, je n'ai qu'une routine »



Cronenberg n'est donc pas une adaptation du roman, mais une adaptation cinématographique de l'acte d'écrire.

Pour raconter la vie d'Emily Dickinson, Terence Davies a cependant choisi le chemin le plus difficile. Il filme son sujet comme on regarde un ami éloigné, avec une distance, un respect et par moments, une certaine froideur. Emily Dickinson conserve alors une aura mythique, énigmatique, insaisissable – plus proche de la statue de marbre que du portrait impressionniste. Mais pourquoi cette froideur ? C'est que **A Quiet Passion** offre avant tout un instantané d'une époque marquée par le puritanisme protestant. Une époque où boire du thé, du café ou même de la limonade était parfois perçu comme un plaisir corporel qui éloigne de Dieu. La poétesse est le produit de son moment historique; elle est marquée par le déni de son corps et est tourmentée par de grands questionnements sur la foi et la mort. Mais en même temps, elle ose s'affirmer et tenir tête au pasteur, à son frère, à son père et à quiconque entrave sa liberté.

Parce qu'elle semble plus moderne que son époque, Emily Dickinson ne s'éloigne pas des personnages classiques des *biopics*. Dans ces récits historiques, on apprécie davantage le destin d'hommes et de femmes qui ont vécu avant leur temps: ils racontent souvent l'histoire d'avant-gardistes victimes de leur époque. Dans **Amadeus**, on préfère Mozart à Salieri; dans **Camille Claudel 1915**, on préfère Camille à son frère Paul. Tout se passe dans ces films comme si l'identification au personnage se faisait par association à un groupe de valeurs: le révolutionnaire porte les valeurs modernes et le spectateur se reconnaît ainsi en lui. Si le spectateur de **A Quiet Passion** s'attache d'abord à la jeune Dickinson alors qu'elle se rebelle contre le dogmatisme religieux, il lui devient rapidement insensible lorsque celle-ci vieillit. Le système de valeurs du spectateur moderne est si différent de celui de l'époque que l'on comprend assez mal les caprices de l'écrivaine. Si bien que ses excès et ses angoisses philosophiques nous importent somme toute peu.

C'est que l'on parle beaucoup (trop) dans **A Quiet Passion**, et ce, sans jamais mettre en contexte ou expliquer ce qui se passe. Fort tristement, le film se présente comme une suite de conversations pompeuses et théâtrales. Ces dialogues permettent une incursion dans l'esprit du temps et ses préoccupations tels

que l'esclavagisme, la guerre de Sécession, la foi, la religion, mais aussi la place des femmes. Mais hélas, ces palabres permettent à peine de comprendre le personnage central et n'aident en rien à la construction d'une ligne dramatique soutenue.

**A Quiet Passion** est probablement l'un des films les plus austères de Terence Davies. Tout se passe dans le dialogue, comme si le Britannique avait oublié que son travail ne s'arrête pas à diriger des acteurs. Certes, les plans se succèdent comme des tableaux de grands maîtres de la peinture de l'époque et quelques scènes méritent d'être soulignées. On pense ainsi aux travellings sur les personnages alors qu'ils se font prendre en photo. Ces derniers se transformeront tranquillement devant nos yeux – de sorte que nous passerons de manière fluide d'un jeune acteur à un plus vieux. Mais là où Terence Davies est le plus efficace, c'est certainement dans son traitement de la souffrance corporelle. Davies filme la mort et la maladie avec une cruauté que l'on avait rarement vue au cinéma. Mourir prend du temps, et Davies n'a pas peur de filmer les géhennes à l'aide de longs (et parfois interminables) plans-séquences. À bien des égards, il est possible de rapprocher **A Quiet Passion** des œuvres de Bergman et particulièrement **Cris et Chuchotements**. Pourtant, ces scènes de douleur s'intègrent bien mal à l'ambiance générale du film. Plutôt que de créer des atmosphères angoissantes comme le fait si bien Bergman et de susciter une réflexion sur la mort, elles ne font naître chez Davies qu'un sentiment de lassitude. Si bien que lorsque Emily Dickinson meurt après une longue agonie, on ne sent ni l'envie de pleurer, ni celle de se révolter contre l'absurdité de la vie. Emily Dickinson meurt, et malheureusement, on a tout simplement envie de soupirer et de crier: *enfin, c'est fini!*

★★½

<sup>1</sup> William Beard. *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), p. 278.

■ EMILY DICKINSON: L'HISTOIRE D'UNE PASSION | **Origine:** Grande-Bretagne / Belgique – **Année:** 2016 – **Durée:** 2 h 05 – **Réal.:** Terence Davies – **Scén.:** Terence Davies – **Images:** Florian Hoffmeister – **Mont.:** Pia Di Claula – **Son:** Enos Desjardins, A.M. Rahmathulla, Vijay Rathinam – **Dir. art.:** Merijn Sep – **Cost.:** Catherine Marchand – **Int.:** Cynthia Nixon (Emily Dickinson), Jennifer Ehle (Vinnie Dickison), Duncan Duff (Austin Dickinson), Keith Carradine (leur père) – **Prod.:** Roy Boulter, Sol Papadopoulos – **Dist.:** TVA Films.

# Après la tempête

## Au-delà de nos classes

Hirokazu Kore-Eda (*Nobody Knows, Still Walking, Tel Père, tel fils*) fait preuve d'une cohérence exemplaire par rapport au reste de son œuvre avec ce **Après la tempête**. Il marie encore ses thèmes chéris de la cellule familiale à la notion de classes sociales en passant par une forme de transcendance humaniste comme résolution. Le cinéma de Kore-Eda est celui de la réconciliation. Sa mise en scène sobre, digne des grands maîtres du cinéma japonais, met en relief un récit lucide, moraliste sans prétention et social sans politique.

MATHIEU HOULE-BEAUSOLEIL



Kore-Eda semble adhérer à une forme de marxisme humaniste. Il met systématiquement en scène la classe sociale de ses personnages. Le cinéaste choisit, au lieu de l'opposition classique prolétariat ouvrier/bourgeoisie industrielle, un pan appartenant à la fameuse classe moyenne. Ryôta, le personnage principal, est décrit comme une victime de sa situation précaire. Son emploi de détective privé ne lui permet pas de payer son loyer et de régler la pension alimentaire de son ex-femme. Qui plus est, ce père est obsédé par la loterie et aspire à une carrière d'écrivain sans pour autant se mettre à la tâche. La mère de Ryôta, Yoshiko, sans doute dans la classe moyenne basse, est comparée à son professeur de musique occidentale qui habite « de l'autre côté », là où les riches sont logés. Toutefois, et ceci démontre l'humanisme de Kore-Eda, ces situations sociales normalement conflictuelles ne sont là que pour réaffirmer une forme de solidarité. Ces divisions testent le sens de la moralité et l'esprit de réconciliation des personnages. Par exemple, la musique de Beethoven viendra rassembler la mère et le professeur et peut-être même l'Occident et l'Orient. La tempête aura le même rôle pour Ryôta, son fils et la mère remariée à un homme aisé. Chez Marx, les conflits sociaux sont dus à cette dichotomie des classes irréconciliables. Kore-Eda n'est pas aussi politique, il nous dit plutôt que malgré ce déterminisme social,

nous faisons tous partie de cette même espèce solidaire.

En plus de cette notion essentielle de classe, le cinéaste semble critiquer la philosophie typiquement japonaise du travail. Le travail est la valeur essentielle du marxisme, c'est ce qui fait de nous un être social. Au Japon, cette idée devient une obligation catégorique. D'ailleurs, Yoshiko compare la paresse de son fils à son arbre qui ne fructifie pas. Ceci dépasse même la simple logique capitaliste du travail dur récompensé, c'est une question d'honneur et de devoir envers la société. Cette dureté par rapport au travail vient sans doute davantage de l'héritage impérialiste et militariste de la société ja-

ponaise que de l'inspiration marxiste. A contrario, Kore-Eda n'est pas de ceux qui divisent. Dans ses films, les plus « travailleurs » ne sont pas récompensés et ceux qui sont accusés de paresse ne méritent pas leur exclusion. Encore une fois, les conditions sociales ne devraient pas être la source des divisions ou du moins, l'humain a à se battre contre ce système qui fait des privilégiés et des parias. C'est l'humain à sa plus simple description qui est la source de la réconciliation.

Outre les pistes d'inclusion sociale que propose Kore-Eda, il y a le thème central du film et de l'œuvre du cinéaste : la réconciliation familiale. La source des diverses formes de fractures familiales que les personnages de Kore-Eda subissent est l'absence soudaine, inopportune d'un membre de la famille. Dans **Après la tempête**, c'est le père de Ryôta qui vient de mourir. Cette absence fait écho à la même absence ou présence sporadique de l'écrivain dans la vie de son propre fils. C'est sans doute cette mort qui réanime l'esprit paternel de Ryôta. La veuve Yoshiko s'accommode bien de cette disparition soudaine. Elle somme un papillon qu'elle identifie comme son défunt mari de la laisser tranquille; elle est bien sans lui. Ce papillon a peut-être un lien avec cette tempête qui s'abat sur les côtes japonaises et qui menace la famille; comme une sorte d'effet papillon où un battement d'ailes provoque une tempête de l'autre côté du

PHOTO : La réconciliation familiale



Kore-Eda choisit une mise en scène encore plus sobre qu'à son habitude. Déjà, il n'était pas un cinéaste qui aime le spectaculaire, mais on l'avait vu faire des mouvements de caméra doux dans ses précédents films. Ici, il choisit au maximum cinq plans en mouvement, tout le reste est fixe.

globe. La comparaison avec la catastrophe de *Titanic* est alors intéressante. L'iceberg qui frappe le paquebot au moment où Rose avoue son intention de vivre avec Jack joue le rôle de l'épreuve qui rétablit les choses. L'amourette de Rose et Jack venait brouiller la division des classes sociales. La catastrophe permet au privilégié d'être épargné et la classe pauvre de périr comme prévu. Ainsi, Jack doit mourir pour que survive Rose, c'est son rôle déterminé. La catastrophe, dans notre cas, ne vient pas diviser, elle vient plutôt réconcilier les gens. Cette tempête est un prétexte pour le père de rétablir partiellement et temporairement la cellule familiale. Ainsi, Ryôta retrouve son rôle protecteur, l'ex-femme reprend le rôle de la mère bienveillante et le fils, d'élément à protéger et à chérir. Au fond, c'est la société dans son contexte normal qui divise et la catastrophe qui tisse les liens par cette force indubitablement humaine qu'est la solidarité. Si Kore-Eda avait réalisé *Titanic*, l'iceberg viendrait montrer un regain d'altruisme dans les classes supérieures et non le vil esprit d'égoïsme animé par la haine et la peur.

Les mères dans le cinéma oriental ont toujours un rôle central. Kore-Eda ne fait pas exception, la grand-mère par exemple, malgré quelques excentricités, étant l'élément le plus bienveillant de tout le récit. C'est d'ailleurs chez elle que la réconciliation est possible. C'est le seul personnage qui, après la tempête, gardera un lien entre son petit-fils, son fils et son ex-bru. En effet, sa bienveillance et son esprit de réconciliation transcendent les conflits. Même, les trois personnages (mère, fils, père) n'arriveront pas à rester aussi unis que sous la tempête. Comme quoi, après la tempête, tout redevient « comme avant » : conflictuel.

Kore-Eda choisit une mise en scène encore plus sobre qu'à son habitude. Déjà, il n'était pas un cinéaste qui aime le spectaculaire, mais on l'avait vu faire des mouvements de caméra doux dans ses précédents films. Ici, il choisit au maximum cinq plans en mouvement, tout le reste est fixe. Cette forme est facilement associable à Ozu qui découpe sa mise en scène de

façon précise et humble. Ainsi, la réalisation passe au second plan et le récit peut prendre une place centrale dans la réception du film. Ici, il ne s'agit pas d'un réalisme froid comme l'esprit bazilien le prescrit au cinéma, c'est-à-dire sans artifice, en longs plans larges; en somme, un cinéma de l'observation, de la distance. Il s'agit plutôt d'un réalisme humble, propre au cinéma japonais. Ce réalisme ne veut simplement pas que les spectateurs jugent les actions de ses personnages ou se concentrent sur les artifices et les potentialités cinématographiques. Il se veut plutôt une reconstitution fidèle d'éléments du réel dans une forme calme. Ce choix de mise en scène n'est pas anodin dans le sens où Kore-Eda fait preuve d'une délicatesse dans l'élaboration de ses thèmes et récits. Il ne choisit pas l'angle politique ni engagé. Il choisit l'humanisme, le moralisme modeste et inclusif. Ainsi, le cinéaste trahit son esprit de bienveillance, de calme.

Qu'est-ce que nous apprend Kore-Eda et *Après la tempête* ? Notre espèce est solidaire, au-delà de la politique haineuse, des divisions sociales, des conflits déterminés par le contexte socio-économique. Au fond, il nous montre que l'humain est capable de générosité, de bonté dans les situations difficiles, parfois traumatisantes. Quand une catastrophe survient, l'humain se réconcilie, mais c'est après, sans la tempête, que le défi est le plus redoutable. Kore-Eda observe la solidarité de la crise pour nous montrer l'essence humaine et nous implorer de nous en inspirer dans notre quotidien socialement conflictuel.

★★★★

■ AFTER THE STORM / UMI YORI MO MADA FUKAKU | **Origine:** Japon – **Année:** 2016 – **Durée:** 1 h 57 – **Réal.:** Hirokazu Kore-eda – **Scén.:** Hirokazu Kore-eda – **Images:** Yumata Yamazaki – **Mont.:** Hirokazu Kore-eda – **Mus.:** Hanaregumi – **Son:** Yutaka Tsurumaki, Akihiko Okase – **Dir. art.:** Keiko Mitsumatsu, Akiko Matsuba – **Cost.:** Kazuko Kurosawa – **Int.:** Hiroshi Abe (Shinoda Ryôta), Kirin Kiki (Shinoda Yoshiko), Yôko Maki (Shiraishi Kyôko), Taiyô Yoshizawa (Shiraishi Shingo) – **Prod.:** Tsugihiko Fujiwara – **Prod.:** Tsugihiko Fujiwara, Takashi Ishihara, Kazumi Kawashiro, Kaoru Matsuzaki, Hijiri Taguchi, Tatsumi Yoda, Akihiko Yose – **Dist.:** Film Movement.

# Poésie sans fin

## Délire contrôlé

Les films d'Alejandro Jodorowsky sont d'autant plus attendus qu'ils se font plutôt rares. En fait, ce n'est pas exact; pour être honnête, on n'attend plus grand-chose normalement d'un créateur octogénaire. Ce serait mal connaître cet auteur hors normes dont les cinéphiles d'un certain âge n'ont jamais oublié **El Topo** et **La montagne sacrée**, notamment, œuvres singulières et inclassables débordant d'images insolites, films nourris de multiples influences au service d'un art total et original.

DENIS DESJARDINS

Mysticisme, ésotérisme, surréalisme ou art naïf, telles sont quelques-unes des influences de ce touche-à-tout iconoclaste, qui a poursuivi longtemps son travail scénaristique en collaborant avec de grands dessinateurs de bande dessinée, tels Durandur, Gal et Moebius. Mais au-delà de ces inspirations, Jodorowsky reste avant tout un poète. Toutefois la structure de ses récits filmés, autrefois plus ou moins volontairement erratique, gagne en cohérence dans son nouvel opus. Peut-être est-ce dû en partie au sujet, une sorte d'autobiographie imaginaire. Oui, cette vie dont Jodorowsky avait commencé la narration dans son précédent film, **La danse de la réalité**, en 2013, il la poursuit dans **Poésie sans fin** sur un mode toujours flamboyant et terriblement imaginaire, mais

sans priver le spectateur de repères narratifs. Une bonne partie de cette histoire autobiographique a été tournée sur les lieux mêmes où l'auteur a vécu, une petite rue d'un quartier ouvrier de Santiago; il s'est pourtant amusé à la modifier en couvrant les façades de grands panneaux, opération à laquelle nous assistons au début du film. Malgré, ou peut-être grâce au recours à des décors de carton-pâte finement ciselés, l'artiste nous incite à explorer un monde imaginaire plus vrai que nature. Si l'évolution des moyens techniques au cinéma avait incité Jodorowsky à développer à profusion de splendides quoique racoleurs effets visuels au service de sa « poésie sans fin », le spectateur n'aurait pas reconnu sa touche particulière. Bien sûr, cette production ne disposait pas d'un budget illimité, mais le cinéma *jodorowskien*



La composition du plan est un défi qui devient un délice



*Poesía sin fin* est plutôt empreint de références au théâtre : masques neutres des figurants, visibilité des accessoiristes, marionnettes, costumes colorés, décors incongrus, le tout culminant vers la fin en une scène carnavalesque où un Pierrot ailé est cerné par une multitude de démons rouges et de squelettes

n'est pas une fabrique de trucages, une « merde industrielle », comme il le dit lui-même. Dans le même esprit, il a évité toute aide financière américaine, qui l'aurait obligé à tourner dans une langue étrangère, car : « Tourner un film en anglais, avec une star hollywoodienne, cela commence à sentir l'odeur du diable. »<sup>1</sup>

*Poesía sin fin* est plutôt empreint de références au théâtre : masques neutres des figurants, visibilité des accessoiristes, marionnettes, costumes colorés, décors incongrus, le tout culminant vers la fin en une scène carnavalesque où un Pierrot ailé est cerné par une multitude de démons rouges et de squelettes — scène qui fait indirectement penser aux *Enfants du Paradis* de Prévert et Carné, film fétiche du monde du spectacle, auquel Jodorowsky rend déjà hommage dans une scène précédente. Bref, la mise en scène reste relativement sage, mais la composition de chaque plan est un défi qui devient un délice. Si Jodorowsky ne marche pas à réinventer la roue du 7<sup>e</sup> art, il parvient toutefois à recréer la vie, sa propre vie, et celle de sa famille. Honnie par le jeune poète, qui dans un état de crise tente d'abattre un arbre — sans doute généalogique, la famille reprend à la toute fin de cette *poésía sin fin* une place importante, alors que père et fils se réconcilient devant la mer muette (symbolique évidente en opposition à la mère chantante, sorte d'ersatz des *Parapluies de Cherbourg*). *Poesía sin fin* est d'ailleurs en quelque sorte une entreprise familiale, puisque c'est le propre fils de Jodorowsky qui joue son rôle, tandis que le père est interprété par un autre fils du cinéaste. Pamela Flores, l'actrice qui joue sa mère, assume aussi — magnifique composition — le rôle de Stella Diaz, cette poétesse hallucinée et déjantée rencontrée un soir

au café Iris, troquet macabre dont les vieux serveurs semblent sur le point de s'écrouler. Deux rôles aux antipodes qui sont peut-être les deux côtés de la même médaille. Parmi d'autres personnages importants on compte des sœurs artistes avant-gardistes qui lui enseignent la liberté, ainsi que le poète Enrique Lihn, qui entraînera le jeune Alejandro à narguer la société des belles-lettres et à se moquer des gloires nationales tel Pablo Neruda; les deux poètes anticonformistes ne craignent pas de tout remettre en question, y compris leurs propres œuvres. « Un poète, affirme Alejandro, atteint la perfection quand il se consume. » C'est l'esprit dadaïste qui s'exprime ici, tel qu'il fut pratiqué par Jodorowsky et plusieurs de ses disciples.

Bref, nombre d'éléments dans cette société chilienne sclérosée des années 40 suscitent la révolte chez nos jeunes créateurs. L'arrivée au pouvoir de Carlos Ibañez accélérera les choses en faisant fuir Alejandro vers Paris, où la rencontre de créateurs de la même trempe, tels Arrabal et Topor, influencera fortement son cheminement artistique. Ce pourrait être le sujet d'un prochain film tout aussi singulier. On le souhaite vivement.

★★★★

<sup>1</sup> Interview au magazine Le Point, 1<sup>er</sup> août 2016.

■ POESÍA SIN FIN | **Origine :** Chili / France – **Année :** 2016 – **Durée :** 2h08 minutes – **Réal. :** Alejandro Jodorowsky – **Scén. :** Alejandro Jodorowsky – **Images :** Christopher Doyle – **Mont. :** Maryline Monthieux – **Mus. :** Adan Jodorowsky – **Int. :** Adan Jodorowsky (Alejandro), Pamela Flores (la mère/ Stella Diaz), Brontis Jodorowsky (le père), Jeremias Herskovits (Alejandro jeune), Leandro Taub (Enrique Lihn), Felipe Ríos (Nicanor Parra) – **Prod. :** Xavier Guerrero Yamamoto – **Dist. :** FunFilm.

# Song to song

## L'élément manquant

Le dernier film de Terrence Malick (*Days of Heaven*, *The Thin Red Line*) *Song to song*, se veut un essai musical et cinématographique. Bien que malheureusement la musique s'incruste en second plan, tel que le classicisme le prescrit, et que la redondance esthétique du réalisateur alourdisse l'œuvre, il est intéressant de soulever plusieurs thèmes qui semblent obséder le cinéma contemporain. Il s'agit de l'ambivalence amoureuse (et plus particulièrement du couple hétérosexuel normatif) comme témoignage de la perte de sens.

MATHIEU HOULE-BEAUSOLEIL

L'héritage de la psychanalyste Mélanie Klein semble expliquer les relations de couples du film. Celle-ci théorise une « position » de l'enfant préscolaire, lequel possède une conception très égoïste du monde et n'arrive pas à comprendre que les autres (plus particulièrement sa mère) existent comme entité extérieure avec une réalité propre. Selon Klein, l'enfant voit sa mère en deux seins : un bon et un mauvais. Le premier est celui qui donne le lait et le deuxième, celui qui s'en va et prive l'enfant. En vieillissant, l'enfant comprend que ces seins appartiennent à un seul être qu'est la mère et que cette dernière est une source de bonté et de privation. Il acquiert donc la notion d'ambivalence. Certaines personnes, selon la psychanalyste, restent coincées dans la première position (schozoïdo-paranoïde). Ces adultes n'arrivent pas à tolérer l'ambiguïté. Ils sont soit enchantés par quelque chose ou complètement dégoûtés. Dans les relations de couple, ils ont tendance à être très passionnels au début et aussitôt qu'une forme d'incertitude se pointe, ils ne ressentent plus rien. Ainsi, ils sont des Mesdames Bovary qui passent de passion en passion sans s'y accoutumer. Dans *Song to song*, il y a cette même dynamique des relations amoureuses. Les personnages sont ainsi enjoués au début, mais aussitôt que l'autre montre un côté obscur, ils se désintéressent et le tout se résout par une séparation. Il leur manque quelque chose...

