

séquences

La revue de cinéma

HISTOIRE(S) DE CINÉMA
LA SÉRIE AMITYVILLE

HOMMAGE
MICHEL PICCOLI

INDUSTRIE
FANTASIA 2020

OCT
NOV
DÉC

2020

REVUESEQUENCES.ORG

5,95\$

N° 324

ENVOI DE PUBLICATION - ENREGISTREMENT NO 7957,
NO DE LA CONVENTION 40023102 - SÉQUENCES
C.P. 26, SUCC. HAUTE-VILLE, QUÉBEC, QUÉBEC G1R 4A8

2 4
Messageries Dynamiques



11311 5958 7



FIRST COW
KELLY REICHARDT

LE JEUNE AHMED
**LES FRÈRES
DARDENNE**

NADIA, BUTTERFLY
PASCAL PLANTE

**DOSSIER
OCTOBRE
70**

50 ANS DE
CINÉMA
ENGAGÉ

DE LA TÊTE



À L'ÉCRAN

De la tête à l'écran Un nouveau balado sur le cinéma!

Comment jaillit la première étincelle qui mène à la création d'un film ? En 10 courts épisodes, **De la tête à l'écran** vous propose d'aller à la rencontre de plusieurs artisans du cinéma québécois et de remonter aux sources de leur inspiration. Un film ? Un souvenir d'enfance ? Une rencontre inusitée ? Les animateurs Jason Béliveau et Maxime Labrecque vous proposent une virée au pays de la création, parsemée de découvertes enthousiasmantes et de confidences surprenantes !

Présentement disponible sur Apple Podcasts, Google Podcasts et Spotify

antitube.ca

ANTI
TUBE

VILLE DE
QUÉBEC

2

MOT DE LA RÉDACTION

Engagez-vous (qu'ils disaient)

3

COUVERTURE

OCTOBRE 70

50 ANS DE CINÉMA ENGAGÉ

4 **Les Rose.** Je me souviens d'Octobre

6 Entrevue avec Félix Rose

10 **Les ordres** de Michel Brault

12 Octobre dans la bouche de l'autre. Le langage de la crise dans le cinéma canadien-anglais

14 Visions croisées: de **Bingo** aux **Rois mongols**. Mesures de guerre et cellules familiales

16 **Première question sur le bonheur** Groulx et le documentaire participatif

17 **Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau.** Anatomie d'une révolution

18 Frères de combat. Rencontre avec deux cinéastes engagés autour de la crise d'Octobre

20

CINÉMAS D'AUTEURS [EN RAPPEL]

GROS PLAN

20 **First Cow**
Doux Far West

22 **Le jeune Ahmed**
L'image et le geste

24 **Nadia, Butterfly**
Briser le geste

26 Entrevue avec Pascal Plante
Faire le saut

28 CRITIQUES

28 **Suspect numéro un**
Erreur sur la personne

29 **Jongué, carnet nomade**
Le cinéma pour dresser un nouveau monument



30 **Flashwood**

Film à numéros

31 **Nos mères**

L'histoire n'existe que si elle est racontée

32

ARRÊT SUR IMAGE

HISTOIRE(S) DE CINÉMA

32 Unique en son genre
Le film de groupe

34 Franchises du cinéma d'horreur américain. Succès et échecs d'**Amityville**: une chronologie

INDUSTRIE

38 **Fantasia 2020**

HOMMAGE

40 Michel Piccoli. Sept décennies de présence au cinéma

44 Ennio Morricone.
Des musiques inoubliables qui ont donné vie aux films de Sergio Leone

46

PANORAMIQUE

RECENSIONS

46 **XPQ. Traversée du cinéma expérimental québécois**
Un éclairage longuement attendu pour nos cinémas expérimentaux

47 **L'amie américaine**

L'étonnante Helen Scott

48 **Les salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1926-1980)**

Le cinéma va-t-il survivre en Afrique?

49 **Mireille Balin**

Mireille Balin était-elle une femme fatale?