Dans ce même ordre d'idée et pour faire suite à cette interprétation athée du film, il y a une structure amoureuse qui fonctionne dans le film et c'est le trio Fassbender-Ryan-Mara. Lorsque ces trois personnages partagent leurs vies amoureuses, le problème de l'ambivalence ne se pose pas. Par ailleurs, cette conception triangulaire des amours n'est pas déserte du cinéma (*Vicky Cristina Barcelona* ou *Y tu mamá también*, par exemple). Dans chaque cas, le trio fonctionne mieux que le duo. Une fois le triangle brisé, souvent à cause d'une norme sociale inévitable, les couples ne s'entendent plus et finalement, se laissent. Ce serait donc pour combler une forme d'ambivalence que les personnages de Malick vivent mieux en trio. Comme si, à l'inverse de la position schizoïdo-paranoïde, l'individu pouvait réunir deux personnes en une seule idéalisée et être ainsi comblé.



Évidemment, cette dynamique ne peut pas durer et alors tout le reste du film présente des duos destructeurs : Fassbender-Portman, Mara-Marlohe ou Ryan-Blanchet. Il leur manque un élément pour les souder. Malick semble décrire ici, malheureusement de façon un peu naïve, une jeune génération incapable d'aimer véritablement et toujours en soif de libido et d'expériences. Fassbender représente cette idée de la façon la plus diabolique et corrompue possible. Ce découpage manichéen, d'ailleurs, fait souffrir le récit. La réponse idéale est, comme pour les précédents films de l'auteur, l'inspiration de Dieu ou une nécessité spirituelle. L'amour de Dieu devient un modèle (comme ça avait été le cas pour *To the Wonder*) et peut-être l'élément manquant de notre époque laïque. Certainement, ce résultat sonne un peu creux. Toutefois, il y a une chose à retenir de l'instinct de Malick. L'absence de Dieu est un facteur de la perte de sens contemporaine. Un thème typique de la vie dite postmoderne.

Du point de vue esthétique, la caméra de Lubezki n'a pas changé chez Malick depuis *The Tree of Life*. Elle est volatile, en grand angulaire et comparable à la facture visuelle de Sergueï Ouroussovski (*Soy Cuba* réalisé par Mikhaïl Kalatozov). De plus, il n'y a que très peu de raccords, ce qui a pour effet d'étirer le temps. Ce qui est malheureux, c'est que Malick peine vraiment à se réinventer. Il fait vieillir son propre cinéma. Cette caméra lubezkienne bien reconnaissable est déjà redondante, alors qu'elle était originale il y a quelques années. Même Lubezki lui-même a dépassé cette façon improvisée, peut-être un peu facile, de faire du cinéma d'auteur. On le verra plus à l'aise chez les cinéastes mexicains Iñárritu ou Cuarón. Autant Malick a eu l'esprit d'investir la forme lubezkienne qu'il la force maintenant à la régression lorsqu'il travaille avec l'illustre directeur photo.

De plus, le montage témoigne d'un certain empressément, d'inachèvement. Bien que la postproduction dépasse toujours les délais prévus chez Malick, ce dernier peine à organiser son récit, à découper les scènes. Parfois, on a plus l'impression d'une succession de beaux plans plutôt qu'une réelle recherche de sens. L'état de grâce tant recherchée dans *The Tree of Life* laisse place, ici, à la maladresse et à la vieillesse d'un propos et d'une esthétique dépassés.

Pourtant, Malick est un cinéaste renommé, intéressant. Qu'est-ce qui fait que soudainement, il nous laisse cette grave impression de vieillesse ? Il y a peut-être quelque chose à voir avec cette conception fondamentalement moderne du cinéma qu'est la notion d'auteur. Tout comme l'écrivain contrôle individuellement sa littérature, le réalisateur a prétendument cette même autorité. Il est celui qui envahit le sens de l'œuvre et ce dernier est essentiel à la compréhension de l'expérience filmique. Cette vision de la réalisation a été critiquée en 1995 par Thomas Vinterberg et Lars Von Trier, qui ont sommé les réalisateurs à ne plus signer leurs œuvres et à s'éviter tout goût esthétique personnel. Le Festival de Cannes a récompensé plusieurs réalisateurs qui ont tendance à utiliser une espèce de cinéma direct qui s'intéresse moins aux aspects techniques d'un film, donc qui investit une sorte de mise en scène transparente (*Rosetta*, *4 mois, 3 semaines, 2 jours*, *Entre les murs*, *Dheepan*). Au sommet de cela, Abdellatif Kechiche et les deux actrices, Adèle Exarchopoulos et Léa Seydoux, reçoivent tous les trois la Palme d'or pour *La vie d'Adèle*. Ainsi, le jury a décidé de

récompenser les actrices comme des « auteures » de cinéma. De plus, le cinéma contemporain a tendance à se réconcilier graduellement avec le cinéma de genre réservé au cinéma commercial normalement opposé au cinéma d'auteurs (la dernière trilogie de Lars Von Trier ou *Birdman*). Malick n'en est pas à ce stade. Il est toujours essentiel à l'expérience qu'il nous offre. Ses thèmes et sa forme le font vieillir avant son âge et ses collaborateurs deviennent bien pauvres sous cette influence autoritaire.



Un certain empressément d'inachèvement

En d'autres mots, Malick est un exemple parfait d'un cinéma moderne dans une époque contemporaine. Il s'agit en effet d'un auteur de cinéma reconnaissable esthétiquement et thématiquement. Il est très facile à analyser. Il suffit de simplement mettre en relation les autres œuvres du cinéaste avec ce dernier opus. La critique du cinéma ne se résume parfois qu'à cet exercice et délaisse la réelle expérience cinématographique. S'il y a une cohérence, le film est encensé, sinon il est condamné. Scorsese est un bon exemple d'un auteur contemporain ambivalent. Il ne se fit pas toujours à son héritage stylistique pour faire ses films (*Hugo*, *Shutter Island* ou *Silence*). Toutefois, Malick semble de moins en moins appuyé par la critique et par son public cinéophile. Il y a peut-être ici une volonté d'avoir un cinéma plus contemporain, moins basé sur la cohérence de l'œuvre, mais simplement sur l'expérience. En somme, un cinéma à l'opposé de Malick qui accepte l'ambivalence, qui fait sentir le vertige du vide idéologique de façon optimiste, qui ne se méfie pas des expériences et de l'énergie libidinale et surtout qui se veut jeune, nouveau, subversif, qui fait éclater les cadres, les genres, les statuts : un cinéma contemporain, enfin.

★★★

N.B. : Voir aussi entrevue avec Alexandre Mathis, auteur d'un ouvrage sur Terrence Malick (p. 36).

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2015 [2017] – **Durée :** 2h09 – **Réal. :** Terrence Malick – **Scén. :** Terrence Malick – **Images :** Emmanuel Lubezki – **Mont. :** Rehman Nizar Ali, Hank Corwin, Keith Fraase – **Son :** Ethan Andrus, Greg Armstrong, Will Patterson, Joel Dougherty – **Dir. art. :** Jack Fisk, Ruth De Jong – **Déc. :** David Hack – **Cost. :** Jacqueline West – **Int. :** Rooney Mara (Faye), Ryan Gosling (BV), Michael Fassbender (Cook), Natalie Portman (Rhonda), Cate Blanchett (Amanda), Bérénice Marlohe (Zoey), Lykke Li (Lykke) – **Prod. :** Nicolas Gonda, Sarah Green, Ken Kao – **Dist. :** Les Films Séville.

# The Bleeder

## L'autre œil du tigre

Après *The Good Lie* avec Reese Witherspoon, qui est plus ou moins passé inaperçu, voici que Philippe Falardeau, à l'instar de plusieurs collègues québécois, tourne de nouveau aux États-Unis. *The Bleeder* réunit un casting de qualité autour d'un personnage insolite qui méritait sans doute un film. Falardeau accomplit la tâche avec un savoir-faire certain, même si le résultat final ne provoquera pas un raz-de-marée dans le paysage cinématographique.

MAXIME LABRECQUE

Le principal problème avec les *biopics* concerne leur facture souvent trop classique. La plupart s'embourbent dans un format très codé, avec une chronologie linéaire qui suit une courbe dramatique du type ascension vers le sommet, chute et rédemption à la fin, suivie d'un épilogue répondant à l'éternelle question « que sont-ils devenus ». En ce sens, *The Bleeder*, s'il s'intéresse à un sujet inusité et captivant – sorte d'*underdog* de la boxe – n'échappe pas à la règle. Cela ne veut cependant pas dire que le film n'est pas bien mené, ou qu'il n'est pas digne d'intérêt. Plusieurs y découvriront un personnage pour le moins coloré, dans un film bien ficelé, mais auquel il manque une certaine touche magique, une signature personnelle. Il est vrai que faire du cinéma d'auteur à Hollywood peut sembler antithétique et qu'espérer voir poindre la touche d'un auteur dans un film à grand déploiement relève parfois du fantasme. En ce sens, même s'il fut encensé, *Dallas Buyers Club* – également inspiré d'une histoire vraie – n'était pas, à proprement parler, un film typiquement de Jean-Marc Vallée. D'un autre côté, vu le nombre de producteurs impliqué, la part de liberté dans l'espace de la réalisation est possiblement réduite, surtout dans le cas d'un film dont la matière se base sur des faits réels et dans lequel le principal intéressé est encore en vie. Cependant, il est fort appréciable que Falardeau, tout comme Villeneuve, Girard, Vallée et compagnie, ait entraîné avec lui plusieurs collègues de divers départements, notamment au montage et au son, pour faire rayonner – dans la mesure du possible – une fois de plus le savoir-faire québécois. Au final, le résultat demeure convaincant, malgré certains petits écueils qui ne détruisent heureusement pas l'ensemble. Entre autres, le travail de reconstitution, à partir d'entrevues et d'archives télévisées des combats, demeure fidèle et captivant.

Un défi consiste souvent à déterminer à quel moment entrer dans l'histoire et en sortir. Et dans le cas d'un film inspiré de la vie de quelqu'un, quelle partie couvrir exactement? Pour *The Bleeder*, il aurait été appréciable de ne pas s'étaler sur une si longue partie de la vie du boxeur. Il semble qu'avec la relation entre l'homme et le cinéma, entre Wepner et Sylvester Stallone, par exemple, le film tenait un filon suffisamment riche à explorer et le récit aurait pu être davantage resserré autour de ces faits. Il y aurait là matière à réaliser un autre film, autour de l'inspiration



Un défi consiste souvent à déterminer à quel moment entrer dans l'histoire et en sortir. Et dans le cas d'un film inspiré de la vie de quelqu'un, quelle partie couvrir exactement? Pour *The Bleeder*, il aurait été appréciable de ne pas s'étaler sur une si longue partie de la vie du boxeur.

réelle de *Rocky* sur ce boxeur de Bayonne. Tout le début du film présente bien la situation maritale et même si Elisabeth Moss est convaincante en Mme Wepner, il semblerait qu'elle soit accessoire au récit, bien qu'on ait essayé de lui donner une part importante à l'écran en insérant ici et là quelques scènes fonctionnelles, comme celle de la rencontre de parents à l'école. Pour avoir un accès privilégié à l'intériorité du personnage, on a ajouté une voix off au protagoniste à l'accent *new-jersien* affirmé, qui s'adresse directement au spectateur dans des apartés qui se veulent plus légers. Ce procédé, qui vise sans doute à mieux orienter le récit, donne un ton à la limite humoristique au film. L'adresse au spectateur vient en quelque sorte fictionnaliser davantage le boxeur, créer une certaine distance par rapport au style davantage documentaire, alors qu'on essaie de produire un film

PHOTO : Un accès privilégié à l'intériorité du personnage



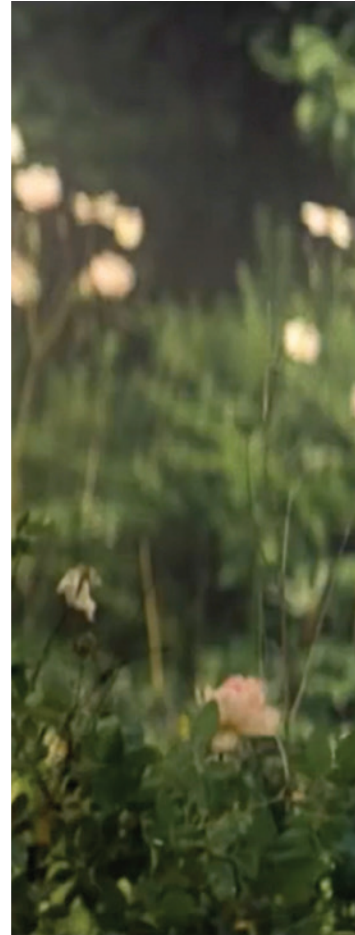
près de la réalité. Cela dit, à certains moments, notamment au tout début ou lors des combats, ce procédé permet d'accrocher efficacement le spectateur. Lors du combat inattendu contre Mohamed Ali, Wepner mentionne une technique de son adversaire, qui consiste à toujours parler pendant la bataille. En outre, il est appréciable que le film ne tente pas de transformer la vie de Chuck en destin, car il s'agit d'une sorte d'anti-héros qui connaît maints obstacles, qui n'est pas particulièrement inspirant, mais qui demeure profondément humain, avec toutes les faiblesses que cela implique. Au fond, sa plus grande qualité de boxeur n'est pas sa technique, ni sa rapidité, mais sa capacité à encaisser des coups, de là son surnom.

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'un film s'intéresse à Chuck Wepner. En 2011, le documentaire *The Real Rocky*, produit par Jeff Feuerzeig – l'un des scénaristes du film de Falardeau – et Mike Tollin, retraçait le parcours pour le moins sinueux du boxeur. Cette fois-ci, dans le rôle principal, Liev Schreiber offre une performance nuancée. Il évolue en partie aux côtés de Linda, barmaid/salvatrice rousse interprétée par Naomi Watts, la partenaire de Schreiber pendant onze ans avant leur récente rupture. Si la période transitoire entre les années 1970 et 1980 n'est pas particulièrement festive à représenter à l'écran – *A Most Violent Year* avait montré avec brio le New York grisâtre et en transition de cette période difficile, certains proposent un traitement renouvelé. On peut penser ici à Baz

Luhrmann et à la télésérie *The Get Down*, ou encore à *Boogie Nights* de P. T. Anderson, explorant respectivement le milieu de la musique et de la porno. L'excellent *Last Days of Disco* de Whit Stillman plongeait aussi dans cette époque transitoire de manière convaincante. En somme, l'équipe de la direction artistique et photo de *The Bleeder* parvient à traduire à l'écran cette morosité, entre l'éclat du disco et le difficile passage à la décennie suivante, ce qui fait directement écho à la vie du boxeur. Le petit bar de quartier du New Jersey, où Wepner passe plusieurs nuits, n'est pas sans rappeler celui de l'incomparable *Paterson* de Jim Jarmusch. Au final, le film possède un souffle assez fort qui saura capter l'intérêt de plusieurs spectateurs, car le rythme et l'exécution demeurent énergiques, même si la facture d'ensemble est très classique. Parions que Falardeau se verra confier d'autres *biopics* à l'avenir, tout comme Villeneuve se spécialise peu à peu dans le genre de la science-fiction.

★★★

■ **CHUCK** | Origine : États-Unis – Année : 2017 – Durée : 1 h 41 – Réal. : Philippe Falardeau – Scén. : Jeff Feuerzeig, Jerry Stahl, Michael Cristofer, Liev Schreiber – Images : Nicolas Bolduc – Mont. : Richard Comeau – Mus. : Corey Allen Jackson – Son : Kris Casavant, Sylvain Bellemare – Dir. art. : Inbal Weinberg, Gonzalo Cordoba – Cost. : Katelyn Mueller – Int. : Liev Schreiber (Chuck Wepner), Elisabeth Moss (Phylliss), Naomi Watts (Linda), Ron Perlman (Al Braveman), Morgan Spector (Stallone), Pooch Hall (Mohamed Ali) – Prod. : Christa Campbell, Lati Grobman, Carl Hampe, Liev Schreiber, Michael Tollin – Dist. : Entract Films.



# The Lost City of Z

## Des idées de grandeur

Projet en chantier depuis près de dix ans, *The Lost City of Z* est le film le plus ambitieux de James Gray. Redevable aux cinéastes américains majeurs (Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Michael Cimino) et à un certain classicisme (très assumé, en 2013, dans *The Immigrant*, son long métrage précédent), Gray nous invite cette fois à renouer avec les grandes ambitions (et le grand cinéma)... mais il nous rappelle par la même occasion que celles-ci peuvent également mener un protagoniste à sa perte.

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

Décidément, James Gray n'a pas fait les choses à moitié : tournage en 35 mm dans la jungle amazonienne et au Royaume-Uni, fresque historique couvrant des décennies, film d'une durée de plus de deux heures vingt. Difficile de demander plus, en termes de dépaysement et de mise en danger, pour un cinéaste dont toute l'œuvre s'était jusqu'ici concentrée sur New York, ville qui l'a vu naître et grandir. Chez Gray, la jungle (ou la nature, plus largement) est certes moins délirante et inquiétante que chez Coppola (*Apocalypse Now*) ou que chez Werner Herzog (*Aguirre* et *Fitzcarraldo*), et moins poétique et philosophique que chez Terrence Malick (*The Thin Red Line*,

entre autres). Elle reste cependant source de mystère, reflet de la démesure des milieux naturels et écho de la témérité de l'homme occidental qui ose s'y aventurer.

Dans son récit, Gray exploite avec brio la tension entre l'intime et le collectif. L'idée de déchirement entre ces deux pôles y est omniprésente. Par exemple, lorsque la bible de Fawcett le sauve d'une flèche, Gray place ces images en parallèle avec celles du baptême de l'aîné du couple Fawcett, images qui sont forcément de l'ordre de l'intime et du souvenir. Cela illustre le déchirement entre les ambitions du protagoniste et la réalité concrète de la vie qu'il laisse souvent derrière lui. Les motivations de Fawcett



... à la fois héritier d'une tradition moderne dans son approche et ses idées, James Gray, en dépit de la constance dont il a fait preuve depuis le début de sa carrière, n'a de cesse de nous surprendre.

sont à la fois personnelles (grimper l'échelle hiérarchique de la société, briser un héritage familial honteux) et sociales (tisser un lien avec les Indigènes, faire progresser la connaissance humaine, ébranler les certitudes de l'homme blanc). Fidèle à ses habitudes, Gray brosse donc un portrait tout en nuances de personnages complexes, multidimensionnels et contradictoires. Comme dans ses autres films, la lutte des classes, toujours abordée de manière subtile, est encore un élément central. S'inscrivant en faux contre le rêve américain, le cinéaste montre une nouvelle fois à quel point il est ardu, voire impossible, de s'émanciper de sa classe sociale.

Il est difficile par ailleurs de ne pas voir dans le personnage de Percy Fawcett un certain double de la figure du cinéaste. Après tout, le parallèle entre le métier de réalisateur (surtout s'il s'entête à être indépendant) et celui d'explorateur n'a rien d'incongru. C'est particulièrement vrai, comme dans le cas de Gray, quand un cinéaste tourne dans la jungle amazonienne et

passé des années à accumuler les fonds et à mettre en place les moyens que nécessite un tel tournage. Mais tout travail de réalisation exige de prime abord une vision forte, une foi inébranlable en son projet et une capacité à défier l'adversité. On pense à l'entêtement dont doit faire preuve un ou une cinéaste quant à la défense de ses idées devant des investisseurs souvent frileux, au dur labeur que demande l'écriture d'un scénario et à l'élaboration du travail de mise en scène, surtout si les tournages se déroulent en extérieur dans des conditions extrêmes et avec plusieurs acteurs. On pourrait même avancer que, par l'entremise de Fawcett, Gray parle un peu de lui-même (de son métier et aussi de sa propre personne), mais il parvient à le faire subtilement et sans aucune forme de complaisance.

La charge mélancolique et la puissance tenace du souvenir (le frère cadet assassiné dans *Little Odessa* (1994), l'apparition fugitive mais hallucinée de l'amante enfuie dans *We Own the Night* (2007), les finales à la fois douces-amères et crève-cœur de *Two Lovers* (2008) et de *The Immigrant*) n'ont jamais été aussi puissantes dans le cinéma de Gray que dans *The Lost City of Z*. Son plan final se veut une métaphore visuelle de l'obsession de Nina Fawcett, qui a fait sienne celle partagée par son mari et par son fils aîné. La caméra épouse le mouvement de la femme, maintenant sans nouvelles des deux disparus depuis plusieurs années, qui descend le long escalier d'une maison victorienne pour s'engouffrer littéralement dans une jungle. Nous sommes ici devant la juxtaposition, illogique d'un point de vue narratif, de deux espaces n'ayant rien en commun. Mais le cinéma de fiction rend possible — et c'est notamment de là qu'il tire sa force — une telle image, puisqu'il permet d'entrer dans la subjectivité, le regard et la tête d'un personnage (et d'un cinéaste). Le film se termine donc sur le personnage de Nina: c'est elle, au final, qui est la véritable « victime » de l'entêtement de son mari et qui doit vivre avec le poids d'une existence marquée par l'incertitude et le doute. *The Lost City of Z* nous présente d'ailleurs Sienna Miller comme on l'a très rarement vue au cinéma. Plus souvent qu'autrement associée aux personnages de jolies blondes sans grand relief, elle livre ici une prestation plutôt étonnante. Tout en retenue, elle incarne une femme forte (quoique toujours très belle), lumineuse et, de surcroît, féministe avant l'heure.

Bref, à la fois héritier d'une tradition moderne dans son approche et ses idées, James Gray, en dépit de la constance dont il a fait preuve depuis le début de sa carrière, n'a de cesse de nous surprendre. Son prochain projet, un film de science-fiction se déroulant dans l'espace, devrait confirmer de nouveau la chose. Si *The Immigrant* contenait certes des moments de fulgurance, le plus récent film du cinéaste va encore plus loin. Force est donc d'admettre qu'avec *The Lost City of Z*, James Gray a réalisé un grand film. 🍷

★★★★½

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2016 – **Durée :** 2 h 21 – **Réal. :** James Gray – **Scén. :** James Gray, d'après le livre de David Grann – **Images :** Darius Khondji – **Mont. :** John Axelrad, Lee Haugen – **Mus. :** Christopher YOUNG – **Son :** John Berger, Robert Dehn, Ian Gaffney-Rosenfeld – **Dir. art. :** Fiona Gavin – **Cost. :** Sonia Grande – **Int. :** Charlie Hunnam (Percy Fawcett), Robert Pattinson (Henry Costin), Sienna Miller (Nina Fawcett), Tom Holland (Jack Fawcett) – **Prod. :** Dede Gardner, James Gray, Dale Armin Johnson – **Dist. :** Extract Films.

# BGL de fantaisie

## L'art et la manière

Premier long métrage en solo de Benjamin Hogue, **BGL de fantaisie** se présente comme une immersion dans l'univers créatif et déconstructiviste de ces trois amis de Québec, dont les œuvres, aussi essentielles qu'éphémères offrent un miroir indispensable à notre condition. Tourné durant deux années marquées par le dur labeur et les émotions fortes, le film nous permet de mieux saisir ce qui anime ces déjantés de génie qui n'ont pas fini de nous surprendre.

CHARLES-HENRI RAMOND



Une propension à montrer la création

Le tonique collectif BGL, composé de Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière, a peut-être réalisé plusieurs projets d'envergure internationale, il n'en reste pas moins assez peu connu du grand public. Rien de plus compréhensible dans la mesure où la plupart des médias, notamment la télévision, ont depuis belle lurette relégué les formes les plus « pointues » de l'art aux oubliettes, préférant se concentrer sur le côté « divertissant » de la création. Même les longs métrages documentaires concernant l'art contemporain québécois ne sont pas légion, loin de là. Directeur de l'Observatoire du documentaire, Benjamin Hogue, qui œuvre à rendre vivante la passion de figures méconnues (entre autres, le peintre Serge Lemoyne et le poète Claude Péloquin), signe avec **BGL de fantaisie** un document nécessaire donnant enfin du trio BGL le portrait qu'il mérite.

En reprenant presque chronologiquement les moments les plus marquants de leur parcours, le réalisateur nous offre une vision intime du processus créatif de ces artistes, ouvrant une fenêtre appréciable sur le travail de ces citoyens pas comme les autres, plutôt dans l'ombre que sous les feux de la rampe. L'éclairage particulièrement intéressant qu'il a choisi nous montre la fusion qui existe entre ces amis de longue date et leur réussite internationale. Sans doute imprégné par les personnalités hors-normes de son sujet, le film s'inscrit dans la contemplation de la carrière tout aussi surréaliste que sérieuse de ces trois fantoches

de Québec, lesquels semblent le moins du monde tenaillés par des projets aux multiples pressions, des délais serrés à la rigueur technique en passant par mille tracasseries administratives.

Habité du début à la fin par la figure emblématique de Ganesh, dieu de la sagesse et de l'intelligence, le film suit pas à pas la concrétisation de trois installations de grande ampleur créées par BGL en 2015 et en 2016. Conçues et construites en parallèle, la gigantesque roue à Montréal-Nord, la maison immersive *Canadissimo* à la Biennale de Venise et l'allée de piscine renversée devant le Centre aquatique des jeux panaméricains prennent vie sous nos yeux, rappelant l'immense complexité artistique et technique dans laquelle évolue BGL, à mille lieues de leurs créations initiales du début des années 2000.

C'est donc à travers ces constructions géantes, mais aussi par l'insertion d'images d'archives, que l'on découvre la belle histoire de trois gars qui se connaissent depuis plus de 20 ans, qui partagent les mêmes aspirations et travaillent dans une symbiose étonnante de longévité. Une harmonie sereine que le réalisateur capte avec connivence mais sans trop poser de questions, sans chercher à intellectualiser l'inspiration et surtout, sans oser traquer le chaos de cette union prolifique et généreuse, débridée et irrévérencieuse. Hogue déleste ses plans de toute forme de pathos, se plaçant *de facto* à l'encontre de la tendance actuelle formatée par la télé-réalité qui s'ingénie systématiquement à envenimer toute aventure humaine. Or, à constater la complexité des projets, à imaginer le côté fastidieux de certaines tâches manuelles et à bien déceler le stress engendré par la création, on se doute qu'il y a dû y avoir des passages difficiles durant ces longs mois. Mais le film ne va pas dans cette voie, préférant montrer la création plutôt que de se rallier aux sempiternelles têtes parlantes explicatives. Bien lui en a pris, car au final, **BGL de fantaisie** rend pleinement justice au travail de ces artistes, tout en laissant transparaître leurs aspirations de liberté. Inclassables, les déconstructivistes de BGL n'ont de cesse de remettre en question notre condition de spectateur, de consommateur de culture et, *in fine*, de suggérer une profonde et salutaire remise en cause de ce que nous sommes.

★★★½

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2017 – **Durée:** 1 h 23 – **Réal.:** Benjamin Hogue – **Scén.:** Benjamin Hogue – **Images:** Benjamin Hogue, Alexandre Berthier – **Mont.:** René Roberge – **Son:** Patrice LeBlanc – **Mus.:** Simon Bélair – **Avec:** Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière – **Prod.:** Benjamin Hogue – **Dist.:** Les Films du 3 mars

# Colossal

## L'incroyable plasticité humaine

Comment parler du bien et du mal sans tomber dans la redite ou, pire encore, dans le prêchi-prêcha ? La question se pose aujourd'hui avec une urgence d'autant plus grande qu'on a parfois l'impression de vivre dans un monde dont l'axe éthique se situe, pour reprendre l'expression célèbre de Nietzsche, « par-delà le bien et le mal ». Dans **Colossal**, Nacho Vigalondo relève le défi en renouvelant au passage le cinéma de genre.

PIERRE-ALEXANDRE FRADET

Jeune alcoolique en perte de vitesse qui aime à découcher, Gloria se fait laisser par son compagnon de vie. Elle quitte alors New York pour retrouver sa ville natale où Oscar, propriétaire de bar qu'elle connaît depuis l'enfance, l'accueille et la prend sous son aile. Peu de temps après son arrivée, un monstre géant (ré)apparaît dans les rues de Séoul. D'où vient-il ? Quel est son dessein ? Quelques démarches poussent Gloria à conclure qu'à chacun de ses passages dans un parc situé aux États-Unis, correspond une apparition du monstre à l'autre bout de la planète, en Corée du Sud.

ennemi situé à proximité d'elle, mais dont on ne découvre l'identité qu'assez tard. Au travers de ses divers revirements (de situation, bien sûr, mais aussi d'intentions et de gestes), **Colossal** dévoile dès lors à nouveaux frais l'incroyable plasticité de la psyché humaine, qui apparaît ici capable de tout ou presque.

Il ne faut pas chercher dans cette œuvre une essentialisation du bien et du mal, puisque, d'un personnage à un autre et d'un moment à un autre, le degré de moralité varie. Ainsi, à titre d'exemple, pour Oscar-le-robot, qui après avoir pris garde de ne pas écraser les habitants de la ville de Séoul, en vient, d'un pas lourd et assumé, à détruire des immeubles de cette ville et à apeurer les passants, renouant avec le désir malsain qui l'avait animé alors qu'il était enfant. Le monstre qui sommeille en lui et qui peut à tout moment se réveiller, se rendormir, se réveiller encore et ainsi de suite, se trouve alors porté au jour.

Dans **Les aventuriers du timbre perdu**, en s'adressant en partie mais pas exclusivement aux enfants, Michael Rubbo avait bien mis en évidence notre droit au rêve, c'est-à-dire la possibilité de rompre avec les lois de la nature. Dans **Boris sans Béatrice**, Denis Côté, à l'instar de Shakespeare, avait quant à lui sondé l'intériorité d'un homme aux prises avec ses démons. Avec **Colossal**, voilà qu'on apprend maintenant que de petits miracles peuvent se produire comme autant de résultats de conflits intérieurs. Malgré quelques détails scénaristiques non dénués d'incongruités (comme la relation entre Gloria et son compagnon de lit), le film excelle à dépeindre comme étant bien possible (en tant que métaphore) ce qui semble tout simplement impossible. Sorte de **King Kong** ou de **Godzilla** des temps modernes, l'œuvre de Vigalondo s'aventure en fait dans un certain *kitsch* afin d'en extraire les ressources profondes. Elle atteint même à quelque chose de jubilatoire lors des scènes de combat entre monstres, scènes où l'extraordinaire et l'esprit fantasque prennent le dessus, bien qu'ils soient inscrits dans un contexte narratif conventionnel, voire classique. Ni tout à fait film de divertissement, ni tout à fait film philosophique, **Colossal** emprunte aux deux leurs forces propres, les conjugue et les concrétise. Une œuvre disruptive et convaincante, étonnamment.

★★★★

■ **Origine :** Canada / Espagne – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 50 – **Réal. :** Nacho Vigalondo – **Scén. :** Nacho Vigalondo – **Images :** Eric Kress – **Mont. :** Ben Baudhuin, Luke Doolan – **Son :** Brian Lyster, Adam Stein – **Mus. :** Bear McCreary – **Int. :** Anne Hathaway (Gloria), Jason Sudeikis (Oscar), Austin Stowell (Joel), Tim Blake Nelson (Garth), Dan Stevens (Tim), Hannah Chera (jeune Gloria), Nathan Ellison (jeune Oscar) – **Prod. :** Zev Foreman, Nahikari Ipina, Russell Levine, Dominic Rustam – **Dist. :** Métropole Films.



La psyché humaine, capable de tout ou presque

Si l'incursion du fantastique dans le monde cinématographique n'a rien d'inédit, les manières d'entrer dans le genre peuvent très largement varier. Et ici, il faut le reconnaître, la manière développée par Vigalondo est nouvelle. Par son recours à la monstruosité et sa mise en parallèle de deux univers humains éloignés dans l'espace, celui du continent américain et celui du continent asiatique, le cinéaste exprime à quel point certains gestes ou intentions, si minuscules qu'ils soient en apparence, peuvent faire boule de neige et avoir un impact colossal sur le monde, tout près ou très loin de leurs lieux d'origine. Sans verser à l'excès dans une morale culpabilisatrice, Vigalondo raconte en effet la façon dont une femme s'efforce de surmonter ses problèmes pour tenir concrètement en échec un

# David Lynch : The Art Life

## La mécanique du génie

*Vous adorez le cinéma de David Lynch et espérez retrouver un florilège de ses meilleurs films ? **David Lynch : The Art Life** vous laissera peut-être sur votre appétit ! Par contre, si vous avez envie d'obtenir quelques clés pour entrer dans l'univers fantasmagorique du créateur d'**Inland Empire**, par la porte de son enfance et de ses œuvres artistiques, précipitez-vous sur ce documentaire.*

JEAN BEAULIEU

**A**yant grandi dans une famille américaine « normale » (père chercheur pour le gouvernement, mère aimante et enseignante au foyer, un frère et une sœur plus jeunes que lui), David Lynch, bien qu'éveillé aux arts dès l'enfance et projetant un esprit libre, ne laissait certainement pas deviner à ce stade de sa vie qu'il deviendrait l'un des cinéastes américains les plus vénérés.

Le producteur et réalisateur Jon Nguyen avait déjà capté Lynch au travail sur le tournage d'**Inland Empire**. Avec ses comparses, il a monté des extraits sonores d'une vingtaine d'entretiens qui, enregistrés à différents moments sur trois années et mixés de façon à obtenir un récit chronologique, constituent le fil conducteur du film. Cette narration s'apparente à une séance sur le divan d'un thérapeute, où Lynch raconte, d'une voix monocorde, beaucoup de pans de son enfance et de son adolescence, parlant aussi des personnes qui l'ont soutenu ou influencé, et évoquant son parcours dans les arts visuels, avant d'aboutir cinéaste.

Il est toujours intéressant de décrypter l'œuvre d'un génie en fonction de sa vie personnelle. Lorsqu'il raconte, par exemple, une expérience d'enfance qui l'a beaucoup marqué (l'apparition dans la rue de son quartier d'une femme complètement nue, ensanglantée, l'air perdu), il est impossible de ne pas faire le lien avec l'une des séquences-chocs de **Blue Velvet**, reproduite presque telle quelle avec Isabella Rossellini. Et cette autre vignette lorsque, jeune adulte, il conduisait son auto sous l'effet de la drogue et voyait les lignes sur l'autoroute se confondre et se superposer (**Lost Highway**)...

Son parcours géographique aussi a son importance. Balloté dès l'enfance du Montana, en Idaho, jusqu'en Virginie occidentale (en raison des divers mandats de son père), il passe plus tard des petites villes aux grandes — en particulier, Boston et Philadelphie — pour y étudier les beaux-arts. Si la Ville de l'Amour fraternel, qu'il exérait, lui a servi d'inspiration pour créer l'atmosphère hyper glauque d'**Eraserhead**, les quartiers excentrés des petites villes où il a vécu plus jeune auront pu influencer les décors de ses fictions (banlieusard dans **Blue Velvet**; « bûcheronesque » dans la série **Twin Peaks** — dont il vient de réaliser de nouveaux épisodes).

D'autres extraits de ses confidences sont révélateurs. On découvre notamment que sa mère n'a jamais voulu acheter au jeune David des livres à colorier, par crainte de restreindre sa créativité. Son père, lui ayant rendu visite à Philadelphie et constatant avec effroi le résultat des expériences de son fils sur la putréfaction (avec force aliments et petits animaux en décomposition qui jonchaient son appartement), y est allé de ce conseil : « Surtout, David, tu ferais mieux de ne jamais avoir d'enfants... ».



Loin de livrer un quelconque portrait hagiographique (quoique...)

Or, c'est sous le regard amusé de sa fille de quatre ans, Lula (tiens, tiens...), que l'on voit David Lynch, aujourd'hui, dans son atelier non loin de Mulholland Drive peindre, coller, gratter, percer, meuler ses toiles, manipuler les matières, poursuivant constamment ses recherches formelles.

La facture de **David Lynch : The Art Life** emprunte quelque peu aux films-cerveaux de son sujet : musique atmosphérique, collages sonores et visuels, images indépendantes du son, etc. Aux commentaires du cinéaste, les réalisateurs ont juxtaposé les scènes contemporaines précitées, de nombreux documents d'archives (films de famille en 16 mm, photos de jeunesse et autres de ses débuts artistiques, extraits de films personnels et de ses premiers courts d'avant **Eraserhead**), ainsi qu'un généreux et judicieux échantillon de ses œuvres d'art (dessins, peintures, sculptures, animations), la plupart très sombres, surréalistes, en noir et blanc et ayant souvent pour thème, comme dans ses films, l'opposition entre le Bien et le Mal.

Dans toute cette symphonie visuelle et sonore, les documentaristes, loin de livrer un quelconque portrait hagiographique (quoique...) du cinéaste, offrent au spectateur le soin de remplir les vides, le non-dit, entre les commentaires de Lynch et leur contrepoint visuel. Ils atteignent ainsi presque l'impossible : illustrer la mécanique du génie artistique.

★★★½

■ DAVID LYNCH – LA VIE ARTISTIQUE – **Origine** : États-Unis / Danemark – **Année** : 2016 – **Durée** : 1 h 28 – **Réal.** : Jon Nguyen, Rick Barnes, Olivia Neergaard-Holm – **Images** : Jason S. – **Mont.** : Olivia Neergaard-Holm – **Son** : Philip Flindt – **Mus.** : Jonatan Bengta – **Dir. art.** : Tobias Roder, Chris Thompson – **Avec** : David Lynch (lui-même) – **Prod.** : Jon Nguyen, Jason S., Sabrina S. Sutherland – **Dist.** : TVA Films.

# Les pépites

## Les bons Samaritains

*S'ils ne roulaient pas sur l'or, Christian et Marie-France des Pallières menaient quand même ce qu'on peut appeler une vie privilégiée en France. Entourés de leurs nombreux enfants, ils ont tout quitté pour parcourir le monde en « camping car » et chanter au gré des publics en s'inspirant de la famille Von Trapp. Les enfants devenus grands, le couple a de nouveau tout quitté pour se mettre au service d'un groupe d'enfants cambodgiens condamnés à fouiller l'épouvantable décharge à ciel ouvert de Phnom Penh. **Les pépites** entendent à la fois témoigner de l'œuvre de leur vie et des incroyables enfants qu'ils sauvent d'une vie de misère.*

CLAIRE VALADE

**S'**il n'est pas parfait et ne renouvelle certainement pas le genre par sa facture des plus classiques, le documentaire de Xavier de Lauzanne raconte avec une grande éloquence l'épopée hors du commun de ce couple dit ordinaire — et même, tout bien considéré, avec une surprenante sobriété. En effet, si le sujet de ces **Pépites** aurait très bien pu prêter aux grands épanchements donnant bonne conscience aux Occidentaux, le cinéaste parvient à susciter émotion et indignation tout en évitant avec justesse de sombrer dans un sentimentalisme grandiloquent.

La principale raison en est celle-ci : il montre les desPallières tels qu'ils sont, chargés d'une âme d'enfant qui leur fait voir le monde avec une candeur lucide des plus élémentaires. S'ils ont réussi à rester forts et sereins mais aussi efficaces devant tant d'atrocités (la décharge n'est malheureusement que la pointe de l'iceberg dans la vie de ces enfants souvent maltraités et abandonnés), c'est qu'ils ont conservé une certaine innocence faite de rêves et de gros bon sens, qui les guide au service de leurs prochains. Pour eux, cette histoire est toute simple : ces enfants qu'ils ont trouvés, sales et affamés dans la décharge, il fallait les en extraire. Point. Ce n'était pas bien sorcier. Leur altruisme authentique et désintéressé apparaît comme une évidence éclatante dans les entrevues et les images d'archives, sobres et factuelles.

C'est ce qui a fait le succès de leur approche, dont chaque étape leur apparaît comme autant d'évidences d'une implacable logique. Après avoir sorti les enfants de la décharge, il fallait d'abord les nourrir. Ensuite, les laver. Puis leur donner une chance de continuer à s'en sortir par eux-mêmes, jour après jour. Pour cela, il fallait les éduquer. Et, qui dit éducation, dit école. Qu'à cela ne tienne, les desPallières fonderaient donc une école ! La quasi-banalité de cette succession de réalisations est exposée dans toute sa splendide modestie par l'approche chronologique adoptée par le cinéaste. Les images et la progression du récit sont déchirantes dans l'exposition de l'horreur dans laquelle sont plongés les enfants. Mais l'émotion suscitée demeure bien ancrée dans une réalité qui les montre aussi triomphants et, surtout,



Un film au service de ses sujets

résilients même dans les pires moments de leur vie, avant leur prise en charge. Visiblement, ces enfants n'ont pas attendu les desPallières pour se révéler extraordinaires.

Le film affiche certains défauts agaçants. Des fils narratifs sont abandonnés, comme le sort des enfants naturels des desPallières dont on ne sait plus grand-chose une fois leurs parents installés au Cambodge. Sont-ils toujours en bons termes ? On nous le laisse entendre à demi-mots, mais sans plus. Le cinéaste a aussi un peu trop tendance à dépeindre ses sujets comme des saints. Les desPallières semblent entièrement dénués de défauts. Et, s'ils ne sont pas entièrement montrés comme les sauveurs-inespérés-venus-de-l'Occident-merveilleux, c'est parce que le réalisateur finit par inclure une entrevue l'expliquant, dans le tout dernier quart du film. Le couple y dit avoir voulu cette école pour et par les Cambodgiens, qui l'administrent et la dirigent entièrement, en fonction de leurs besoins particuliers et non d'une vision occidentale aux relents de colonialisme qu'on leur aurait imposée. (Ouf ! ne peut-on s'empêcher de penser, les desPallières n'ont pas hérités des défauts de leurs ancêtres évangélistes...)

Malgré tout, il faudrait être particulièrement insensible pour rester de marbre devant l'histoire inimaginable de ces enfants de la décharge et de ceux qui les en ont sortis. Le film n'est peut-être pas révolutionnaire. On pourrait même dire qu'il n'offre pas vraiment de point de vue documentaire particulièrement pointu de la part du réalisateur. Mais c'est peut-être là son intérêt : le point de vue exprimé est celui de ce couple, des enfants sauvés devenus grands, des milliers d'autres enfants qui étudient toujours à leur école. À l'instar des desPallières, Xavier de Lauzanne a tout simplement mis son film entièrement au service de ses sujets.

★★½

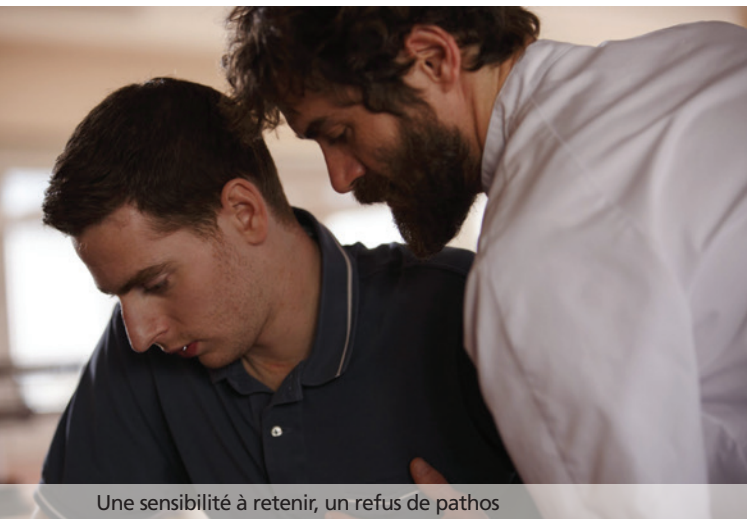
■ **Origine :** France – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 28 – **Réal. :** Xavier de Lauzanne – **Scén. :** Xavier de Lauzanne – **Images :** Jérôme Krumenacker, Mono Yim – **Mont. :** Florence Ricard – **Son. :** Noël Morrow – **Mus. :** Camille Rocailleux – **Avec :** Christian des Pallières, Marie-France des Pallières – **Prod. :** Yves Darondeau, Xavier de Lauzanne, François-Hugues de Vaumas, Christophe Lioud, Emmanuel Priou – **Dist. :** L'Atelier distribution films.

# Patients

## Petit film sincère

Avant d'être un Grand Corps Malade et avant qu'un accident stupide ne vienne bouleverser sa vie, le maître du slam hexagonal était jeune, sportif et en santé. Avec **Patients**, le slameur devenu coréalisateur (avec Mehdi Idir) de ce premier long métrage prenait le risque de trébucher sur de nombreux pièges. S'il ne parvient pas à tous les éviter durant 1 h 50, il faut admettre qu'il nous offre toutefois un film sensible et touchant, qui ressemble cependant plus à un témoignage sincère qu'à la promesse d'une brillante carrière de cinéaste à venir. Mais sait-on jamais !

JEAN-MARIE LANLO



Une sensibilité à retenir, un refus de pathos

Pour leur premier film, les réalisateurs de **Patients** n'ont pas choisi la facilité. En suivant des jeunes gens se retrouvant en situation de handicap dans un centre de rééducation, ils prennent le risque de plonger le spectateur dans une sorte de huis clos médical désespéré et larmoyant. De plus, la démarche autobiographique peut faire craindre d'une part un étalage d'anecdotes, et d'autre part (et surtout) une leçon de vie simpliste et culpabilisante à la gloire du courage du réalisateur, à la manière de « regardez, je m'en suis sorti car j'y ai cru, et chacun peut y arriver s'il le veut vraiment ».