COURTS MÉTRAGES

50 **Physique de la tristesse / Strasbourg 1518**

51 **Regret / Recrue**

SALUT L'ARTISTE

52 **OLIVIA DE HAVILLAND**
Le club des 104 ans

53 **IRM HERMANN**
L'épouse de Rainer Werner Fassbinder

54 **ALAN PARKER**
Un grand humaniste à Hollywood

55 **MICHELLE ROSSIGNOL**
L'actrice qui a côtoyé Sophia Loren

ARRÊT SUR IMAGES

56 **Planes, Trains and Automobiles**
de John Hughes
En voiture avec le diable

Conseil d'administration: Yves Beauregard, Mario Cloutier, Martine St-Victor, Odile Tremblay, Jérôme Delgado

Directeur de la publication: Yves Beauregard

Rédacteur en chef: Jason Béliveau

Réviseur: Maximilien Nolet

Ont collaboré à ce numéro: Leïla Asselman, Mathieu Bédard, Catherine Bergeron, Guilhem Caillard, Jérôme Delgado, Jean-Philippe Desrochers, Jean-Sébastien Doré, Yves Laberge, Maxime Labrecque, Jérôme Michaud, Pierre Pageau, Benjamin Pelletier, Guillaume Potvin, Daniel Racine, Julie Vaillancourt

Correspondants à l'étranger: Anne-Christine Loranger (Allemagne)

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

Illustration en couverture : Jennyfer Bouliane
Jenny Bou Collage

Placement publicitaire: Jason Béliveau
jason.beliveau@gmail.com

Comptabilité / abonnements : Josée Alain

Conseiller juridique: Dave Tremblay

Impression: Imprimerie HLN

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

Rédaction et courrier des lecteurs:
Séquences, 1600 avenue de Lorimier,
bureau 41, Montréal (Québec) H2K 3W5

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. *Séquences* n'est pas responsable des manuscrits et des demandes de collaboration qui lui sont soumis. Malgré toute l'attention apportée à la préparation et à la rédaction de cette revue, *Séquences* ne peut être tenue responsable des erreurs techniques ou typographiques qui pourraient s'y être glissées.

Administration, comptabilité et anciens numéros:
s'adresser à *Séquences*, C.P. 26, Succ. Haute-Ville,
Québec (Québec) G1R 4M8

Tél.: 418 656-5040
revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca

Tous droits réservés

ISSN 0037-2412

ISBN 978-2-924354-45-2 (imprimé) -

ISBN 978-2-924354-46-9 (PDF)

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives
nationales du Québec

Séquences publie quatre numéros par année.

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

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

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

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

Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL
DES ARTS
DE
MONTREAL

Montréal



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

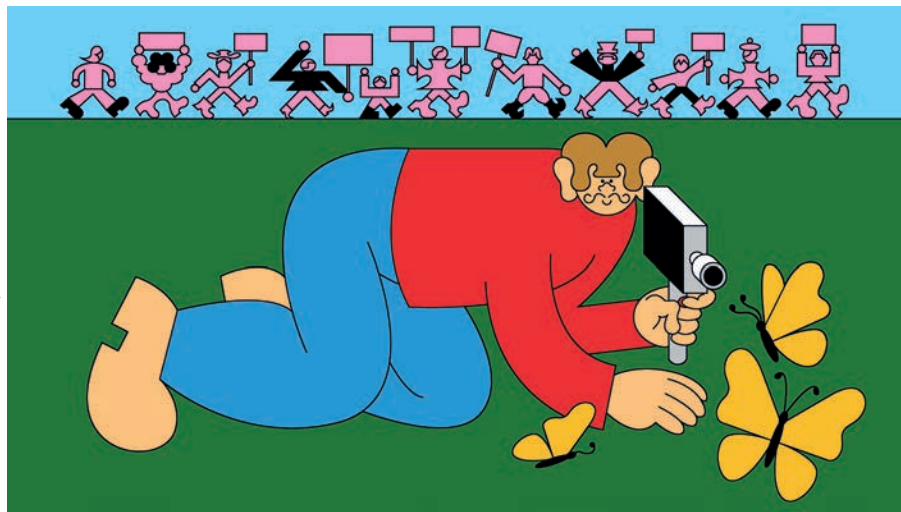


Illustration: Mathieu Labrecque

ENGAGEZ-VOUS (QU'ILS DISAIENT)