Pourtant, la première crainte est vite balayée par un humour omniprésent et des vanes foireuses (et donc pas vraiment drôles), mais représentatives d'une manière de vivre. Ce choix confère une véritable énergie aux échanges, aux relations interpersonnelles et à leur évolution. De plus, la tendresse légèrement moqueuse mais finalement respectueuse dont le film fait preuve à l'égard de ceux qui ont eu moins de chance (malgré la terrible tragédie qui l'a touché, d'autres ont eu encore moins de chance que Grand Corps Malade) témoigne d'une vraie délicatesse et répond à notre seconde crainte. Le film prend ainsi la peine de nous rappeler régulièrement qu'il ne suffit pas de croire en ses rêves pour y parvenir et pour effacer les tourments de la vie. Certes, le héros s'en sort car il travaille fort, mais aussi parce qu'il a peut-être un peu plus de chance que d'autres. Certains stagnent et n'y arrivent

pas, mais Grand Corps Malade et Mehdi Idir ne les tiennent pas responsables de leur échec. D'ailleurs, le héros n'a pas non plus réussi à recouvrer le plein usage de ses membres comme il en rêvait au début. Plutôt que de continuer à croire en un rêve illusoire, il a choisi de se construire une nouvelle vie, en tenant compte de ses nouvelles capacités amoindries (il ne sera plus basketteur), et en choisissant d'en développer d'autres (il deviendra slameur). En faisant une croix sur le sport, il nous montre qu'un certain renoncement, s'il est appréhendé intelligemment, peut être plus positif que la croyance en d'inaccessibles rêves.

Malheureusement, à force de vouloir faire passer son discours fort louable de manière trop explicite, le film se fait parfois trop explicatif. La scène de l'escapade nocturne dans les bois est d'ailleurs très représentative de cette faiblesse. Cette scène qui aurait pu être une bulle d'espoir et de liberté dans la petite vie trop bien réglée d'un centre de soins ne sert qu'à expliquer une nouvelle fois ce qui avait déjà été clairement exprimé ! Ce besoin d'en faire trop se laisse aussi ressentir dans la mise en scène. Plus le film avance, plus la caméra semble libre (comme le personnage, nous comprenons bien la symbolique), mais plus ceux qui la dirigent redoublent d'effets imposant des sentiments plus qu'ils n'incitent à les ressentir. Avec un tel sujet, de tels acteurs (tous impeccables) et une telle sensibilité face à un sujet difficile, ce besoin maladroit de forcer son envie de « faire du cinéma » était de trop.

Malgré ses réserves, nous retiendrons avant tout sa sensibilité, son refus du pathos, mais aussi l'envie de vivre qu'il génère avec quelques nuances (est-il encore possible d'aimer ?)

En clair, avec **Patients**, Grand Corps Malade et son habituel réalisateur de clips Mehdi Idir signent un petit film certes imparfait mais surtout fragile et sincère. C'est déjà beaucoup.

★★★

■ **Origine:** France – **Année:** 2016 – **Durée:** 1 h 50 – **Réal.:** Grand Corps Malade, Mehdi Idir – **Scén.:** Grand Corps Malade, Fadette Drouard d'après le roman autobiographique éponyme de Grand Corps Malade – **Images:** Antoine Monod – **Mont.:** Laure Gardette – **Mus.:** Angelo Foley – **Son:** Jean-Paul Bernard, Raphaël Sohler, Élisabeth Paquette, Éric Tisserand – **Dir. art.:** Sylvie Olivé – **Cost.:** Claire Lacaze – **Int.:** Pablo Pauly (Ben), Soufiane Guerrab (Farid), Nailia Harzoune (Samia), Moussa Mansaly (Toussaint), Franck Falise (Steeve), Yannick Renier (François), Rabah Ait Ouyahia (Eddy), Jason Divengèle (Lamine), Dominique Blanc (Dr. Challes), Alban Ivanov (Jean-Marie), Anne Benoît (Christiane) – **Prod.:** Éric Altmayer, Nicolas Altmayer – **Dist.:** MK2 | Mile End.



Doisneau... un territoire débordant nettement les limites du cadre

**D**'enfant de la balle jouant sur les fortifications des pourtours parisiens à vedette de la photo reconnue dans le monde entier, Robert Doisneau et son inégalable « gentillesse humaine », comme le dit l'auteur japonais Toshiyuki Horie, ne cesse de susciter l'admiration. En témoignent les nombreux documents qui, depuis plusieurs décennies, louangent la géniale simplicité dont il a su faire preuve au fil d'une carrière résolument tournée vers l'observation amoureuse de son prochain. Réalisé et narré par sa petite-fille, Clémentine Deroudille, **Robert Doisneau, le révolté du merveilleux** est un documentaire de télévision produit par la chaîne franco-allemande ARTE qui n'a jamais été distribué en salles en France. Du haut de ses très brèves 77 minutes, le film dresse le portrait intime de ce témoin privilégié de son époque dont l'œuvre aura été très étroitement liée à ses amis et à sa famille, allant même, alors que sa femme était mourante, à refuser tout déplacement qui l'éloignerait d'elle durant plus de quelques heures. Il ressort de cette vision de l'intérieur un Doisneau comme on l'a finalement peu vu. La réalisatrice s'appuie sur des extraits vidéo et, bien entendu, sur les nombreuses archives photographiques gérées par Annette Doisneau et Francine Deroudille, sa tante et sa mère, gardiennes minutieuses de l'immense patrimoine encore conservé dans l'atelier familial. Chapitré par des dessins d'Emmanuel Guibert et filmé à Paris, à New York et à Tokyo, le documentaire tente de cerner ce qui rendait unique le regard que l'artiste portait sur ses contemporains.

Rien n'est anodin chez celui qui aura toujours fait acte de désobéissance en se tenant loin du « confort et la mollesse » des salons chics et des tapis rouges. Car si pour ce chantre de la photographie humaniste le métier a été l'occasion de rencontres — plusieurs personnalités connues sont interviewées dans le film —, il a aussi été le moyen de montrer derrière les apparences du moment furtif les marqueurs d'une réalité qui le dépasse, ouvrant l'analyse du spectateur sur un territoire débordant nettement les limites du cadre. Son aversion de la classe dominante et de l'armée

## Robert Doisneau le révolté du merveilleux **Insatiable humanité**

*Il y a cinquante ans, Doisneau mettait sous les projecteurs les petites gens et les bonheurs simples de l'après-guerre. Si ses clichés ont sans doute été d'incroyables ambassadeurs du Paris libéré, Doisneau, grâce à des mises en scène parfaitement étudiées, a aussi permis d'éduquer le spectateur à regarder derrière l'image. Clémentine Deroudille, sa petite-fille, lui rend hommage dans ce documentaire intime, respectueux du talent du maître.*

CHARLES-HENRI RAMOND

sont notoires. Or, tandis que la guerre froide s'annonce, il part en Russie capturer de très rares instantanés de la vie quotidienne. Il referra preuve de la même audace lorsqu'il immortalisera une sérénité de façade chaudement lovée dans la propreté et l'ordre établi des petits bourgeois de Palm Springs alors que les États-Unis sont en pleine crise contestataire.

Même s'il manque d'une direction précise, et que l'on regrette que certaines entrevues d'amis n'apportent que très peu de détails intéressants sur le personnage, **Robert Doisneau, le révolté du merveilleux** parvient quand même à démontrer les motivations du photographe et sa façon de capter l'instant en lui insufflant une signification intemporelle, universelle. Car au-delà du glaçage de surface de ses portraits et de ses clichés de l'éternelle bohème du Paris des années 50, une réalité que ni lui ni personne ne peut ignorer remonte en filigrane. Bien plus que la paix retrouvée, que l'insouciance, et que l'espoir en des jours meilleurs, il y a les conditions de vie précaires de ces oubliés, démunis ou asservis. Les enfants ont beau jouer en toute liberté, les couples peuvent toujours s'embrasser goulument, le spectre des innombrables difficultés de l'après-guerre apparaît forcément dans la plupart de ses travaux. Avec **Robert Doisneau, le révolté du merveilleux** Clémentine Deroudille nous rappelle aussi que, comme personne n'avait jamais osé le faire auparavant, et comme peu le feront après lui, Doisneau aura réussi à mettre un peu de magie dans le quotidien de ces petites gens. En somme, loin des « spotlights », il aura passé toute une carrière à montrer le merveilleux au milieu de la laideur, ou comme il le disait si bien, à « magnifier les décors usés du quotidien »

★★★

■ **Origine:** France – **Année:** 2016 – **Durée:** 1 h 17 – **Réal.:** Clémentine Deroudille – **Scén.:** Clémentine Deroudille **Images:** Grégoire de Calignon – **Mont.:** Marie Deroudille – **Dessins originaux:** Emmanuel Guibert – **Mus.:** Éric Slabiak – **Participation:** Annette Doisneau, Francine Deroudille, Sabine Azéma, Sabine Weiss, Daniel Pennac, Philippe Delerm, François Morel – **Prod.:** Jean Vasak – **Dist.:** Funfilm.

# The Circle

## Le cercle vicieux de la technologie

Si *The Spectacular Now* (2013), récipiendaire d'un prix spécial du jury au Festival de Sundance, a révélé le talent de James Ponsoldt pour la direction d'acteurs, le réalisateur américain démontre une fois de plus sa maîtrise dans *The Circle*, cette fois, avec de grosses pointures d'Hollywood. Pour son cinquième long métrage en carrière, qui constitue une adaptation du roman éponyme de Dave Eggers (2013), Ponsoldt traite du sujet d'actualité que représentent nos dépendances aux technologies.

JULIE VAILLANCOURT

Mae (Emma Watson) occupe un emploi peu valorisant dans une entreprise quelconque. Lorsque son amie lui décroche un entretien d'embauche pour la grande firme Le Cercle, Mae répond « qu'un potentiel inexploité » est certainement ce qui l'effraie le plus. À l'issue de cette entrevue (filmée de façon dynamique avec utilisation rapide du champ contre champ), Mae se fait embaucher au sein (de la secte) du Cercle qui, ironiquement, l'exploitera à un point jusqu'alors inexploité. Emma Watson — presque de tous les plans du film — offre une interprétation convaincante dans le rôle d'une « millenium » qui désire accéder à une carrière florissante, tout en subvenant aux besoins de sa famille dans laquelle le père (méconnaissable Bill Paxton) est atteint de la sclérose en plaques. Tragiquement, Paxton signe une funeste apparition, puisqu'en février dernier, l'acteur de 61 ans s'est éteint des suites d'une opération cardiaque. Pour sa part, Tom Hanks demeure égal à lui-même dans le rôle d'un charismatique et dynamique PDG visionnaire (calqué sur Steve Jobs).

On ne peut que souligner le travail des acteurs et leur direction, qui constituent le noyau émotif et créatif du film, puisque la comparaison avec de réelles initiatives de compagnies informatiques contemporaines vient rapidement à l'esprit. Si *The Circle* est présenté comme un suspense de science-fiction, on le perçoit davantage comme un drame sur la technologie moderne et ses répercussions. D'ailleurs, ce « futur » n'est-il pas déjà notre présent ? L'Apple Park, siège social d'Apple situé en Californie, pouvant accueillir 12 000 employés, se distingue par sa forme circulaire (comme dans le film)...

Il fut inauguré en avril dernier, alors que *The Circle* prenait l'affiche. Les similitudes avec la réalité corroborent les technologies évoquées : un bracelet au poignet qui indique votre état de santé (nous en sommes au calcul du pouls), des caméras cachées dans les villes, etc. Bien entendu, dans la pure tradition hollywoodienne, *The Circle* pousse la note à l'extrême, mais interroge aussi nos sociétés contemporaines sur l'emprise technologique, son contrôle sur nos vies et l'invasion de la vie privée. Là réside tout l'intérêt du film, en lien avec la prise de conscience des protagonistes.



Vivre sous l'œil de la caméra

Dans *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), Truman Burbank vit dans un mensonge, où il n'a pas conscience d'être filmé en permanence. Dans *The Circle*, Mae choisit consciemment de prendre part à l'expérience de télé (phone) réalité. Si les réalités de ces deux personnages sont nécessairement différentes (être filmé à son insu contre consentir à devenir un objet de voyeurisme), les deux œuvres démontrent à quel point la dernière décennie a rapidement transgressé ces notions de voyeurisme, allant de la simple caméra cachée au désir absolu de consentir à évoluer devant la caméra, à dévoiler sa vie privée et à vivre de ce besoin du regard des autres. Ironiquement, dans le cas de Truman, comme dans celui de Mae, les deux protagonistes y vont d'un constat similaire, en fin de parcours : vivre sous l'œil de la caméra, consciemment ou non, constitue un mensonge. Bien avant l'avènement des technologies web, dès les premiers balbutiements de l'image en mouvement, notamment avec *Le voyage dans la lune* (1902) de Méliès, le 7<sup>e</sup> art dévoilait déjà sa mascarade : le cinéma n'est que mise en scène, l'illusion d'une vie.

*The Circle* a le mérite de remettre en question des notions contemporaines en lien avec la technologie (vie privée, voyeurisme, dépendance, transparence, démocratie, manipulation, rétention de l'information, droits de l'homme), dans une direction artistique dynamique intégrant le sujet du film (textos affichés dans le cadre), et participe nécessairement à l'interaction technologie/humain présentée dans l'œuvre. Sans être aussi inventif et original dans sa forme et son propos que *Ben X* (jeux vidéo/autisme) de Nic Balthazar ou encore *99 Francs* (publicité/mensonge) de Jean Kounen, tous deux réalisés en 2007, *The Circle* (technologie/dépendance) répond cinématographiquement à son sujet et saura intéresser les « milleniums » friands de technologies informatiques. Si *The Circle* ne passera pas à l'histoire du cinéma, l'Histoire, quant à elle, se chargera certainement de nous faire vivre quelques péripéties de ce film, si ce n'est déjà fait. 📍

★★★

■ LE CERCLE : LE POUVOIR DE TOUT CHANGER | **Origine :** États-Unis – **Année :** 2017 – **Durée :** 1 h 50 – **Réal. :** James Ponsoldt – **Scén. :** James Ponsoldt, Dave Eggers, d'après le roman éponyme de Dave Eggers – **Images :** Matthew Libatique – **Mont. :** Lisa Lassek, Franklin Peterson – **Mus. :** Danny Elfman – **Dir. art. :** Sarah M.Pott, Sebastian Schroder – **Int. :** Emma Watson (Mae), Tom Hanks (Eamon Bailey), Ellar Coltrane (Mercer), Karen Gillan (Annie), John Boyega (Ty), Glenna Headly (Bonnie Holland), Bill Paxton (Vinnie), Patton Oswalt (Tom Stenton) – **Prod. :** Anthony Bregman, Gary Goetzman, James Ponsoldt – **Dist. :** Entract Films.

# Aube dorée

## Une affaire personnelle

### Hellas *année zéro*



Hellas, et non pas Grèce. C'est intentionnel, viscéralement voulu. Car ce nom mythologique et poétique renvoie à une idée de la démocratie aujourd'hui éteinte, parce que le film d'Angélique Kourounis est un cri de désespoir, de douleur à la fois nostalgique et mélancolique d'une Grèce qui n'est plus, car elle s'est laissé pervertir par la nouvelle maladie du siècle : l'indifférence.

ÉLIE CASTIEL

Les ruines de l'Antiquité semblent avoir perdu le sens de la parole. Sophocle, Platon, Euripide, Démosthène... tous ces grands qui ont donné naissance à la civilisation occidentale à partir de leurs idées, ont disparu pour laisser la place à des palliatifs humains insensés contre la crise économique, politique, sociale et personnelle que traverse le pays. Cette fausse infusion, c'est *Aube dorée* (Hrisi Avghi), le parti néo-nazi qui, sous des dehors d'appui à la population, n'hésite pas une seconde à manifester ses tendances xénophobes, anti-immigrantes, raciales, antisémites et homophobes. Le populisme actuel, étant à l'échelle mondiale, a atteint un tel niveau d'ignorance et contribué à la pensée simpliste que des gens, autrefois dits « de la classe moyenne », ont adhéré au groupuscule, confirmant que lorsqu'un pays est en état de crise, les autres deviennent les boucs émissaires d'une folie généralisée.

Kourounis est journaliste et en enquêtant depuis quelques années sur le groupe, elle a dû créer une mise en scène risquée, celle de la gageure de se laisser prendre dans son propre jeu. C'est télévisuel, et tant mieux. L'esthétique ne compte plus, seuls le témoignage et le tournage clandestin ont droit de cité.

Angélique Kourounis est immigrante et Grecque depuis quelque temps. Son mari est Grec et de confession juive; son demi-fils est gai et un autre anarchiste, et *Aube dorée: Une affaire personnelle* est aussi une investigation personnelle qui, plutôt que d'accuser, tente de comprendre les mécanismes du pouvoir, et de la manipulation du peuple par les effets du manque, de la souffrance, du chômage et de la peur. Et puis, les habitants d'un pays, tout particulièrement ceux des anciennes classes moyennes et souvent privilégiées, ayant autrefois vécu à force de clientélismes éhontés, se trouvent maintenant dans des voies sans issue.

Pour eux, ou plutôt elles, dont Kourounis nous montre quatre exemples de femmes de milieux différents, les immigrants ne sont pas Grecs. L'holocauste, oui, il s'est produit, mais ce n'est que l'affaire des Juifs. Eux seuls doivent se débrouiller. Les homosexuels, n'en parlons pas. Elles débitent des paroles à couper le souffle, comme celles émanant d'une femme dans la soixantaine qui arbore sa condition de femme au foyer : « si un jour, je suis obligée de travailler... que Dieu m'en préserve ». On se demande parfois, et ce n'est ici qu'une hypothèse, si dans un

sens, les 400 ans d'occupation turque n'ont pas orientalisé la mémoire des Hellènes, les soumettant à des idées rétrogrades sur les rapports entre les hommes et les femmes.

En observant de près, la thèse de Kourounis renvoie indirectement à une classe sociale venue s'installer en ville à partir des campagnes. Ces nouveaux entrepreneurs du faux miracle grec des années 70, Pandelis Voulgaris les avait bien montrés dans *Les fiançailles d'Anna / To proxenio tis Annas* en 1972. Ne sont-ils pas aussi responsables, après des décennies de faux pas entrepris de père en fils, de ce qui est arrivé en Grèce récemment ?

Mais ce qui ressort de ce documentaire essentiel, remarquable et intelligent, c'est que le groupe *Aube dorée* existait bien avant l'avènement de la crise dans le pays. Les documents d'archives sont surprenants, inquiétants, mais en même temps font référence à notre irresponsabilité sociale et politique, notre manque de vigilance et d'intervention. Sans être majoritaire (18/300 sièges au Parlement), *Aube dorée* inquiète, suscite le débat et attire de nouveaux adhérents qui ignorent les conséquences de leurs actions.

Oui, la Grèce est encore à l'an zéro, ère sans chiffre, ou encore sans nom, indéfinissable, essayant de s'attacher à un quelconque appui, aussi fragile soit-il. La Grèce des Lumières est aujourd'hui, on l'espère momentanément, celle de l'obscurité, du moins en ce qui concerne une partie, heureusement encore infime, de la population. Mais les mauvaises herbes, si on ne prend pas vite le soin de les supprimer, risquent fortement de se multiplier.

Et l'Église orthodoxe dans tout cela ? À peine quelques voix dissidentes. Par peur probablement ? Les forces de l'ordre : indifférentes à ce qui se passe. Sans doute parce que certains en font partie. Le journalisme d'enquête n'a jamais été aussi honnête, rectiligne, révélateur et immédiat. 📍

★★★★

■ GOLDEN DAWN : A PERSONAL AFFAIR / CHRYSI AVGHI : PROSOPIKI YPOTHESI |  
**Origine :** France / Grèce – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 30 – **Réal. :** Angélique Kourounis – **Scén. :** Angélique Kourounis, Dioninis Goutzounis, Thomas Iacobi – **Images :** Thomas Iacobi – **Mont. :** Antonios Dimopoulos – **Mus. :** Antonios Dimopoulos – **Son :** Antonios Dimopoulos – **Dir. art. :** Antonios Dimopoulos, Vincent Vaury – **Narr. :** Angélique Kourounis (français), Alexia Eastwood (anglais) – **Prod. :** Loukas Stamellos – **Dist. :** OmniaTV / Arte France / Yemaya Productions.

TITRES [UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE À MONTRÉAL]	CASTIEL	RAMOND	VAILLANCOURT	RÉDACTEURS
<b>A Quiet Passion</b> / <i>Emily Dickinson : L'histoire d'une passion</i> (p. 14 > Internet)	★★★★			★★½
<b>Alien: Covenant</b> (Internet)	★★	★★		★★
<b>Après la tempête</b> / <i>After the Storm</i> (p.16 > Internet)	★★★★			★★★★½
<b>Aube dorée : Une affaire personnelle</b> (p. 33)	★★★★			
<b>BGL de fantaisie</b> (p. 26 > Internet)		★★★★½		
<b>Battle of Memories</b> (Internet)				
<b>Bon Cop Bad Cop</b> (Internet)	★★	★★		
<b>Cigarettes et chocolat chaud</b> (Internet)		★★½	★★★	
<b>Citizen Jane: Battle for the City</b> (Internet)	★★★½			
<b>Colossal</b> (p. 27 > Internet)	★★★			★★★★
<b>Dalida</b> (Internet)	★★★★			
<b>David Lynch: The Art Life</b> / <i>David Lynch : L'art de vivre</i> (p. 28 > Internet)	★★★★			★★★★½
<b>Et au pire, on se mariera</b> (p. 3)	★★★½	★★	★★★	
<b>Frantz</b> (Internet)	★★★★	★★★★		★★★★★
<b>Freelancer on the Front Lines</b> / <i>Un journaliste au front</i> (Internet)	★★★★	★★½		
<b>I, Daniel Blake</b> / <i>Moi, Daniel Blake</i> (Internet)	★★★★½	★★½		
<b>Kedi: Au royaume des chats</b> / <i>Kedi</i> (Internet)		★★½	★★★½	
<b>King Arthur: Legend of the Sword</b> / <i>Le roi Arthur: La légende d'Excalibur</i> (Internet)	★★★			
<b>L'autre côté de novembre</b> (Internet)	★★★			
<b>La mort de Louis XIV</b> (Internet)	★★★★	★★★★		
<b>La sociologue et l'ourson</b> (Internet)	★★★½	★★★½	★★★★	
<b>Le commun des mortels</b> (Internet)		★★½		
<b>Le dernier souffle: Au cœur de l'Hôtel-Dieu Montréal</b> (Internet)	★★★	★★★		
<b>Les pépites</b> (p. 29 > Internet)				★★½
<b>Maudie</b> / <i>Maud</i> (Internet)	★★★½			★★★
<b>Norman: The Moderate Rise and Tragic Fall of a New York Fixer</b> (Internet)	★★★★			
<b>Patients</b> / <i>Step by Step</i> (p. 30 > Internet)	★★★			★★★
<b>Poesía sin fin</b> / <i>Poésie sans fin / Endless Poetry</i> (p. 18 > Internet)	★★★★			★★★★
<b>Primaire</b> (Internet)	★★★			
<b>Québec, My Country, Mon Pays</b> (Internet)	★★	★★½		
<b>Rebels on Pointe</b> (Internet)	★★★★			
<b>Risk</b> (Internet)	★★★½			
<b>Robert Doisneau, le révolté du merveilleux</b> (p. 31 > Internet)	★★★½	★★★		
<b>Rue de la Victoire</b> (p.10)	★★★★	★★½		
<b>Sarkar 3</b> (Internet)	★★★			
<b>Song to Song</b> (p. 20 > Internet)	★★★★	★★★½		★★½
<b>The Bleeder</b> / <i>Chuck</i> (p. 22 > Internet)	★★★	★★★		★★★
<b>The Circle</b> / <i>Le cercle: Le pouvoir de tout changer</i> (p. 32 > Internet)	★★★		★★★	
<b>The Dinner</b> (Internet)	★★★½			
<b>The Lost City of Z</b> (p.24 > Internet)	★★★★½			★★★★
<b>The Promise</b> (Internet)	★★			
<b>The Wall</b> (Internet)	★★★	★★★		
<b>The Wedding Plan</b> / <i>Mariage à l'israélienne</i> (Internet)	★★★			
<b>Their Finest</b> (Internet)	★★★	★★		
<b>Voir du pays</b> (Internet)	★★★	★★★		
<b>X500</b> (Internet)	★★★★	★★½		★★★★

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

FESTIVAL DE FILMS FRANCOPHONES FILM FESTIVAL SUBTITLED IN ENGLISH

# CINEMANIA

# 23

2-12  
NOV 2017

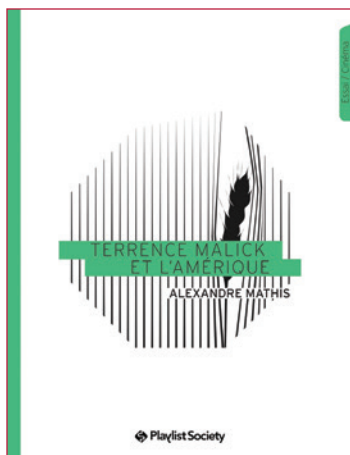
- PLUS DE 50 PREMIÈRES
- ÉVÈNEMENTS SPÉCIAUX
- RENCONTRES DE CO-PRODUCTION FRANCOPHONE

[festivalcinemania.com](http://festivalcinemania.com)



SOFITEL  
HOTELS & RESORTS  
MONTREAL LE CARRE DORE





## Alexandre Mathis

« On sent que toutes ces interrogations [...] qui traversent son œuvre, sont celles d'un homme qui a longtemps douté. Qui a peut-être trouvé des réponses aussi, mais qui continue à se remettre en question... »

Au fil d'une filmographie s'échelonnant sur plus de cinq décennies, Terrence Malick n'a cessé de susciter admiration, malentendus et rejet. À l'occasion des sorties en salles de ses deux plus récents films, **Song to Song** et **Voyage of Time**, nous sommes allés à la rencontre du critique Alexandre Mathis, auteur de l'impressionnant et éclairant essai *Terrence Malick et l'Amérique* (Éditions Playlist Society), pour discuter de son livre et décrypter l'œuvre hors-norme du cinéaste américain, « l'un des derniers maîtres de la sidération ».

SAMI GNABA

### Comment est né votre projet de livre sur Terrence Malick ?

Ça a commencé comme un projet de mémoire, quand j'étais à l'Esra (École supérieure de réalisation audiovisuelle). À l'époque, j'avais un professeur de mise en scène qui s'appelait Pierre Berthomieu, qui est l'auteur de plusieurs ouvrages passionnants, notamment la trilogie *Hollywood Moderne* aux éditions Rouge Profond. Et au moment de commencer à réfléchir sur mon mémoire de fin d'année (2013, *ndlr*), je me suis lancé dans l'idée d'écrire sur Terrence Malick, qui est l'un de mes auteurs fétiches. Et sur lequel il existe peu de livres en français. Même si le sujet était complexe, je me sentais capable de me plonger dans un tel projet. Une fois le mémoire achevé, je l'ai donné à lire à Benjamin Fogel (co-fondateur de la maison d'édition Playlist Society, *ndlr*) pour connaître son avis. Il faut rappeler qu'à l'époque le site de Playlist Society était déjà existant, mais je n'étais pas au courant qu'il y avait aussi un projet de maison d'édition en cours. Les mois passent et à un moment, il m'appelle et me propose de publier mon projet comme premier livre de la maison d'édition. Donc à partir de là, on s'est mis à *rebosser* sur mon mémoire. J'ai conservé sa structure, certains passages, mais sinon j'ai réécrit presque tout, sous l'impulsion de Benjamin et de Laura Fredducci (co-fondatrice des Éditions Playlist Society, *ndlr*).

**Considérant la personnalité secrète et énigmatique de Terrence Malick —notamment son absence de 20 ans du cinéma restée à ce jour peu élucidée—, il aurait été tentant d'éclairer les zones d'ombre du personnage. D'être tenté par des digressions biographiques. Pourtant, vous vous appliquez à un travail analytique minutieux de son œuvre, triant à chaque film les motifs, les jeux d'échos et les préoccupations centrales qui la tissent depuis *Badlands*. Avez-vous ce sentiment que Malick se dévoile intimement à travers ses films ?**



Alexandre Mathis (©Chloé Mawas)

Oui. On ne sait pas exactement ce qui est de l'ordre de l'autobiographie et du fictionnel dans ses films, notamment dans ses plus récents. Mais ses obsessions, on parvient facilement à les identifier. Par exemple, toutes ces questions qui ne cessent de le hanter et de hanter ses films. Est-ce que notre créateur nous aime ? Est-ce qu'il y a vraiment un créateur ? À partir de quand a-t-il créé le monde ? Qu'est-ce que l'amour ? Qu'est-ce que l'amour fraternel ? On sent que toutes ces interrogations, parmi tant d'autres, qui traversent son œuvre sont celles d'un homme qui a longtemps douté. Qui peut-être a trouvé des réponses aussi, mais qui continue à se remettre en question. Comme un homme de foi, d'une certaine manière, dont le moyen d'exprimer ses préoccupations est le cinéma.

**Il y a eu la philosophie aussi, à une autre époque.**

Je pense avant tout que c'est le cinéma. La philosophie a été un terreau de culture importante. C'est ce qui l'a façonné jeune homme, mais je pense que le cinéma l'a façonné encore plus. Je pense qu'un film comme *Voyage en Italie* a eu une influence sur lui aussi importante, sinon plus, que celle des philosophes ou poètes qu'on pourrait citer comme références. Cela nous ramène à la question de sa double appartenance culturelle. En tant que cinéaste, Terrence Malick est à la fois très américain (les influences du peintre Edward Hopper, le rapport à l'espace hérité du western) — le fils de George Stevens qui est producteur de *The Thin Red Line*, c'est loin d'être un hasard — et très européen (l'esthétique des peintres Luministes) dans son approche du cinéma.

**Votre livre témoigne d'une admiration authentique pour le travail de Malick. La rigueur et la précision avec lesquelles vous commentez son œuvre exigent du lecteur, à qui vous fournissez des clefs d'interprétation souvent inédites, une connaissance certaine de ses films. Est-ce que vous aviez une certaine idée du lecteur que vous cherchiez à atteindre, à l'heure de l'écriture du livre ?**

Quand le projet s'est construit, j'avais ce sentiment que de « [...] Malick, on dit tout et n'importe quoi. Parce que parfois c'est un peu compliqué à comprendre. Mais, de temps en temps, il y a une fainéantise intellectuelle à le ranger en réalisateur bigot ou new-age. C'est pratique, ça dézingue, ça défoule, ça fait des bons mots. Mais que c'est faux ». Je voulais donc offrir des clefs d'interprétation. J'aurais pu me livrer à une forme d'écriture plus poétique, car son œuvre s'y prête bien. Mais non, ce à quoi je tenais, c'était vraiment d'offrir des clefs de lecture de l'œuvre de Malick. Il y avait eu un livre sur *La mince ligne rouge*, un autre sur *La balade sauvage*, le livre *One Big Soul*, traduit en français, les chapitres de Berthomieu dans *Hollywood Moderne* et quelques très bons dossiers dans des revues, mais à l'époque, il n'existait aucun livre écrit en français documentant son œuvre de manière transversale. Il y avait donc ce manque à combler. Il faut aussi rappeler que chez Playlist Society, il y a cette envie de proposer des livres à la fois exigeants et pédagogiques. On espère intéresser à la fois les inconditionnels de Malick et les moins connaisseurs de son œuvre.

**Votre livre ne tente jamais d'être chronologique dans son analyse des films de Terrence Malick. Comment avez-vous abordé la question de sa structure en cours d'écriture ?**

Le livre se construit selon un axe qui a longtemps été difficile à définir, et qui prend appui sur trois plans de regards. Tout d'abord, on commence à observer le sol, soit la terre américaine, autour de laquelle se développent les questions de l'expansion, de la possession du territoire, de la violence et la destruction. C'est autour de cette déclinaison que se construit toute la première partie du livre. J'ai voulu ainsi démontrer comment ces questions se ressentent à travers une large partie de son œuvre (*The New World, Days of Heaven, The Thin Red Line*). Dans la deuxième partie, on lève le regard vers tout ce qu'il y a autour de nous, l'environnement au sens large. Donc, tout ce qui est visible par une présence terrestre. Tout ce que les sens peuvent percevoir, entendre et atteindre... J'ai cherché par-là à démontrer la particularité du cinéma de Malick et ce qui le caractérise (les images, le montage, le jeu des échelles, la musique...) C'est vraiment dans cette partie que je parle le plus de la mise en scène. Et finalement, dans la troisième partie, on porte le regard au-dessus de nous, même vers des hauteurs invisibles. Ce qui permet d'interroger tout ce qui a trait à la religion et à la spiritualité de son cinéma. Ce fil conducteur a été nécessaire pour aboutir à une clarté d'analyse et afin de ne pas me disperser.



*The Thin Red Line*

**À quand remonte votre première rencontre avec le cinéma de Terrence Malick ?**

C'est assez récent. Ça remonte à la sortie du *Nouveau monde* (2005, *ndlr*). J'avais déjà connaissance du cinéaste bien sûr. J'étais dans ma bourgade en pleine Bourgogne et le film passait dans une petite salle d'art et d'essai. Je venais de finir le lycée à l'époque. J'étais avec des copains, dans l'idée de voir un film et de picoler après. Nous n'étions certainement pas dans l'ambiance de découvrir le *Nouveau monde* (rires). Et dès que le film a commencé, j'ai été *scotché* à l'écran. Je n'ai eu aucun effort à faire pour suivre le film. C'est encore aujourd'hui mon film préféré de Malick. J'ai été totalement séduit par sa manière de filmer la nature, ce qui me rappelait certains moments de mon enfance, quand j'allais jouer dans les bois, par exemple. Mais aussi, ça avait à voir avec sa

manière de filmer l'amour. N'importe quel autre cinéaste aurait filmé cette même histoire d'amour, cela aurait sombré dans le ridicule. Mais filmée par Malick, cette histoire d'amour m'a complètement retourné.

**Il se passe quelque chose de très beau dans *The New World*, c'est le traitement de ce triangle amoureux qui unit Pocahontas à John Smith puis à John Rolfe. Malick parvient à faire pleinement exister l'histoire d'amour entre Pocahontas et Rolfe, même si elle est intégrée dans le film assez tardivement. Le spectateur y adhère complètement. Tandis qu'habituellement, dans un film plus classique, c'est celle avec John Smith qui primerait. C'est pour lui que le spectateur prendrait parti.**

Quand John Smith quitte Pocahontas pour assouvir ses ambitions, on se sent trahi par lui. On se sent alors attaché à John Rolfe qui arrive comme un amour non passionnel, mais honnête. Ce qui n'était pas gagné d'avance, puisque lorsqu'il arrive dans le film, Pocahontas n'est pas amoureuse de lui. Pourtant, il se montre bienveillant avec elle, patient. Au regard de la société de l'époque, cette rencontre est ce qui pouvait arriver de mieux pour l'Amérindienne puisqu'elle a été rejetée de toutes parts, notamment par sa tribu. John Rolfe, interprété par Christian Bale, est un personnage bouleversant. C'est peut-être le personnage masculin que je préfère dans la filmographie de Terrence Malick. Il intervient dans un moment très fragile du film. C'est grâce à John Smith — lequel a quitté les terres de la Virginie, en faisant croire à Pocahontas qu'il était mort — qu'il émeut tant aussi. Cette trahison de Smith nous rappelle par ailleurs que Malick a souvent filmé les failles de comportement et la lâcheté des hommes. Par exemple, le personnage de Richard Gere dans *Les moissons du ciel* représente la lâcheté masculine à son plus éclatant. Il envoie sa compagne entre les bras d'un autre homme pour la protéger, et dès que celle-ci affiche des sentiments pour ce dernier, il le lui reproche. Et par jalousie, il finira par se battre avec cet autre homme. Ce qui finit par lui coûter très cher. C'est

vraiment un type très lâche, courageux par moments, mais lâche et qui finit par embarquer deux jeunes femmes dans une série de mensonges répétés tout au long du film. On pourrait aussi penser à *Knight of Cups* qui raconte l'histoire du manque de courage d'un homme à s'engager avec une femme. Il les abandonne toutes, aussi belles et pleines de promesses soient-elles. Quel que soit le profil de la femme rencontrée, cet homme ne pourra jamais trouver son bonheur.

**Par le titre de votre livre, vous placez clairement le rapport de Malick à l'Amérique (son territoire, son histoire..) comme le point central de son œuvre. En quoi son portrait de l'Amérique est-il si particulier et original selon vous ?**

En le titrant « Terrence Malick et l'Amérique », je voulais surtout marquer cette distinction entre ce qui est américain et ce qui ne l'est pas. Je voulais ainsi illustrer la particularité du cas de Malick, démontrer ce qui le définissait comme cinéaste américain et, simultanément, ce qui le plaçait à part dans le paysage cinématographique. À l'origine du projet, ce qui m'avait intéressé était le malentendu à son propos. Parce que pendant longtemps, il n'arrivait pas être classé comme cinéaste américain. Son œuvre se place un peu à part. Les raisons de ce positionnement sont nombreuses. Le fait, par exemple, que ses histoires ne contiennent pas de véritables conflits entre gentils et méchants, à l'instar de la majorité des œuvres du cinéma américain. Ou encore que Malick ne se soit jamais associé aux studios d'Hollywood, pas plus qu'au cinéma plus indépendant de New York. Ou le fait que ses films n'empruntent pas totalement la grammaire du cinéma classique, même si un film comme *Badlands* y demeure assez fidèle. Mais on sent que dès *Les moissons du ciel*, quelque chose d'autre est en train de prendre forme. Et avec *The Thin Red Line*, c'est un film de guerre nouveau genre, tant il ne ressemble à aucun autre. C'était important de rappeler que Malick est un pur cinéaste américain dans ses influences, jusqu'à l'héritage religieux très présent dans son œuvre, mais qui se démarque néanmoins par la singularité de son parcours.



**Je voudrais revenir justement à ce parcours artistique, dont on peut dater une forme de rupture ou de repositionnement avec *The Tree of Life*. Jusqu'à ce film, Malick se fait en quelque sorte l'archiviste de moments fondateurs de l'histoire de l'Amérique, puis graduellement son cinéma se refonde sur une matière beaucoup plus autobiographique. Avec des œuvres comme *The Tree of Life*, il reconstitue des souvenirs de son enfance, ou encore *To The Wonder*, où il s'est inspiré de sa vie à Paris. N'est-ce pas à ce moment de sa carrière, où il se révèle à nous par bribes, que son cinéma se fragilise ? Que le malentendu autour de lui s'amplifie ?**

C'est même là, quand il rentre vraiment dans l'intime, qu'il fait le choix de mettre la narration de côté. À partir de ce moment-là, il fait un cinéma où, encore plus qu'avant, la direction narrative devient secondaire, au profit d'un cinéma de sensations et de fragments. On pourrait parler même de « précipités de moments », comme on parle de précipités en chimie. Dans ces films, Malick va capter une accumulation de précipités de moments qu'il va organiser et coller dans un montage plus impressionniste, poétique. C'est vraiment là que la fracture se fait avec le public. C'est une évidence. Mais c'est aussi là qu'il devient plus expérimental. Il recrée sa façon de faire du cinéma. Même si certains ont le sentiment qu'il se répète.

**En effet, le danger auquel se heurte le cinéma de Malick m'apparaît être moins dans la dimension expérimentale de ses derniers films que dans la répétition de ce vide existentiel ou spirituel dont il fait état depuis deux ou trois films.**

Je crois que c'est dû à la grande proximité entre ces films. En même temps, est-ce qu'on a reproché à Andreï Tarkovski d'avoir filmé de la même manière ses films ou d'avoir toujours raconté la même chose ? Bien évidemment que non. Donc cette impression de répétition dont on parle ne m'a jamais gêné chez Malick, car à chaque fois, je trouve des éléments nouveaux dans son cinéma, des moments d'une beauté inouïe. Ceux-ci sont le résultat d'un truc très important pour Malick, soit ce désir de capter le monde comme à travers le premier regard, où s'entremêlerait une espèce d'innocence et de naïveté. C'est quelque chose qu'il aspire à retrouver à chaque film pour l'offrir ensuite à son spectateur. Par exemple, quand je suis écrasé par le poids du quotidien, je me plonge dans l'un des films de Malick et à chaque fois je me sens hors du sol durant le temps qu'aura duré le film. Ça me procure un sentiment d'apaisement, même si ses films sont souvent sombres, voire tristes — je pense à *Knight of Cups*, sûrement son film le plus fragile. Et surtout, le plus dément là-dedans, c'est qu'ils me renvoient toujours vers quelque chose de très personnel.

**Quel regard posez-vous sur *Voyage of Time*, son dernier film en date à sortir en salles ?**

*Voyage of Time* ne contredit en rien le reste de sa filmographie.

**Il est même le point d'aboutissement de toutes ses pré-occupations entamées à l'aube des années 2000 avec *The New World*.**

C'est presque un point final à ce qu'il voulait dire à un moment. Il faut se mettre dans sa tête. Ça doit être perturbant d'être

chrétien, de croire en Dieu, et de savoir que, scientifiquement, il y a une partie de la Bible à jeter dans les poubelles, ou pas loin. Je pense que *Voyage of Time* est le film le plus *anti-crétionniste* de l'histoire du cinéma, alors que c'est un chrétien qui l'a réalisé. C'est un drôle de paradoxe. Loin de correspondre à l'idée qu'on se fait d'un film chrétien, *Voyage of Time* est extrêmement scientifique dans son approche. Il suffit de regarder la liste de collaborateurs scientifiques qui défile dans le générique de fin, c'est incroyable.



*Days of Heaven*

Le paradoxe de Malick est là. Il s'intéresse beaucoup à la science et en même temps il croit en Dieu. C'est un homme qui s'interroge beaucoup sur le sens de la vie, sur notre rôle sur Terre, sur comment on peut être né d'un amour divin et se sentir abandonné en même temps — c'est ce dont il est question dans *Knight of Cups*, qui, je pense, raconte une phase très désespérée de sa vie. Je trouve que ce film représente sans aucun doute la crise existentielle la plus profonde chez Malick.

**Comment interprétez-vous ces extraits de vidéo contemporaines qu'on peut voir dans *Voyage of Time* ?**

Tout d'abord, ces images ne sont pas filmées par lui. Ce sont plutôt des témoignages filmés par des inconnus. Au regard du projet et de sa grande ambition à retracer la création du monde, je trouve qu'il y a là une forme d'humilité dans cette façon de filmer des moments du quotidien. Et qu'est-ce qui est filmé, à chaque fois ? Des rituels, des mariages, des moments de communion, des manifestations ou encore des sacrifices d'animaux. C'est-à-dire des moments d'existence sociale, de fraternité, à travers lesquels chacun peut puiser l'amour en soi. Le film se conclut par ces mots « Où est l'amour ? Il est en chacun de nous, à l'intérieur de nous, au-dessus de nous... ». Toutes ces images en sont l'illustration parfaite, même si elles peuvent être cruelles, tristes, violentes parfois. Ce que nous dit Malick, c'est que c'est à travers de tels instants de partage et de communion avec les autres que se situe l'amour, l'empreinte du Créateur. Le Créateur se situe dans l'amour contenu en chacun de nous. On en revient à ce que disait déjà le père Quintana dans *À la*

**merveille.** Je cite de mémoire : « Christ est en moi, Christ au-dessous de moi, Christ au-dessus de moi.. ».

**Il y a un malentendu critique qui ne cesse de s'accroître autour du cinéma de Malick dont les premiers échos pourraient remonter à la sortie de *The New World*. Pour la construction de votre livre, avez-vous tenté d'analyser la réception critique de ses films ? Je pense aux Cahiers du Cinéma qui ont longtemps refusé de défendre le cinéma de Malick, lui reconnaissant des « talents évidents de metteur en scène » mais le rejetant « par méfiance de la pompe ».**

Justement, la position des Cahiers est celle qui m'intéresse le plus, à la fois parce qu'elle m'exaspère et parce qu'elle me passionne. C'est une revue qui, dans sa longue histoire, a rejeté certains cinéastes, des gens comme Eastwood et Spielberg, pour ensuite les porter aux nues. Avec Malick, c'est un cas à part. Ils l'ont en effet longtemps regardé de haut, puis avec *The Tree of life* les choses ont changé. Avec le film suivant, *To the Wonder*, ils le rejettent à nouveau avant d'afficher une réception plus favorable pour *Knight of Cups*... On voit bien que c'est un cinéaste qui les travaille, contrairement à d'autres médias qui ont décidé de rejeter aveuglément son cinéma.

**Dans une section de votre livre intitulée « Quelle est cette voix qui parle en moi », vous commentez l'importance et la constance de la voix-off dans le cinéma de Terrence Malick. Comment interprétez-vous son évolution au fil du temps ?**

Elle devient de plus en plus expérimentale. Dans un film comme *La balade sauvage*, la voix-off a une fonction encore narrative, quoique décalée de ce qui se passe à l'écran. Dans ce film, elle communique des informations qui ne sont pas forcément dans l'image, par exemple quand le personnage de Sissy Spacek évoque la colère de son père. Sinon, elle met en voix des pensées intérieures, plus philosophiques, qui la traversent. Mais, on n'est pas encore dans les interrogations et questionnements qui arriveront plus tard dans sa filmographie. Si on pense à la voix-off dans *Des moissons du ciel*, que j'adore personnellement, elle appartient à une jeune fille qui, tantôt explique ce qui se passe, tantôt se pose des questionnements d'enfant. Et qui parfois aussi se pose des questionnements d'adultes comme si c'était eux qui parlaient en son nom. Et à partir de *The Thin Red Line*, Malick intègre une multiplicité de voix-off, à tel point qu'on ne sait pas toujours quelle voix appartient à quel personnage du film. Elle a principalement comme fonction de commenter les états d'âme des personnages.