Des « pas de colonne », les Québécois? Des béni-oui-oui, passifs, aliénés et contents de l'être, au point de n'avoir aucune perspective sur leur condition réelle? Ou plutôt, le Québec serait-il cet eldorado des rêves et légendes, paradis où tout un chacun peut vaquer à ses occupations l'esprit tranquille, confortable dans le giron d'une province où la justice prévaut et où le racisme systémique n'existerait tout simplement pas? Et lequel de ces deux extrêmes pourrait expliquer ce flagrant manque d'intérêt de notre cinéma envers notre histoire politique et l'engagement citoyen? En considérant la totalité de notre production cinématographique des dix dernières années, il n'y aurait aucune raison de s'insurger au Québec. Ni même d'ériger des monuments à la gloire de nos politiciens ou de nos militants les plus notoires.

Les États-Unis l'ont vite compris (ils l'ont l'affaire): le cinéma est un fabuleux moyen de se constituer en tant qu'utopie fonctionnelle. Pour citer la célèbre phrase à la fin de *The Man Who Shot Liberty Valance*: « When the legend becomes fact, print the legend ». Quand la légende devient réalité, imprimez (ou filmez) la légende. Mais pour chaque *Mr. Smith Goes to Washington* savamment mis en scène, pour chaque hagiographie édifiante, Hollywood produit en contrepartie un *All The President's Men*, rappelant qu'il faut demeurer alerte et méfiant face au pouvoir, quel qu'il soit. Ainsi, une sorte d'équilibre est atteint. Au Québec, impossible de s'entendre sur quelle figure à immortaliser, alors qu'un politicien déterminant comme René Lévesque continue de diviser. Malgré deux miniséries télévisuelles au succès mitigé (1994 et 2006), comment imaginer, dans le contexte actuel, qu'un *biopic* à grand déploiement pourrait lui être consacré?

Les railleries de la satire sont plus dans nos cordes, du sympathique *Guibord s'en va-t-en guerre* au cynique *Votez Bougon*, ainsi que les retours à la crise d'Octobre, blessure encore fraîche, de façon détournée dans *Les rois mongols* ou frontalement avec *La maison du pêcheur* et *Corbo*. Mais cela est bien peu en tenant compte du nombre effarant de récits initiatiques (le je avant le nous) qui nous sont présentement proposés. En dehors des controversés *Laurentie* et *Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau*, de Mathieu Denis et Simon Lavoie, au sujet de notre marasme identitaire moderne et du legs du Printemps érable, le cinéma politique, engagé ou non (comment ne pourrait-il pas l'être?), semble autant nous exciter qu'une potentielle suite à *French Immersion - C'est la faute à Trudeau*. En attendant le jour où un producteur zélé proposera à la SODEC un film sur le règne de Jean Charest, mettant en vedette Paul Doucet, tiens, espérons revoir poindre chez nos cinéastes de fiction une volonté claire de mettre en scène les institutions qui nous constituent et nous régissent. Car il n'y a que les bienheureux, donc les imbéciles, pour ne jamais rien remettre en question.

Le cinquantième anniversaire de la crise d'Octobre est donc une occasion de revenir sur cette question de l'engagement et du politique dans notre cinéma, en prenant comme point de départ la sortie récente du documentaire *Les Rose* de Félix Rose, vibrant portrait d'une famille marquée par le militantisme, et particulièrement de deux frères qui ont décidé de servir leur cause, l'affranchissement identitaire et économique des Canadiens français, jusqu'à un point de non-retour. De circonstance, on farfouille dans nos archives et on ramène de l'avant un logotype introduit en couverture de notre numéro du mois de février 1971, qui n'a pas pris une ride et qui s'adapte joliment aux éléments graphiques déjà en place. Je profite aussi de l'occasion pour remercier l'artiste-collagiste Jennyfer Bouliane pour cette œuvre originale en couverture, prenant comme matériau de base cette photo devenue emblématique de Paul Rose, poing en l'air. ▀