Avec un film comme *Le nouveau Monde*, on retrouve selon moi la plus belle de toutes les voix-off de son cinéma. L'anglais sert de langue adamique, au sens de langage unique compris de tous. Pocahontas ne parle pas encore l'anglais que sa voix-off s'exprime avec cette langue. Cela n'est pas dû à une quelconque question de production. C'est plutôt parce que c'est à travers cette voix-off que les deux personnages principaux vont arriver à communiquer. C'est par elle que se crée la communication entre deux solitudes éloignées, dont l'entrechoc participe à une forme de dialogue entre eux. Et puis dans un film comme *The Tree of life*, Malick radicalise la voix-off qui déclame des questions purement spirituelles et poétiques. Depuis, elle n'a plus beaucoup



Voyage of time

évolué, si ce n'est que Malick est plus pointilleux dans son usage. Elle prend une place encore plus importante dans la narration.

**Dans votre livre, vous vous interrogez également sur l'existence d'un « plan malickien » par lequel se caractériserait son style.**

Longtemps, on a tenté de résumer le cinéma de Terrence Malick à un type de plan, celui en contre-plongée qui donne à voir les arbres. Pourtant ce genre de plan existait bien avant l'arrivée de Malick. Certes, c'est un motif visuel récurrent chez lui, mais je ne crois pas qu'on puisse le définir comme plan typique de son cinéma pour autant. Par contre, le plan de coupe, qui participe beaucoup à la fragmentation de ses films, dit beaucoup plus de choses sur son cinéma. Son recours au plan de coupe induit cette fragmentation sur laquelle se pose la narration de ses films. C'est en usant de plans de coupe (parfois des insertions sur des détails, parfois des contre-champs) qu'il va capter des moments, ces fameux précipités de moments dont on parlait plus tôt. Par exemple, il ne va pas filmer la scène ou l'action dans sa durée, mais va capter son résultat ou simplement son instant le plus éclatant.

Dans *Voyage of Time* par exemple, il va y avoir un plan sur des léopards puis va survenir un plan de coupe dans lequel on les voit déchiqeter la carcasse d'un zèbre. Il aurait pu filmer la séquence de la chasse et ainsi créer un moment de suspense, mais non ce n'est pas ce qui l'intéresse. C'est dur pour moi de parler d'un plan malickien, parce que c'est vraiment dans le montage de ses plans que son cinéma trouve sa vraie tonalité, sa vraie expression. On pourrait donc plutôt parler d'un montage malickien, fait d'improvisation, de plans de coupe, de dysharmonie et d'harmonies, lesquels à un moment donnent forme à un tout.

**Est-ce que ce livre conclut quelque chose dans votre rapport au cinéma de Terrence Malick ? Ou plutôt laisse-t-il la porte ouverte à d'autres ouvrages ou formes d'écriture pour poursuivre votre réflexion sur son œuvre ?**

Je compte bien écrire sur d'autres sujets. Reste qu'il n'est pas impossible que *Terrence Malick et l'Amérique* connaisse des ajouts, à la lumière de ses derniers films. Mais je ne suis sûr de rien. Je continue d'écrire sur lui pour Playlist Society quand il sort un film et ces articles prolongent l'ouvrage. Non, le vrai défi, ça serait d'arriver à le rencontrer pour qu'il raconte ses mémoires. Une simple interview ne m'intéresse pas, ce que j'aimerais, ce sont des discussions au long cours, qui s'échelonnent sur des jours ou des semaines afin d'avoir vraiment des discussions variées : en résumé, des fragments de Malick. 📍

# SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

POUR LIRE LA REVUE SÉQUENCES EN NUMÉRIQUE



## **ABONNEMENT INSTITUTIONNEL**

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

## **ABONNEMENT INDIVIDUEL**

[HTTPS://WWW.SODEP.QC.CA](https://www.sodep.qc.ca)

## **ACHAT DE NUMÉROS INDIVIDUELS**

[HTTP://VITRINE.ENTREPOTNUMERIQUE.COM](http://vitrine.entrepotnumerique.com)

PAGE WEB DE LA REVUE [HTTP://REVUESEQUENCES.ORG](http://REVUESEQUENCES.ORG)

# La confusion des genres

## Travestisme, transsexualité et transgenrisme au cinéma

Dès les débuts du cinéma, le déguisement fait partie intégrante des fantaisies illustrées à l'écran. Tout acteur ou actrice peut revêtir un costume pour endosser une autre identité : un personnage fabuleux, une créature mystérieuse ou un être fantastique. Il arrive aussi qu'un acteur blanc (surtout américain) se déguise et se maquille pour prendre les traits d'une autre race (noire, amérindienne, indigène, chinoise, japonaise). Des hommes se travestissent même en femmes et vice-versa. Aujourd'hui, des hommes interprètent des rôles féminins et vice-versa, l'un devient l'autre et la ligne entre les sexes s'efface progressivement dans les films. Bienvenue dans l'univers transgenre et « queer » !

ANDRÉ CARON



Costumes, accessoires, coiffures, maquillages et prothèses (faux nez, fausses oreilles, perruques, etc.) permettent de créer un personnage humain à l'écran (contrairement aux extraterrestres ou aux monstres qui requièrent des effets prosthétiques plus complexes). Ces arts de la scène proviennent bien sûr de la tradition théâtrale qui remonte aux Grecs et sans doute bien avant. Pendant plusieurs siècles, les femmes n'avaient pas le droit de performer sur la scène. Ce sont les hommes qui assumaient les rôles féminins dans les pièces de théâtre, comme l'illustre *Shakespeare in Love*<sup>1</sup> dans lequel Gwyneth Paltrow doit se faire passer pour un homme afin de monter sur scène. Ce travestisme (un homme qui se déguise en femme) s'est transposé au XX<sup>e</sup> siècle dans les spectacles spécialisés de « drag queens », où des hommes adoptent, en plus du déguisement, une *persona* féminine qui se distingue de leur propre personnalité. Il s'agit toujours de jouer un rôle mais sur une période parfois si longue que le personnage finit par devenir aussi réel que l'acteur qui l'interprète (Gilda, par exemple, ou Ru Paul).

Au cinéma, ce travestisme est surtout utilisé à l'époque du muet dans le burlesque, comme dans les films de Laurel & Hardy où nos deux comparses s'habillent en femmes pour échapper à leurs poursuivants (ce qui devient très drôle avec la moustache de Hardy !). Cette veine comique semble inépuisable et elle revient périodiquement, comme dans *La grande illusion* où les prisonniers britanniques jouent des femmes dans un vaudeville. Billy Wilder va pousser plus loin dans *Some Like It Hot* en forçant les deux personnages musiciens à se travestir pendant tout le film, se faisant passer pour des musiciennes afin d'échapper aux tueurs de la mafia après avoir été témoins d'un massacre. Tony Curtis et Jack Lemmon s'en donnent à cœur joie dans ces rôles, Curtis révélant à Marilyn Monroe son vrai visage à la fin, alors que Jack Lemmon joue le jeu jusqu'à la dernière minute avant d'enlever sa perruque et de dire au millionnaire qui veut l'épouser : « I'm a man ! ». Et le millionnaire (Joe E. Brown) de rétorquer une des répliques les plus célèbres de l'histoire du cinéma : « Well, nobody's perfect ! » La réplique est hilarante, mais elle se révèle aussi intéressante sur le plan de l'identification

PHOTO : *The Crying Game*



apparente au sexe. On pense que le millionnaire est amoureux de la fausse femme créée par Jerry (Lemmon), mais il est en fait amoureux de la personnalité du musicien qui transparaît au travers du déguisement. Il l'aime peu importe son sexe, une idée qui va faire son chemin petit à petit.

L'influence de ce chef-d'œuvre se manifeste dans plusieurs films subséquents, où des hommes adoptent un déguisement sophistiqué et une personnalité particulière pour créer un véritable personnage féminin. Ils se font passer pour des femmes aux yeux de tous avant de se révéler. Dans *Tootsie*, Dustin Hoffman interprète un acteur qui se fait passer pour une actrice afin d'être engagé pour jouer un rôle féminin dans un téléroman populaire. L'actrice devient célèbre mais pas l'acteur, ce qui provoque chez lui une névrose dont il ne se sortira qu'à la révélation finale. Il s'agit bien d'une comédie, mais les implications de cette transformation en femme posent une réflexion complexe sur la puissance du jeu de rôle sur la psyché humaine. Ce procédé est repris dans *Mrs. Doubtfire* et *Big Momma's House* sans atteindre la même complexité ou le même raffinement que dans *Tootsie*. Cependant, dans certains films, des hommes tiennent un rôle féminin sans jamais se révéler, comme Terry Jones chez les Monty Python, Divine (Harris Glenn Milstead) avec John Waters ou Tyler Perry qui personnifie la vieille Madea dans une dizaine de films depuis 008.

Lorsqu'il s'agit de drames comme *The Crying Game* et *M. Butterfly*, les hommes sont pris pour des femmes non pas par un déguisement particulier mais par leurs traits efféminés, surtout dans le cas de Jaye Davidson qui avait causé tout un émoi en se révélant dans son plus bel appareil devant Stephen Rea. Le sérieux du traitement et de l'approche dans ces deux œuvres nous force à une prise de conscience sur les traits qui déterminent pour nous ce qui est une femme ou un homme. Nous nous rendons compte qu'il s'agit d'une question d'apparence et de caractéristiques extérieures créées par l'acteur qui invente cette façade. Cette prise de conscience deviendra essentielle quand il s'agira de traiter des films transgenres.

Des femmes se font aussi passer pour des hommes au cinéma, à commencer par Barbra Streisand dans *Yentl* jusqu'à Glenn Close et Janet McTeer dans *Albert Nobbs*. Ces films, plus encore que ceux avec des hommes travestis, posent en filigrane la question de l'orientation sexuelle. Yentl Mendel (Streisand) a pris l'identité de son frère Anshel et éprouve des sentiments pour son copain Avigdor (Mandy Patinkin) qui en éprouve aussi, tandis que son amie Haddas (Amy Irving) tombe amoureuse d'Anshel sans savoir qu'elle est une femme. Dans les deux cas se manifestent l'homosexualité et la bisexualité : un homme et une femme tombent amoureux d'un homme qui est une femme, mais tombent-ils en amour avec l'apparence masculine ou l'intériorité féminine, ou avec les deux ? La question est laissée en suspens.

Pour Albert Nobbs (Close), son apparence extérieure masculine lui permet de mieux s'intégrer à la stricte société irlandaise de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et d'obtenir un statut social supérieur aux femmes de l'époque. Quand Nobbs découvre que son ami Hubert Page (McTeer) est aussi une femme déguisée en homme et qu'il/elle est marié/e à une femme, le lesbianisme devient évident pour elle mais pas pour Nobbs. Est-ce que ce dernier se sent vraiment un homme ou a-t-il/elle peur de révéler sa véritable identité? Si Nobbs se voit homme, nous sommes en présence d'un transsexuel, mais si elle demeure une femme hétérosexuelle (ou bisexuelle) confinée dans son secret, alors nous retombons dans l'apparence, le factice et le jeu de rôle. Puisque le film ne résout pas cette question, nous sommes forcés de nous faire notre propre opinion sur le sujet selon la perception que nous avons du personnage. C'est une idée très forte.



Boys Don't Cry

**Boys Don't Cry** présente une variante fascinante sur ce thème sans apparat ni déguisement. Seuls des cheveux courts et des vêtements masculins permettent à l'adolescente Teena (Hilary Swank) de passer pour le garçon Brandon. Le subterfuge est si parfait que tout le monde l'accepte, même que son amie Lana Tisdell (Chloë Sevigny) se laisse embrasser, caresser et pénétrer par Brandon/Teena qui porte un godemiché. Si Teena se croit homme, nous sommes en présence d'un transsexuel; mais si elle se sait femme et veut cacher sa véritable identité, alors nous sommes en présence d'une lesbienne. Comme pour Nobbs, cette ambiguïté demeure jusqu'à la fin tragique qui entraîne la mort de Teena Brandon. De même, le personnage masculin d'**Orlando** est joué par une femme au physique androgyne (Tilda Swanton) qui se transforme en femme au cours d'un récit qui se déroule sur plusieurs siècles. Comme son sexe, l'orientation sexuelle d'Orlando fluctue selon les époques.

Cette confusion identitaire et sexuelle pose tout le problème de la confusion des termes qui cherchent à définir ou à catégoriser ces nuances. Depuis les années 1980, depuis le développement des « cultural studies » (ou sciences des cultures),

nous avons assisté à un glissement progressif de la terminologie vers une sémantique dérivative. Ainsi, le désir de changer de sexe ou de se croire de l'autre sexe est passé de la transsexualité au *transgenrisme*, car, dans les deux cas, ce désir physique ou cet état psychologique passe par le travestissement et peut conduire ou non à une opération qui permet ce transfert d'un sexe à l'autre. Donc, le préfixe **trans** est passé progressivement de **sexe** à **genre**. De même, la sexualité d'une personne (ensemble des comportements relatifs à l'instinct sexuel et à sa satisfaction) est désormais confondue avec son orientation sexuelle (lesbienne, gaie et bisexuelle), ce qui rend l'inclusion du T dans l'acronyme LGBT si compromettant, car on lie l'orientation sexuelle d'une personne avec son identité sexuelle, qui sont deux états différents. D'ailleurs, l'acronyme se complexifie davantage quand on y ajoute des termes interchangeables ou improbables comme *queer*, inter-sexe (hermaphrodite?), asexué (des anges?) et même plus (+) encore pour former LGBTQIA+!<sup>2</sup> Cette confusion s'applique également au terme genre qui, grâce aux « cultural studies », a été royalement galvaudé et dénaturé. Il sert de terme passe-partout qui définit à la fois des catégories, des types, des marques de commerce, des slogans, des logos et ainsi de suite. Pas étonnant alors que cette confusion se soit emparée du cinéma où, désormais, un terme aussi général que « Action » devient générique alors qu'il peut correspondre à plusieurs genres (aventure, policier, science-fiction, guerre).

**Boys Don't Cry** présente une variante fascinante sur ce thème sans apparat ni déguisement. Seuls des cheveux courts et des vêtements masculins permettent à l'adolescente Teena (Hilary Swank) de passer pour le garçon Brandon.

Cette confusion se remarque d'ailleurs dans des films des années 1980 et 1990. Le réalisateur Blake Edwards s'est beaucoup amusé avec ce sujet en essayant de créer des situations comiques de plus en plus compliquées, d'abord dans **The Pink Panther Strikes Again** où le majordome Jarvis se révèle un drag queen qui s'ingénue à embarrasser l'inspecteur Clouseau. C'est à se demander si **La Cage aux folles** (et son remake américain **The Birdcage**) aurait vu le jour sans le travail d'Edwards. Plusieurs films de fiction et des documentaires ont été réalisés depuis sur le sujet. Mais Edwards est allé plus loin avec **Victor Victoria**: une femme (Julie Andrews) se déguise en homme de spectacle qui se travestit en femme! Derrière la farce se cache un dilemme identitaire: qui est-elle vraiment, Victoria, Victor ou la femme inventée? Et l'homme qui tombe amoureux de cette dernière est-il hétéro, homo ou bisexuel? Très confondant. Edwards pousse la réflexion à son paroxysme dans **Switch**: l'âme de Steve Brooks (Perry King), un macho sexiste tué par une de ses maîtresses, se réincarne dans un corps de femme (Ellen Barkin). Évidemment, Blake Edwards triche ici et il en est bien conscient: est-ce qu'une actrice peut vraiment jouer un homme dans un corps de



femme ? Mais une actrice ne devrait-elle pas être capable de tenir n'importe quel rôle ? Pour ce faire, Ellen Barkin a étudié le jeu de Perry King pour émuler le personnage de Steve Brooks dans son interprétation. Mais au bout du compte, est-ce que Steve Brooks préfère maintenant être une femme ou un homme ? Il ne peut ou ne veut pas se décider et cette ambiguïté est maintenue jusqu'à la fin, car il est à l'aise dans les deux sexes.

Avec les transsexuel(le)s et les transgenres, la tentation de tricher devient presque inévitable, surtout quand l'opération de changement de sexe a eu lieu. Dans *Dog Day Afternoon*, Leon vit une relation homosexuelle avec Sonny (Al Pacino), mais il veut changer de sexe. L'acteur Chris Sarandon peut donc passer pour le transsexuel Leon, puisqu'il n'a pas encore eu l'opération. Mais dans *The World According to Garp*, Roberta Muldoon a subi l'opération, bien qu'elle conserve un physique très masculin car l'acteur John Lithgow, lui, demeure un homme à part entière ! Afin de féminiser le physique d'un transsexuel, rien de mieux que de prendre une actrice comme dans *Transamerica*. Le transsexuel Stanley Chupak (Felicity Huffman) se fait désormais appeler Bree Osborne et attend son opération pour devenir une vraie femme. Pas étonnant qu'il ait déjà les traits et le physique efféminés puisqu'il est joué par une femme ! On idéalise donc ici les effets des hormones que prend Stanley pour développer des formes féminines en trichant. On pousse même l'illusion jusqu'à munir Huffman d'un faux pénis qui a l'air plus vrai que vrai. Pedro Almodóvar fait la même chose dans *La Loi du désir* en faisant jouer le transsexuel par Carmen Saura, mais au moins, l'opération a déjà eu lieu, ce qui est un peu plus vraisemblable bien qu'il s'agisse toujours d'une illusion idéalisée.

Pour rendre ces personnages plus crédibles, on peut faire jouer des enfants de moins de 1 ans, car leur physique n'est pas encore parfaitement défini et ils peuvent aisément passer pour l'un ou l'autre sexe. Ainsi s'amorce le glissement sémantique vers les transgenres. Si le personnage se croit un garçon dans un corps de fille et vice-versa, alors il n'y a plus besoin d'opération de changement de sexe puisqu'il s'agit d'une identité

psychologique plus que physique. C'est le genre qui l'emporte sur le sexe. Ainsi, dans *Ma vie en rose*, le garçon Ludovic (Georges Du Fresne) est convaincu d'être une fille et se comporte comme telle jusqu'à la fin, tandis que dans *Tomboy*, la fillette Laura (Zoé Héran) se présente à son nouvel entourage comme un garçon nommé Mikhaël jusqu'à ce qu'elle décide de reprendre son identité féminine à la fin. Ces enfants-acteurs s'amuse à jouer un rôle et c'est bien de cela dont il s'agit. Mais quand le rôle (ou le rêve) devient plus réel que la réalité physique, l'être humain a maintenant les moyens médicaux et technologiques pour adapter le physique à cette perception de soi.

Quand nous aurons appris à vraiment nous accepter tels que nous sommes, nous deviendrons alors tous *queer*, car il n'existe pas de véritable normalité sexuelle. Nous sommes tous un peu déviants dans nos pratiques, qu'elles soient hétéro, homo, bi, trans ou rien de tout cela ou tout à la fois. Être *queer* implique une acceptation de soi telle qu'on est, sans jugement. Étrangement, le film qui représente le mieux ce terme est *The Rocky Horror Picture Show*, qui, en ce sens, était vraiment avant-gardiste en 1975. Le docteur Frank-N-Furter (Tim Curry) se définit d'ailleurs comme suit dans une des chansons : « I'm just a sweet transvestite from transsexual Transylvania » ! Comme Victor Frankenstein, il crée d'abord le monstre Eddie (Meat Loaf), puis le bellissime Rocky (Peter Hinwood) avec qui il fait l'amour. Ensuite, il baise avec Brad et Janet, les assistantes baisent entre elles, le valet se fait baiser par tout le monde et tout le monde est *queer* ! Il n'y a qu'avec les films de John Waters, surtout *A Dirty Shame*, que l'on retrouve cet esprit résolument *queer* auquel le réalisateur excentrique adhère d'ailleurs complètement. Des travestis aux drag queens, des jeux de rôles inter-changés jusqu'aux transsexuel(le)s devenu(e)s transgenres, il n'y a qu'un pas à franchir peut devenir parfaitement *queer*.<sup>①</sup>

<sup>1</sup>Pour les films cités dans le texte, consultez les catégories de la *filmographie sélective* pour connaître le réalisateur ou la réalisatrice, l'année, les interprètes ciblé(e)s et leurs types de rôles.

<sup>2</sup>Pour plus d'informations sur cette problématique, consultez *Genres et rapports sociaux de sexe* de Roland Pfefferkorn (M Édition, 2013) et *Gender Hurts* de Sheila Jeffreys (Routledge, 2014).