JASON BÉLIVEAU — RÉDACTEUR EN CHEF

OCTOBRE 70

«**Regardez-moi faire.**» Cette traduction des trois mots lancés au journaliste Tom Ralf par Pierre Elliott Trudeau, le 13 octobre 1970, ne rend pas compte de toute leur arrogance, de leur mépris. Trois jours plus tard, la Loi sur les mesures de guerre est mise en place, conférant au gouvernement fédéral le droit de suspendre les libertés civiles. Le lendemain, le corps inerte du ministre Pierre Laporte est retrouvé dans le coffre d'une voiture.

Un demi-siècle plus tard, ces événements historiques semblent appartenir à une époque lointaine, tant le chemin que nous avons parcouru socialement depuis a atténué et déformé la portée des gestes posés par le Front de libération du Québec. Le Canadien français d'alors s'appropriait la rue, s'organisait politiquement, écrivait, prenait la caméra et, dans certains cas, se radicalisait afin d'affirmer son identité. Le Québécois «pure laine» d'aujourd'hui, le stéréotype le voulant indifférent au sort des minorités autochtones ou de couleur, semble ignorer qu'il doit son confort et son indifférence aux luttes menées par des parents pas si lointains, qui revendiquaient ce que d'autres revendiquent encore : une reconnaissance et un droit à l'autodétermination.

Autour du documentaire *Les Rose* de Félix Rose, dont la sortie d'abord prévue en octobre a été devancée de deux mois, nous vous proposons ce dossier sur l'engagement politique dans le cinéma québécois, qui ratisse large. Ce survol est bref et nous aurions bien sûr aimé couvrir certaines œuvres essentielles, comme l'installation *Fraction* du groupe d'action en cinéma Épopée, traitant de la grève étudiante de 2012. Quoi qu'il en soit, nous espérons que ces quelques pages secoueront les plus avachis de leur torpeur et alimenteront une réflexion sur notre rapport parfois trouble à notre propre histoire.

JASON BÉLIVEAU
RÉDACTEUR EN CHEF



LES ROSE

Je me souviens d'Octobre

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

« Devrait-on célébrer la mémoire d'un homme, que certains ont qualifié de "tueur, criminel, terroriste", responsable de la mort d'un vice-premier ministre du Québec ? La question se pose autrement pour le fils de Paul : comment un père doux et aimant a-t-il ainsi pu se radicaliser et prendre part à un événement violent aux conséquences funestes ? Ses recherches, qui ont demandé près de 10 ans de travail, lui permettront de trouver des pistes de réponses. »

Au cours des dernières années, plusieurs documentaristes québécois de la relève se sont intéressés à la mémoire, à l'histoire et à l'héritage de leur famille. On pense notamment à *Manic* (Kalina Bertin, 2017), *Photo jaunie* (Fanie Pelletier, 2016) et *La mémoire tranquille* (Naomie Décarie-Daigneault, 2016). Trois ans après l'excellent *Yes*, consacré à la démarche artistique et politique d'un jeune indépendantiste québécois plongé en plein référendum écossais en 2014, Félix Rose et son complice Éric Piccoli (cette fois-ci à la direction photo et à la production) sont de retour avec une fresque familiale, historique et politique de plus de deux heures. *Les Rose* est une œuvre sur l'engagement telle qu'on en voit trop rarement dans notre cinématographie.

Le film émane d'une démarche éminemment personnelle, forcément subjective (ce qui justifie les renvois directs au réalisateur et sa présence vocale et physique à l'écran), d'une quête des origines et d'une tentative de compréhension d'événements majeurs de l'histoire du Québec, mais dont, paradoxalement, on ne parle pas très souvent en ce presque pays à la mémoire défaillante. Épaulé par Simon Beaulieu (*Godin* (2011), *Miron: un homme revenu d'en dehors du monde* (2014)) à la réali-

sation, Félix Rose, fils de Paul, a bien sûr profité d'un accès privilégié à certains acteurs des années felquistes et aux archives familiales des Rose. On pense ici entre autres aux enregistrements clandestins, évidemment inédits, de Paul Rose en prison. Pendant ceux-ci, l'homme, qui s'adresse à sa mère, évoque poétiquement le fleuve Saint-Laurent et le territoire québécois. Ces enregistrements témoignent de la grande force mentale et de la grande richesse intérieure qui animaient le détenu. Les films et photos de famille utilisés dans le documentaire sont d'ailleurs très beaux et adroitement juxtaposés aux images d'archives, provenant entre autres du riche fonds de l'ONF, grâce au montage hors pair de Michel Giroux. Ce dernier, un habitué du maniement kaléidoscopique d'images d'un autre temps, a monté *La mémoire des anges* (2008) et *La part du diable* (2017), de Luc Bourdon. La musique discrète et décontractée de Philippe Brach et La Controverse accompagne bien le récit des *Rose*, agit souvent en contrepoint et offre l'oxygène nécessaire pour mieux encaisser la tension du propos et des images, sans toutefois en annuler leurs effets.

ROMPRE LE SILENCE AUTOUR D'OCTOBRE

Cœur du film, le témoignage du frère cadet de Paul, Jacques Rose, qui n'était jamais revenu sur les événements publiquement, vaut son pesant d'or. Filmés dans la maison de Jacques située près du fleuve, ces entretiens n'apportent pas nécessairement un nouvel éclairage sur les choses, mais ils viennent confirmer les rares versions des faits dont nous disposions jusqu'à présent. Rappelons que les felquistes de la cellule Chénier se sont faits plutôt discrets après leur sortie de prison. Francis Simard est le seul à avoir publié un ouvrage, *Pour en finir avec Octobre*¹, en 1982, témoignant de ce qui s'était passé pendant la séquestration du ministre Laporte. C'est d'ailleurs de ce livre, et de son amitié avec Simard, que Pierre Falardeau tirera sa fiction *Octobre* (1994). Dans une séquence forte du documentaire *La liberté en colère* (Jean-Daniel Lafond, 1994), Simard, au cours d'une discussion animée avec Pierre Vallières près de l'ancienne prison de Parthenais, rejette les théories conspirationnistes de ce dernier et conclut leur échange en affirmant, alors qu'il vient de sortir du champ de la caméra, que «le reste, j'vais mourir avec, boss.» Simard mourut en 2015, presque dans l'indifférence.

La mort de Paul Rose, en 2013, elle, fit quand même plus de bruit. Comme l'expose Félix Rose au début de son film, une motion du député Amir Khadir visant à rendre hommage à l'ancien felquiste enflamma une partie de la population et des gens des médias². Devrait-on célébrer la mémoire d'un homme, que certains ont qualifié de «tueur, criminel, terroriste», responsable de la mort d'un vice-premier ministre du Québec? La question se pose autrement pour le fils de Paul: comment un père doux et aimant a-t-il ainsi pu se radicaliser et prendre part à un événement violent aux conséquences funestes? Ses recherches, qui ont demandé près de 10 ans de travail, lui permettront de trouver des pistes de réponses. Pour arriver à ses fins, le cinéaste, oscillant toujours avec brio entre le plus intime et le collectif, expose tout un pan de l'histoire du Québec, allant surtout des années 1960 (conditions de vie difficiles et exploitation des travailleurs Canadiens français, montée de l'indépendantisme et, parallèlement, du Front de libération du Québec (FLQ), fondation de la Maison du Pêcheur, à Percé, en 1969) jusqu'aux années 1980 (élection du Parti québécois en 1976, échec du premier référendum sur la souveraineté en 1980 et combat pour la libération conditionnelle de Paul Rose, qui lui sera finalement accordée en décembre 1982).

Cette lutte pour la libération de Paul permet de faire une des plus belles découvertes du documentaire, celle de Rose Rose, décédée en 1982, matriarche de la famille et grand-mère du réalisateur.