# Filmographie sélective

## PERSONNAGES TRAVESTIS (UN HOMME DÉGUIsé EN FEMME)

- **La grande illusion**  
(Jean Renoir, 1937)  
plusieurs
- **Glen or Glenda**  
(Edward D. Wood Jr., 1953)  
Daniel Davis (Ed Wood Jr.)
- **Psycho**  
(Alfred Hitchcock, 1960)  
Anthony Perkins
- **Dressed To Kill**  
(Brian De Palma, 1980)  
Michael Caine
- **Ed Wood**  
(Tim Burton 1994)  
Johnny Depp

## PERSONNAGES DRAG QUEENS (UN HOMME DÉGUIsé EN FEMME QUI DONNE DES SPECTACLES)

- **The Pink Panther Strikes Again**  
(Blake Edwards, 1976)  
Michael Robbins
- **La cage aux folles**  
(Édouard Molinaro, 1978)  
Michel Serrault
- **The Adventures of Priscilla,  
Queen of the Desert**  
(Stephen Elliott, 1994)  
plusieurs
- **To Wong Foo Thanks For  
Everything, Julie Newmar**  
(Beeban Kidron, 1995)  
plusieurs
- **The Birdcage**  
(Mike Nichols, 1996)  
Nathan Lane

## PERSONNAGES MASCULINS QUI SE FONT PASSER POUR UNE FEMME

- **Some Like It Hot**  
(Billy Wilder, 1959)  
Tony Curtis, Jack Lemmon
- **Tootsie**  
(Sydney Pollack, 1982)  
Dustin Hoffman

- **The Crying Game**  
(Neil Jordan, 1992)  
Jaye Davidson
- **Just One of the Girls /  
Anything for Love**  
(Michael Keusch, 1993)  
Corey Haim
- **Mrs. Doubtfire**  
(Chris Columbus, 1993)  
Robin Williams
- **M. Butterfly**  
(David Cronenberg, 1995)  
John Lone
- **Big Momma's House**  
(Raja Gosnell, 2000)  
Martin Lawrence

## PERSONNAGES FÉMININS QUI SE FONT PASSER POUR UN HOMME

- **Yentl**  
(Barbra Streisand, 1983)  
Barbra Streisand
- **Just One of the Guys**  
(Lisa Gottlieb, 1985)  
Joyce Hyser
- **Orlando**  
(Sally Potter, 1992)  
Tilda Swinton
- **Shakespeare in Love**  
(John Madden, 1998)  
Gwyneth Paltrow
- **Boys Don't Cry**  
(Kimberly Peirce, 1999)  
Hilary Swank
- **She's the Man**  
(Andy Fickman, 2006)  
Amanda Bynes
- **Albert Nobbs**  
(Rodrigo Garcia, 2011)  
Glenn Close

## ACTEURS QUI JOUENT LE RÔLE D'UNE FEMME

- **Monty Python's The Holy Grail**  
(Terry Jones, 1975)  
Terry Jones
- **Monty Python's Life of Brian**  
(Terry Jones, 1979)  
Terry Jones

- **Monty Python's The Meaning of Life**  
(Terry Jones, 1983)  
Terry Jones
- **Pink Flamingos**  
(John Waters, 1972)  
Divine (Harris Glenn Milstead)
- **Female Trouble**  
(John Waters, 1974)  
Divine
- **Polyester**  
(John Waters, 1981)  
Divine
- **Hairspray**  
(John Waters, 1988)  
Divine
- **Meet the Browns**  
(Tyler Perry, 2008)  
Tyler Perry
- **Madea Goes To Jail**  
(Tyler Perry, 2009)  
Tyler Perry
- **I Can Do Bad All By Myself**  
(Tyler Perry, 2009)  
Tyler Perry
- **Madea's Big Happy Family**  
(Tyler Perry, 2011)  
Tyler Perry
- **Madea's Witness Protection**  
(Tyler Perry, 2012)  
Tyler Perry
- **Madea Gets a Job**  
(Tyler Perry, 2013)  
Tyler Perry
- **A Madea Christmas**  
(Tyler Perry, 2013)  
Tyler Perry
- **Madea's Neighbors From Hell**  
(Tyler Perry, 2014)  
Tyler Perry
- **Boo! A Madea Halloween**  
(Tyler Perry, 2016)  
Tyler Perry
- **Madea on the Run**  
(Tyler Perry, 2017)  
Tyler Perry

**ACTEURS QUI JOUENT  
UNE TRANSSEXUELLE  
(UN HOMME TRANSFORMÉ  
EN FEMME)**

- ***Dog Day Afternoon***  
(Sidney Lumet, 1975)  
avant l'opération : Chris Sarandon
- ***The World According To Garp***  
(George Roy Hill, 1982)  
après l'opération : John Lithgow
- ***The Adventures of Sebastian Cole***  
(Richard Spence, 1998)  
avant et après : Clark Greg
- ***Different for Girls***  
(Todd Williams, 1996)  
après l'opération : Steven Mackintosh

**ACTRICES QUI JOUENT  
UNE TRANSSEXUELLE**

- ***La loi du désir***  
(Pedro Almodóvar, 1987)  
après l'opération : Carmen Maura
- ***Transamerica***  
(Duncan Tucker, 2005)  
avant l'opération : Felicity Huffman

**ACTRICES QUI JOUENT UN  
TRANSSEXUEL (UNE FEMME  
TRANSFORMÉE EN HOMME)**

- ***52 Tuesdays***  
(Sophie Hyde, 2013)  
Imogen Archer

**ACTEURS QUI JOUENT UNE  
TRANSGENRE (UN HOMME  
QUI SE DIT FEMME)**

- ***The Silence of the Lambs***  
(Jonathan Demme, 1991)  
Ted Levine
- ***Le sexe des étoiles***  
(Paule Baillargeon, 1993)  
Denis Mercier
- ***Ma vie en rose***  
(Alain Berliner, 1999)  
Georges Du Fresne
- ***Tout sur ma mère***  
(Pedro Almodovar, 1997)  
Toni Canto

- ***Dallas Byers Club***  
(Jean-Marc Vallée, 2013)  
Jared Leto
- ***The Danish Girl***  
(Tom Hooper, 2015)  
Eddie Redmayne

**ACTRICES QUI JOUENT  
UNE TRANSGENRE**

- ***Transamerica***  
(Duncan Tucker, 2015)  
Felicity Huffman

**ACTRICES QUI JOUENT UN  
TRANSGENRE (UNE FEMME  
QUI SE DIT HOMME)**

- ***Boys Don't Cry***  
(Kimberly Peirce, 1999)  
Hilary Swank
- ***Tomboy***  
(Céline Sciamma, 2011)  
Zoé Héron
- ***3 Generations – Ray***  
(Gaby Dellal, 2015)  
Elle Fanning

**ACTRICES TRANSGENRES QUI  
JOUENT UNE TRANSGENRE**

- ***Tangerine***  
(Sean Baker, 2015)  
Mya Taylor
- ***Tout sur ma mère***  
(Pedro Almodóvar, 1997)  
Antonia San Juan

**QUEER QUI JOUE QUEER  
(PAS DE SEXE, PAS DE GENRE)**

- ***The Rocky Horror Picture Show***  
(Jim Sharman, 1975)  
Tim Curry
- ***Hedwig and the Angry Inch***  
(John Cameron Mitchell, 2001)  
John Cameron Mitchell

- ***Ceux qui font les révolutions  
à moitié n'ont fait que se  
creuser un tombeau***  
(Mathieu Denis & Simon Lavoie, 2016)  
Gabrielle Tremblay
- ***A Dirty Shame***  
(John Waters, 2004)  
Selma Blair, David A. Dunham et al.

**UNE ACTRICE QUI JOUE UN HOMME  
INCARNÉ DANS UN CORPS DE FEMME!**

- ***Switch***  
(Blake Edwards, 1991)  
Ellen Barkin

**PERSONNAGE FÉMININ QUI  
SE FAIT PASSER POUR UN  
HOMME DRAG QUEEN!**

- ***Victor Victoria***  
(Blake Edwards, 1982)  
Julie Andrews

**UN HOMME (ACTEUR) TRANSFORMÉ  
EN FEMME (ACTRICE) CONTRE SON GRÉ!**

- ***La peau que j'habite***  
(Pedro Almodovar, 2011)  
Jan Cornet/Elena Anaya

**ADOLESCENTE QUI JOUE UNE  
HERMAPHRODITE (INTERSEXUELLE)**

- ***XXY***  
(Lucia Puenzo, 2007)  
Inès Efron

**ACTEURS OU ACTRICES TRANSGENRES**

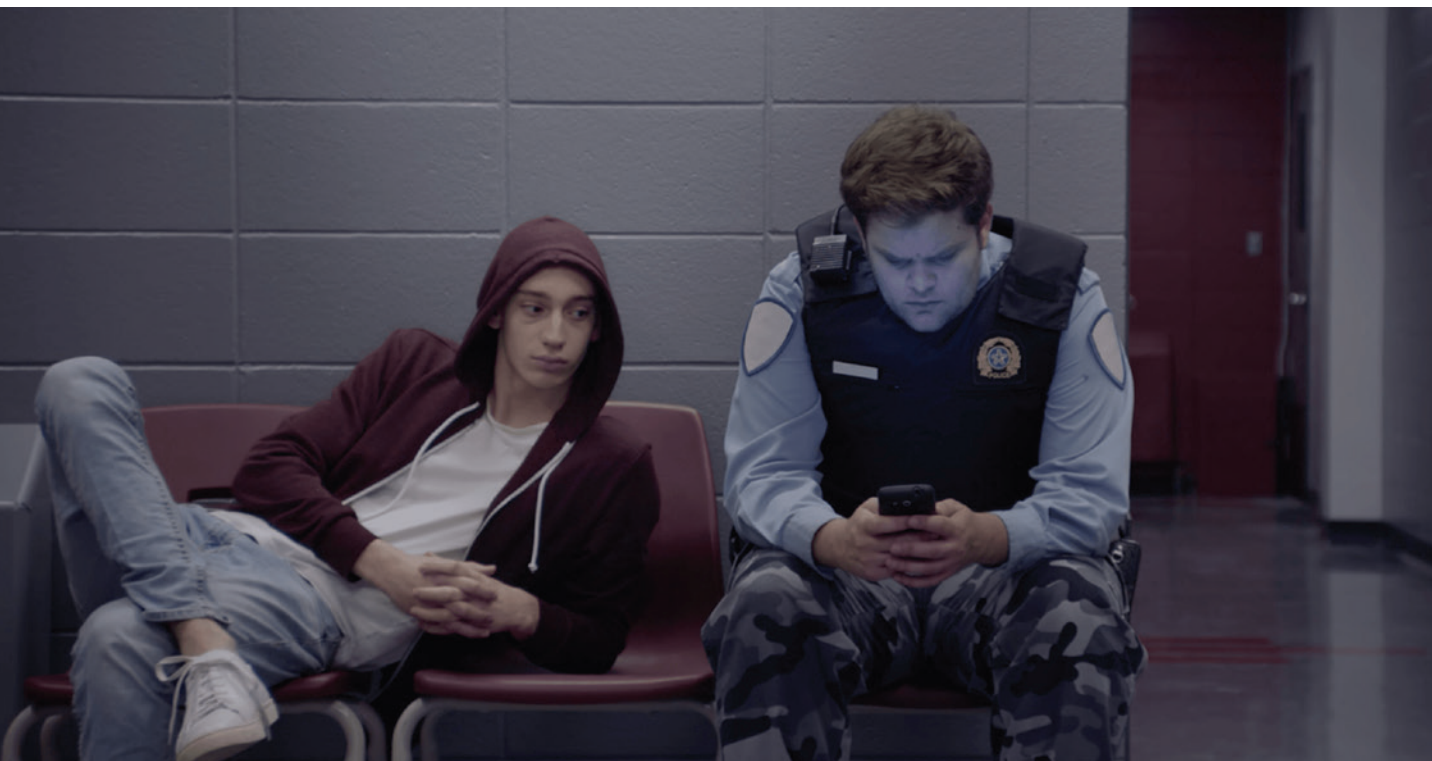
- Ian Alexander
- Ivory Aquino
- Candis Cayne
- Laverne Cox
- Jean Richards
- Mya Taylor
- Gabrielle Tremblay
- Daniela Vega

# Filmfest Dresden

## Le pouls de la planète

Où qu'il se tienne, un festival international de courts métrages permet de prendre le pouls des préoccupations et problématiques de la planète. La 29<sup>e</sup> édition du Filmfest Dresden n'y a pas manqué, cette ville se trouvant au point central de l'Europe, au carrefour des tendances slaves, nordiques et romanes. L'afflux d'un million de réfugiés en Allemagne a contribué à enrichir ce festival de témoignages directs venus de Syrie, sans compter l'apport du Québec!

ANNE-CHRISTINE LORANGER



### DE L'IMPORTANCE DE FAIRE COURT

Pour plusieurs (y compris les organismes subventionnaires... Hum!) le court métrage reste un art mineur du cinéma, un coup de pratique qui permet à un réalisateur de faire sa marque et de gagner en expérience avant de faire un « vrai » film, c'est-à-dire un long métrage. Cela tient sans doute au fait qu'il y a historiquement eu davantage de possibilités de revenus avec le long. Pourtant, tout comme la nouvelle, le court métrage est un art en soi, qui mériterait que le grand public s'y intéresse davantage. Souvent des réalisateurs affirment ne vouloir faire que des courts, qu'ils présentent sur YouTube après être passés (ou non) par les circuits des festivals. Ils ont raison d'insister. Auriez-vous dit à Edgar Allan Poe qu'il serait temps qu'il fasse un « vrai » roman plutôt que des nouvelles? Une bonne histoire de trois minutes vaut mieux que n'importe quel mauvais film de deux heures. Les courts métrages présentés au Filmfest en témoignent.

### LE QUÉBEC À L'HONNEUR

Établie dans le quartier Neustadt, lieu hip et cool débordant de jeunes gens avides de culture et de découvertes, la 29<sup>e</sup> édition du Filmfest Dresden proposait plus de 350 œuvres venues d'une cinquantaine de pays. Au total, 15 types de programmations différentes donnaient au public la possibilité de sélectionner des œuvres dans des programmes nationaux, internationaux et régionaux, en plus de proposer des films d'animation, des programmes conçus pour les enfants et les adolescents ainsi que des « Focus » sur la République Tchèque, la Syrie et le Québec. La Belle Province fut cette année particulièrement mise à l'honneur: Denis Côté faisant partie du jury international, nous eûmes droit à une *Master's class*, une sélection-hommage de ses courts métrages, et à la 11<sup>e</sup> édition de « Focus Québec », qui présentait une sélection de 6 films sous le thème « Cinéma vagabond ». Dans ce programme, nous avons été emballé par **Sigismond sans**

PHOTO: **Sigismond sans images**



*images* d'Albéric Aurtenèche (Canada [Québec], 2016), histoire originale sur la dictature de l'image habilement tournée et portée par Théodore Pellerin, un jeune acteur doté d'un charisme et d'une capacité hors du commun à travailler la chair de son personnage.

Cinq films canadiens représentaient en outre le Canada en compétition internationale, soit *If ou le rouge perdu* de Marie-Hélène Turcotte (2016), *I am here* d'Eoin Duffy (2016), *Tout simplement* (2016) de Raphaël Ouellet, *Une tête disparaît* (2016) de Franck Dion et *Ape Sodom* (2016) de Maxwell McCabe-Lokos.

### LES COUPS DE CŒUR ET LES PRIX

Le choix était vaste au sein des 15 programmes, comportant de 6 à 30 films chacun. Nous avons adoré le raffinement de *This Ain't Disneyland* (Hong Kong, 2015) du réalisateur Faiyaz Jafri, animation débridée sur la chute du World Trade Center, que le réalisateur observa de ses yeux du haut de son édifice new-yorkais en 2001. La touchante qualité de l'émotion de *Las cosas simples* (*Les choses simples*, Chili, 2015) d'Alvaro Anguita sur la relation d'une fille et de sa mère souffrant de démence se reflétait également dans la très belle animation *Une tête disparaît* de Franck Dion (Canada/France, 2016), portant également sur la démence. Notons que le film d'Anguita montre ce trouble mental du point de vue de la fille tandis que celui de Dion donnait celui de la mère qui perd la tête... Littéralement! Le Cavalier d'or, récompense suprême, a été remis à l'adorable et amusante animation *Cipka* (*Vulve*, Pologne, 2016) de Renata Gasiorowska sur la relation qu'une jeune fille cherche à entretenir avec sa sexualité. En ce qui concerne la fiction, le jury a choisi l'inventif (quoique généralement impopulaire) *Painting with History in a Room Filled with People with Funny Names 3* (Thaïlande, 2015). Contrairement au jury, ce film-performance éclaté sur le body-painting dans une société en transition où les esprits divins se transforment en drones, ne nous a pas séduit. Coup de cœur par contre et prix du public pour *Gabi* (Allemagne, 2017) de Michael Fetter Nathansky, sur le merveilleux personnage d'une poseuse de tuiles qui tente d'aider son employé à quitter sa copine, ce qui la pousse à faire le ménage dans sa propre

vie. Le prix du public pour un film régional a été remis à *Mich Vermiss Keiner!* (*Je ne manque à personne!*, Allemagne, 2016), documentaire sur une femme âgée qui, en perdant ses deux jambes, a perdu tous ses amis. Entrecoupé de vieux extraits vidéo où on l'aperçoit alors qu'elle était un homme, ce film de 29 minutes constitue un documentaire bouleversant sur l'isolement.

### DES NOUVELLES DE LA SYRIE

Depuis le Printemps arabe en 2011, la dégradation de la situation en Syrie et le dépérissement de sa population (en place ou réfugiée) sont devenus présents dans toutes les consciences. Trois programmes permettaient de montrer l'évolution du cinéma en Syrie, depuis les premiers films contestataires de réalisateurs syriens formés en URSS tels Omar Amiralay, considéré comme le père du cinéma syrien, Mohamed Malas, Hala Al-Abdallah et d'autres. *Al Dajaj* d'Amiralay (*Les poulets*, Syrie, 1977) dénonce les conditions de travail et la détresse physique et morale des travailleurs dans une ferme de poulets, forcés de produire des œufs en quantité plutôt que de pratiquer les métiers traditionnels de leurs pères. *Khutwa Khutwa* de Mohammed (*Pas à pas*, Syrie, 1978) explore le monde des jeunes hommes qui, entre une vie de labeur à travailler la terre familiale et celle de travailleur migrant dans les villes, choisissent plutôt d'entrer dans l'armée. Le documentaire de 23 minutes dépeint à la fois leur fascination pour l'autoritarisme et leur emprisonnement idéologique, religieux et politique. Bénéficiant des nombreux contacts de l'ex-RDA avec la Syrie durant la guerre froide, le Filmfest Dresden a également présenté 14 films d'archives sur la Syrie de cette époque. C'est cependant le programme des films plus récents qui a attiré un plus large public, également avide d'entendre les témoignages des réalisateurs syriens venus présenter leurs visions de la situation actuelle. Le programme « Stories of a March » donna au public la chance de voir les œuvres de six courageux réalisateurs. *Tatlit* de Saeed al-Batal (Syrie, 2016), une série de vidéos montrant la ville de Douma assiégée ainsi que *Ahed* (Syrie, 2015), sur une démonstration à Alep, ont profondément touché le public. 📍

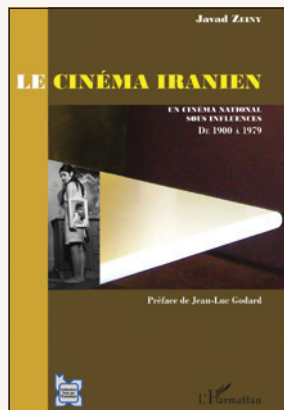


ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ESSE ETC MEDIA INTER LE SABORD TICARTOC VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE CINÉMA 24 IMAGES  
 CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE CONTRE-JOUR ENTREVOUS ESTUAIRE EXIT LES ÉCRITS MÖBIUS  
 XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET  
 NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ  
 HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE  
 THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE  
 L'ART CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES

# LA CULTURE EN REVUES

LES REVUES  
 CULTURELLES QUÉBÉCOISES  
 SODEP.QC.CA

sodep  
 Société de développement  
 des périodiques  
 culturels québécois



## Le cinéma iranien un cinéma national sous influences

### L'avant-révolution cinématographique iranienne

*La réussite internationale de cinéastes tels Abbas Kiarostami, Shirin Neshat, Jafar Pahahi et Asghar Fahradi a permis au grand public d'accéder au cinéma iranien actuel. Son raffinement et son originalité ont à voir avec la capacité historique de l'Iran à mélanger les influences indiennes, européennes, américaines et arabo-turques afin de créer un cinéma national, lequel continue d'influencer les cinéastes iraniens contemporains.*

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Préfacé par Jean-Luc Godard, cet ouvrage se propose d'explorer les dynamiques culturelles et les influences étrangères qui ont permis l'éclosion du cinéma national iranien, entre 1900 (date des premières projections) et 1979, un an après la révolution qui place Khomeini au pouvoir.

Le concept culturel de cinéma iranien est impossible à comprendre sans explorer d'abord ses contextes territoriaux et religieux. Les premières projections cinématographiques furent présentées au palais royal de Téhéran, un an après la sortie du premier film des frères Lumière. Mais cette forme d'art restera pendant longtemps appréciée par un public citadin, aristocratique et cultivé. La méfiance traditionnelle de l'Islam vis-à-vis de toutes représentations picturales et celle des Iraniens face à l'Occident, ainsi que le goût marqué du public pour les représentations théâtrales comme le Taziye (spectacle dramatique religieux) et le Roohoz (spectacle de rue comique ridiculisant les classes supérieures), freineront pendant longtemps l'expansion du cinéma, et le nombre de salles restera limité. L'Iran connaîtra ainsi des débuts tardifs avec des films largement copiés des productions indiennes, égyptiennes et turques, marqués par de longues séquences de danse et de chant. Dans la foulée du cinéma arabo-turc, ce genre d'œuvre assure généralement la victoire du pauvre villageois sur le riche citadin. La femme, comme dans les films égyptiens, y est fragile et naïve, et doit être protégée par l'homme. Le conflit ville-village et la pauvreté comme symbole de pureté et de joie de vivre donneront naissance au « cinéma villageois », encore prisé par les réalisateurs iraniens modernes.

Une autre tendance, celle du « film farsi », copiera le style égyptien en adoptant la vengeance comme thème principal. Parmi les influences majeures de cette tendance, citons *Sangam* de Raj Kapoor (1964), chassé-croisé de joie et de tristesse dans un triangle amoureux, caractéristique des cultures indiennes et iraniennes. Parmi les films tournés à cette époque, le plus connu sera *Ganjeh Garoon*, du réalisateur Siyamak Yassami (1965), l'inventeur du « film farsi », qui connaîtra un très grand succès.

Les influences occidentales ne manqueront pas elles non plus de marquer profondément le cinéma iranien. Les films américains, tels *East of Eden* d'Elia Kazan (1954) et *Rebel without a cause* de Nicolas Ray (1955) auront une influence déterminante sur Massoud Kimiai, notamment dans l'écriture de ses scénarios, qui gagneront en précision dans la description des lieux et des

personnages. Il tournera *Ghissar*, sur un noble voyou moderne dans la veine du héros de *The Graduate* (1967). Kimiai inventera le métier de réalisateur en Iran — au lieu de l'habituel accent sur les acteurs, et aura en retour une influence considérable sur Kiarostami.

Plus encore que le cinéma américain, ce seront les courants néo-réalistes italiens et la Nouvelle Vague qui influenceront les productions iraniennes. Certains réalisateurs tels Farokh Ghafari, Parviz Kimiavi et Sohrab Shahid Saless se formeront en France. Mais c'est Dariush Mehrjui qui, avec *La vache* (1969), donne véritablement naissance au cinéma iranien en adaptant les modèles étrangers pour les transformer en produits véritablement iraniens. À l'exemple de Roberto Rossellini et Vittorio de Sica, ses personnages et situations sont très proches de la rue. Il tournera par la suite *Le cercle de Mina* (1974), premier film qui montrera la situation de la femme qui travaille, où cette dernière est montrée comme jouant un rôle actif et social. Mehrjui sera d'ailleurs le seul réalisateur à donner aux femmes la place qu'elles occupent réellement dans la société iranienne de l'époque. Son collègue Sohrab Shahid Saless, lui, sera fortement impressionné par le cinéma d'Antonioni, particulièrement sa façon d'utiliser les enfants. Il tournera *Un simple événement* (1973) avec une extrême simplicité, souhaitant montrer la « vraie vie » dans tous ses petits et grands drames. La Nouvelle Vague donnera des ailes à Farokh Ghafari, Mohammad Ali Jafari et Majid Mohseni, qui tourneront des films basés sur des idées banales, filmés en décors naturels avec des acteurs souvent non professionnels, où le quotidien des quartiers populaires devient des personnages en soi. Ces tournages permettront aux lieux habituels de vie iraniens de prendre leur essor sur le grand écran, notamment le Ghahveh Khaneh (salon de thé), le hammam, le centre de sport, la mosquée, le cimetière et le Khaneh (foyer familial). Plus que tout autre, c'est la présence de ces lieux qui donnera naissance au « cinéma national » iranien. 📍

Javad Zeiny

*Le cinéma iranien : Un cinéma national sous influences, de 1900 à 1979*

Préface de Jean-Luc Godard

Paris : L'Harmattan, 2015

287 pages, ill.

## [Lola] **Albright...** [Oleg] **Vidov**

### **Lola Albright** | 1924-2017

Actrice et chanteuse américaine. Elle fureta avec la gloire pour *A Cold Wind in August* d'Alexander Singer, mais sa carrière télévisuelle (*Peter Gunn*) fut plus intéressante malgré des rôles dans *Champion* ou *Les félins*.

### **Michael Ballhaus** | 1935-2017

Directeur photo allemand. Son travail pour Fassbinder (*Le mariage de Maria Braun*) et plus tard pour Scorsese (*Goodfellas*, *The Departed*) entre autres, fut reconnu par plusieurs même s'il ne gagna jamais l'Oscar. Sa caméra, dans plusieurs de ses cent films, danse en cercle autour des personnages (*The Fabulous Baker Boys*) ou se faufile avec eux dans un endroit restreint telles les cuisines d'un restaurant.

### **Chuck Barris** | 1929-2017

Animateur et producteur télé américain. Son émission de jeux *The Gong Show*, qu'il animait avec bagout, préfigure, par son appel au mépris de certains concurrents, certains éléments de la télé-réalité actuelle. Son autobiographie fortement romancée, *Confessions of a Dangerous Mind*, devint un film éponyme réalisé par George Clooney.

### **Emmanuèle Bernheim** | 1955-2017

Romancière et scénariste française. Elle gagna le prix Médicis pour *Sa femme*, adapta son roman *Vendredi soir* pour Claire Denis et écrivit *Swimming Pool* pour François Ozon.

### **Powers Boothe** | 1948-2017

Acteur américain. Ce comédien texan se délecta dans les rôles de personnages d'autorité (Alexander Haig dans *Nixon*) aux motivations souvent diaboliques (*Deadwood*). Il gagna un Emmy pour sa remarquable interprétation du protagoniste de *Guyana Tragedy: The Story of Jim Jones*.

### **Evgeny Evtushenko** | 1933-2017

Poète et réalisateur russe. Né Yevgeni Aleksandrovich Gangnus, il participa, avec ses œuvres *Stenka Razin* et *Babi Yar*, toutes les deux mises en musique par Chostakovich, au dégel sous Kroutchev. Sa position de poète quasi national fut contestée par la suite et il devint professeur de littérature dans une université américaine. Il participa au scénario de *Soy Cuba* et réalisa *Stalin's Funeral*.

### **Samir Farid** | 1943-2017

Critique égyptien. En plus de ses 38 ans de travail pour le quotidien *Al-Gomhoreya*, il écrivit une soixantaine de livres sur des réalisateurs ou des cinématographies nationales.

### **Albert Freedman** | 1922-2017

Producteur télé américain. Responsable de l'émission *Twenty-One*, il y mena des pratiques déloyales décrites dans le film de Robert Redford *Quiz Show*. Poursuivi par la justice américaine, il devint plus tard un collaborateur important de l'éditeur Bob Guccione dans la formation de son empire *Penthouse*.

### **Armand Gatti** | 1924-2017

Écrivain et réalisateur français. Né Dante Sauveur Gatti, il fut résistant puis journaliste et gagna le prix Albert-Londres en 1954. Il écrivit 44 pièces souvent sur les exclus et réalisa entre autres *Nous étions tous des noms d'arbres*.

### **Benoît Girard** | 1932-2017

Acteur québécois. Il participa avec son immense talent tant au théâtre (*Le temps des lilas*, *Syncope*, *La Cerisaie*) qu'à la télévision dans des séries (*Symphorien*, *Le Retour*, *Monsieur le ministre*) ou dans des téléthéâtres: *La mort d'un commis-voyageur*. Il traduisit et adapta aussi de nombreuses pièces. Au cinéma, il incarna un chanteur de charme pour Jean-Claude Lord (*Parlez-nous d'amour*) et fit une apparition remarquée dans *Félix et Meira*. Il était l'époux de Monique Joly.

### **Don Gordon** | 1926-2017

Acteur américain. Né Donald Walter Guadagno et ami de Steve McQueen, il fut souvent son partenaire à l'écran (*Bullitt*).

### **Paul Hébert** | 1924-2017

Acteur et metteur en scène québécois. Formé au Old Vic à Londres, il participa de diverses manières à l'élaboration d'une plus grande scène théâtrale au Québec. Il cofonda et dirigea Le Trident à Québec où il fut également un interprète et un metteur en scène remarquables: *Charbonneau et le Chef*, *Don Quichotte*. À la télévision, on se souvient avec délectation du *Temps d'une paix* entre autres. Gilles Carle (*La vie heureuse de Léopold Z*) et Francis Mankiewicz (*Les beaux souvenirs*) furent aussi bien épaulés par lui au cinéma ainsi que Robert Lepage (*Le confessionnal* et *La Tempête*) sur scène.

### **Christine Kaufmann** | 1945-2017

Comédienne autrichienne. Devenue célèbre pour *Town Without Pity*, elle épousa jeune Tony Curtis et eut une carrière moyenne surtout à la télé et au cinéma allemands.

### **Uriel Luft** | 1933-2017

Administrateur québécois. Né à Berlin, il eut tout d'abord une carrière comme acteur à la télé canadienne (*L'immigré*) et au cinéma (*Nikki*, *Wild Dog of the North*) y interprétant un Amérindien. Il fut surtout, de 1961 à 1974, directeur général des Grands Ballets

## Albright... Vidov



Lola Albright

canadiens de son épouse Ludmilla Chiriaeff avant de devenir un appui important aux troupes québécoises de danse moderne.

### Dina Merrill | 1923-2017

Actrice américaine. Née Nedenia Marjorie Hutton dans la très haute bourgeoisie, elle interpréta avec talent une femme racée dans de nombreux films et œuvres télé. Elle est une protagoniste dans le téléthéâtre critique d'Hollywood *What Makes Sammy Run?* réalisé par Delbert Mann d'après le roman de Budd Schulberg. Épouse de Cliff Robertson, elle contribua au dévoilement des malversations de David Begelman, dirigeant de Columbia. Elle participa ensuite avec son troisième mari Ted Hartley à la direction de RKO. Ses activités philanthropiques furent aussi reconnues. Elle apparaît dans *The Player*, la satire de Robert Altman sur le nouvel Hollywood.

### Radley Metzger | 1929-2017

Réalisateur américain. Tout d'abord monteur pour le distributeur Janus et divers studios, il fonda sa propre compagnie Audubon, spécialisée dans la diffusion de films érotiques européens. Il réussit son passage à la réalisation dans ce domaine avec *The Lickerish Quartet* puis, sous le pseudonyme d'Henry Paris, passa avec style au film plus pornographique avec *The Opening of Misty Beethoven*. Son retour plus tard dans la production habituelle fut moins réussi. Il eut droit dans les dernières années à une rétrospective à New York.

### Tomás Milián | 1933-2017

Acteur américain d'origine cubaine. Né Tomás Rodríguez à La Havane, issu de l'Actors Studio, il participa aux films de Mauro Bolognini (*Le bel Antonio*) avant d'atteindre la gloire dans les westerns-spaghettis (*Colorado*) de Sergio Sollima et les films policiers (*Squadra*) de Bruno Corbucci. Antonioni plus tard l'employa avec bonheur dans *Identification d'une femme*. Aux États-Unis, il incarna surtout avec verve des Latinos véreux, comme dans *JFK* d'Oliver Stone, ou *The Yards* de James Gray.

### Christopher Morahan | 1929-2017

Réalisateur britannique. Fils du décorateur Thomas Morahan (*Sons and Lovers*), il travailla tout d'abord à la BBC où il dirigea Judy Dench dans un de ses premiers rôles (*Talking to a Stranger*) et devint par la suite directeur de la section des téléthéâtres dans cet organisme. Son intérêt pour la scène l'amena à œuvrer pour le National Theater où il fut un metteur en scène célèbre (*The Philanderer* de G.B.Shaw). Il produisit pour Granada et coréalisa avec Jim O'Brien ensuite une adaptation remarquée des romans de Paul Scott *The Raj Quartet* sur l'Inde britannique et *The Jewel in The Crown* qui est encore reconnue comme un chef d'œuvre de la télé-série historique. Sa production cinématographique (*clockwise*), n'est pas de la même teneur.

### Elinor Bunin Munroe | 1920-2017

Réalisatrice américaine de génériques. Ses courtes œuvres, pour lesquelles Elinor Bunin gagna entre autres un Emmy, introduisent aussi des films (*The Producers*). Membre du conseil d'administration de la Film Society du Lincoln Center, elle donna plusieurs millions de dollars pour la construction du complexe cinématographique qui porte son nom.

### Robin O'Hara | 1954-2017

Productrice américaine. Au centre The Kitchen de New York, elle prit part à la diffusion d'œuvres expérimentales sur vidéo ou à la télé publique. Elle aida ensuite Zbigniew Rybczynski pour *Steps*. Tom Noonan pour *What Happened Was...* et Harmony Korine pour *Gummo* trouvèrent en elle et Scott Macaulay (son partenaire de Forensic Films) des alliés cruciaux.

### Michael Parks | 1940-2017

Acteur américain. Né Harry Samuel Parks, il se spécialisa dans les rôles de rebelle de la contre-culture (*Bus Riley's Back in Town*) ayant même une carrière comme chanteur. Des réalisateurs du Nouvel Hollywood, Quentin Tarantino (*Kill Bill*), David Lynch (*Twin Peaks*), Andrew Dominik (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*) ou Kevin Smith (*Tusk*) firent plus tard appel à lui, ce qui lui amena de nouveaux admirateurs.

### Oleg Vidov | 1943-2017

Acteur américain d'origine russe. Son physique de jeune premier le servit à merveille dans des films tels *The Headless Horseman* (*Vsadnik bez golovy*) qui assurèrent son succès auprès du public soviétique. Son passage à l'Ouest lui permit de trouver plus tard des rôles à la mesure de son talent (*Thirteen Days*). Avec son épouse Joan Borsten, il dirigea la Films by Jove distribuant des films d'animation soviétiques.

LUC CHAPUT



## Jonathan Demme Pour l'amour du cinéma... et de la musique

Quand on pense à Jonathan Demme, on songe immédiatement à **The Silence of the Lambs** et à **Philadelphia**, deux films oscarisés du début des années 1990. Mais pourtant, le réalisateur américain a fait preuve de beaucoup d'audace et d'éclectisme durant sa carrière. De la série B au cinéma commercial, en passant par le documentaire et les spectacles musicaux, Demme occupe une place de choix parmi les meilleurs artisans des quarante dernières années.

PASCAL GRENIER

Né le 22 février à Baldwin dans l'État de New York, Jonathan Demme découvre le cinéma durant ses études à l'université de Floride. Après une courte carrière de relationniste de presse pour Embassy Pictures et la United Artists, il rencontre Roger Corman lors de la promotion d'un film de ce dernier. À l'instar de bon nombre de réalisateurs de l'époque qui devinrent célèbres par la suite (tels que Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Joe Dante et Peter Bogdanovich), Demme est pris sous l'aile de Roger Corman et sa société de production New World. Ce dernier lui demande d'écrire un scénario d'un film de biker, **Angels Hard as They Come** de Joe Viola, qu'il produit également. Puis il poursuit dans la même veine du cinéma d'exploitation et de série B pour la firme New World et réalise ses deux premiers films (**Caged Heat** et **Crazy Mama**). **Caged Heat** permet à Demme de faire la rencontre de Tak Fujimoto et Gary Goetzman. Fujimoto sera son chef opérateur sur 10 autres longs métrages de fiction qu'il réalisera au cours de son illustre carrière tandis que Goetzman deviendra une décennie plus tard le producteur d'une grande majorité de ses films à partir de **Stop Making Sense**.

Réalisé en 1976, **Fighting Mad** marque sa dernière collaboration avec Roger Corman alors que Demme décide de voler de ses propres ailes et de changer de registre avec **Handle with Care** l'année suivante. Distribuée par la Paramount sous le titre d'origine **Citizen's Band**, cette comédie au ton agréable met en scène une panoplie de personnages excentriques pour un film choral à la Robert Altman. En tirant profit de l'immense popularité des émetteurs radio à distance (CB) comme filon principal, la production s'avère un succès surprise. Après l'échec commercial de **Last Embrace** — un thriller honnête et efficace avec Roy Scheider — Demme réalise **Melvin and Howard**, récompensé par deux Oscars (meilleur scénario original et meilleure actrice dans un rôle de soutien pour Mary Steenburgen). C'est avec ce film que le réalisateur explore de manière communicative son amour pour la musique; un amour qui occupera une place prépondérante dans la majorité de ses films subséquents.

L'année 1984 marque un tournant dans la carrière du cinéaste. Tout d'abord, il y a l'échec de **Swing Shift**. À la demande des acteurs Goldie Hawn et Kurt Russell, les producteurs proposent un montage fort différent de la version filmée par

PHOTOS: **Silence of the Lambs**, Jonathan Demme (en noir et blanc), **Philadelphia**



Demme et ce dernier est dévasté de voir ainsi ses intentions premières d'un film sérieux bafouées au profit d'une comédie légère. Il songe à abandonner le cinéma lorsque le producteur Gary Goetzman lui propose de réaliser un film sur un concert du groupe de musique Talking Heads. Aux premières loges, Demme filme avec générosité la performance du groupe rock et **Stop Making Sense** déborde d'enthousiasme et de joie de vivre et s'impose comme un modèle pour les futures prestations en direct pour de nombreux artistes et réalisateurs. Le succès international de **Something Wild** deux ans plus tard donne un second souffle à sa carrière. Avec son curieux mélange de comédie sentimentale et de suspense, c'est une de ses plus belles réussites. La trame sonore éclectique est un élément clé tout au long du film et les nombreuses variantes musicales procurent au film une énergie débordante. La séquence de réunion de bal avec la prestation du groupe The Feelies vaut son pesant d'or et est un grand moment de cinéma. **Something Wild** marque aussi les débuts de Ray Liotta qui s'avère terrifiant à souhait dans le rôle de l'ex-conjoint violent de Melanie Griffith.

Dès lors, la carrière du cinéaste prend une nouvelle tangente couronnée de quelques retentissants succès et de projets plus personnels par la suite. Jusqu'à son décès en raison d'un cancer de l'œsophage en mai dernier, Demme alterne entre le documentaire sociopolitique (**Cousin Bobby**, **The Agronomist** et **Man from Plains**), les spectacles et documentaires musicaux (**Storefront Hitchcock**, ses trois films consacrés à Neil Young ou la récente prestation captée en direct de Justin Timberlake pour Netflix en 2016) et les films de fiction au bonheur inégal.

Mais pour le commun des mortels et les cinéphiles moins érudits, il est surtout réputé pour son chef-d'œuvre **The Silence of the Lambs**. Outre son immense succès planétaire et les éloges de la critique, cette terrifiante adaptation d'un roman à succès de Thomas Harris est seulement le troisième long métrage de l'histoire du cinéma

(et dernier encore à ce jour) à obtenir la quinte majeure aux Oscars: meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur, meilleure actrice et meilleur scénario adapté. **It Happened One Night** de Frank Capra et **One Flew Over the Cuckoo's Nest** de Milos Forman sont les deux seuls autres à avoir réussi un pareil exploit.

S'ensuit **Philadelphia** deux ans plus tard qui permet à Tom Hanks (oscarisé pour sa prestation) de décrocher son premier grand rôle. Ce film traite de sujets délicats tels que le sida, l'homosexualité et l'homophobie et s'inscrit dans la philosophie du cinéaste qui s'impose aussi comme un défenseur des droits de l'homme avec la fondation de l'association *Artist for Democracy in Haiti* peu après la réalisation d'un documentaire réalisé pour la télévision en 1988 intitulé **Haiti Dreams of Democracy**.

Malgré ses deux succès, Demme s'éloigne étrangement des grands studios d'Hollywood et préfère se consacrer à des œuvres ou projets plus personnels. Il ne réalise que six longs métrages par la suite dont trois films de commande: **Beloved**, qui devait originellement être réalisé par l'Australien Peter Weir et deux remakes décevants: **The Truth About Charlie** (nouvelle version de **Charade** de Stanley Donen) et **The Manchurian Candidate**. Il revient toutefois en grande forme à la fiction en 2008 avec la comédie dramatique **Rachel Getting Married**. En partie improvisé (notamment les chansons), on assiste à un intelligent règlement de comptes familiaux où la performance étincelante d'Anne Hathaway est récompensée de l'Oscar de la meilleure actrice.

Il retourne à ses amours pour la musique avec **Ricki and the Flash** en 2015. Mais rongé par la maladie, Demme ne parvient pas à tirer le meilleur parti d'un scénario faible et conventionnel de Diablo Cody (**Juno**). Une finale plus enlevée et en musique rachète en partie un récit classique sur le rachat et la rédemption d'une artiste paumée et vieillissante encore troublée par des erreurs du passé. Il est dommage de voir sa brillante carrière de cinéaste se terminer sur une fausse note.

## Victor Lanoux [1936-2017]



Né à Paris, de son vrai nom Victor Robert Nataf, de père juif tunisien, originaire de Sfax, et de mère catholique. Ses parents le cachent, lui et sa sœur, dans un hameau, quelque part dans la Creuse où il résidera jusqu'à presque 12 ans. La suite ne lui prédit pas une carrière cinématographique, car il est engagé comme parachutiste et puis, le petit miracle, machiniste aux studios de Boulogne où il observe curieusement et attentivement le tournage de **Notre-Dame de Paris**. Le virus du cinéma s'empare de lui en regardant Anthony Quinn. Et puis, de fil en aiguille, il intègre le Conservatoire indépendant du cinéma français.

Environ une centaine de rôles, toutes disciplines confondues, cinéma, théâtre, télévision. Au grand écran, ce sont surtout les années 1970 et 1980, cette belle époque d'une race de comédiens français à la Jean Yanne qui, derrière leur carrure d'ours mal léchés et de durs à cuire, cachent une tendresse bouleversante, une fragilité inoffensive. Ludovic, dans **Cousin, Cousine** de Jean-Charles Tacchella indique

que la suite sera faite de succès publics et de reconnaissance critique. La preuve : **Une femme à sa fenêtre** (1976) de Pierre Granier-Deferre, **Nous irons tous au paradis** (1977) d'Yves Robert et, entre de nombreux autres, **Le lieu du crime** (1986) d'André Téchiné et **La position de l'escargot** (1999) de notre rarissime nationale Mishka Saal, elle aussi d'origine tunisienne.

Mais évitons les listes interminables, faciles à retracer de nos jours. Déterminons plutôt la marque laissée par Lanoux dans le cinéma hexagonal. En quelques mots, une idée de la masculinité post-soixante-huitarde qui, refusant la rébellion et la remise en cause des institutions françaises, lui permet de se trimballer dans les espaces des studios et de sites extérieurs du cinéma français pour incarner des personnages qui ont conservé les bonnes habitudes d'un passé révolu et la conscience nécessaire d'un présent transformé. Si toutes les sortes de libérations ne sont pas toujours les bienvenues, il s'en accomode tant bien que mal comme d'ailleurs plusieurs comédiens de sa génération. Victor Lanoux, c'est surtout **Louis la brocante** (1998-2014), la célèbre télésérie culte sur France 3. Oui, d'accord ! Mais comment oublier, au cinéma, une perle aussi scintillante qu'**Un éléphant ça trompe énormément** (1976) d'Yves Robert ?

ÉLIE CASTIEL

## Janine Sutto [1921-2017]

Née à Paris en avril 1921 de parents issus de l'industrie cinématographique, Janine Sutto a commencé sa carrière dès le début de la Deuxième Guerre mondiale et la poursuivra jusque dans les années 2000. Durant tout ce temps, elle aura joué dans plus d'une centaine de pièces de tous types et sur toutes les planches de Montréal et du Québec. Outre le théâtre, Mme Sutto participera à de nombreux radioromans (dont *Jeunesse dorée* et *Rue Principale*), et étendra son expérience à la télévision, tant dans les drames filmés que dans les téléséries appréciées comme *Les belles histoires des pays d'en haut*. On se souviendra entre autres de son interprétation de Berthe L'Espérance dans *Symphorien* de Marcel Gamache, qui lui vaudra le titre de Miss Télévision en 1972.

Elle fut présente dès les premières heures de notre cinéma en étant enrôlée dans la distribution du *Père Chopin* (Fedor Ozep, 1945). Mais ce sont ses rôles dans des « comédies de fesse » (**L'initiation**, **Deux femmes en or**, **Les chats bottés**, **Après-ski**) qui la lanceront sur le devant de la scène. Si ce début de carrière peut surprendre, il correspond en fait très bien à la vocation grand public de cette touche-à-tout de la culture populaire québécoise. Dans les années 80, elle participera à des productions plus prestigieuses, dont **Kamouraska** de Claude Jutra, ou **Bonheur d'occasion** de Claude Fournier. Aimée de ses pairs et des auteurs, elle continuera sporadiquement à faire valoir des personnages de bienveillantes vieilles dames dans des films de cinéastes reconnus tels que **Congorama** (Philippe Falardeau, 2006) ou **Route 132** (Louis Bélanger). En tout, Mme Sutto aura accumulé plus de 75 ans de rires et de larmes dans tous les médias audiovisuels du Québec. Elle aura vu naître le cinéma, aura été des plus belles heures de la radio et se sera distinguée dans les œuvres les plus célèbres de notre télévision. Une carrière incomparable qui la place au panthéon des artistes québécois. 📞



CHARLES-HENRI RAMOND

 VIDÉOTRON

# Fantasia

FESTIVAL INTERNATIONAL OF FILMS



13 JUILLET  
AU 2 AOÛT  
2017

MONTREAL  
[fantasiafestival.com](http://fantasiafestival.com)

BILLETS EN VENTE  
LE 8 JUILLET


Montréal 

  
CONSEIL  
DES ARTS  
DE MONTREAL  
60 ANS

TOURISME /  
MONTREAL

  
MONTREAL

TELEFILM  
CANADA

Québec 

MONICA  
BELLUCCI

EMIR  
KUSTURICA



MOSTRA INTERNAZIONALE  
D'ARTE CINEMATOGRAFICA  
Venezia 73  
Competition



# L'AMOUR ET LA PAIX

(ON THE MILKY ROAD)

UN FILM DE  
EMIR KUSTURICA

AU CINÉMA LE 18 AOÛT



[www.azfilms.ca](http://www.azfilms.ca)