Venant d'un milieu pauvre et sans éducation et dotée d'une grande résilience, Rose était une femme d'une droiture et d'un aplomb exemplaires. Aux côtés d'un mari taciturne qui «travaillait 12 heures par jour», elle aura toujours soutenu ses fils, peu importe les circonstances, et défendu avec conviction la cause des prisonniers politiques au Québec. D'ailleurs, la cause féministe n'est pas évacuée du documentaire, alors que l'on voit des militantes se battre, pendant les procès des felquistes, pour que les femmes puissent être admises sur des jurys, ce qui était impossible au Québec avant les années 1970. L'émotion est palpable à plusieurs occasions dans le film de Félix Rose, pendant les entretiens avec son oncle, mais aussi notamment lors de l'allocution bouleversante de Paul, à ce moment toujours emprisonné, aux funérailles de sa mère. Coïncidant avec les 50 ans de la crise d'Octobre, la sortie des *Rose* risque de ramener dans l'espace public de sérieuses discussions dont le Québec ne peut plus – et n'aurait jamais dû – faire abstraction. ▲

1. Jacques Rose chez lui

2. Jacques et Paul Rose

3. Rose Rose entourée de ses enfants

4. Rose Rose

Références

¹ Une réédition du livre de Francis Simard est parue chez Lux Éditeur en 2010.

² Pierre Dubuc, «Paul Rose: un traitement ordurier de Patrick Lagacé et Chapleau», *L'aut'journal*, 16 mars 2013





Félix Rose

« J'avais six ou sept ans lorsque j'ai pris conscience de ce qu'avait fait mon père. Je ne comprenais pas comment il pouvait avoir été responsable de la mort d'un homme. C'est à cet âge que j'ai commencé à me questionner, mais j'étais trop jeune pour aborder un sujet aussi grave avec lui. »

« *Les Rose* n'est pas un film militant, mais un film de famille »

Le documentariste Félix Rose cumule plusieurs années d'expérience sur divers projets, courts et longs, conçus tant pour la salle de cinéma que pour le Web. Avec Éric Piccoli, il fonde en 2010 Babel Films, qui produit les séries *L'écrivain public* ainsi que le collectif de courts métrages historiques *Je me souviens*. En 2017, il signe, toujours avec Piccoli, le long métrage documentaire *Yes*, au sujet du référendum pour l'indépendance de l'Écosse de 2014. Après huit ans de recherches, il nous présente aujourd'hui son projet le plus ambitieux et intime : un documentaire au sujet de sa famille, et plus précisément au sujet de son père, le militant Paul Rose, membre de la cellule Chénier du Front de libération du Québec (FLQ) qui enlève le ministre Pierre Laporte le 10 octobre 1970.

JASON BÉLIVEAU

Jason Béliveau : *Ton père, Paul Rose, est sans doute l'une des figures les plus controversées de l'histoire politique du Québec. Quelle image de ton père voulais-tu proposer avec ce projet ?*

Félix Rose : Déjà, très jeune, je savais que mon père était une figure polarisante. Mais l'homme que je connaissais ne correspondait pas à la figure historique

présentée dans les médias, radicale, révolutionnaire, le poing braqué en l'air. Mon père a toujours été militant, mais il n'était pas le stéréotype d'un être dogmatique. Il a été professeur, négociateur à la CSN. Il était quelqu'un à l'écoute, proche des enfants.

J'avais six ou sept ans lorsque j'ai pris conscience de ce qu'avait fait mon père. Je ne comprenais pas



comment il pouvait avoir été responsable de la mort d'un homme. C'est à cet âge que j'ai commencé à me questionner, mais j'étais trop jeune pour aborder un sujet aussi grave avec lui. J'ai donc effectué mes recherches de mon côté. À dix ou onze ans, j'ai eu à faire mon arbre généalogique pour un travail d'école. Cette tâche est rapidement devenue une passion qui me permettait de comprendre d'où je venais, mes racines ouvrières. Mon père a embarqué dans cette passion et ce projet nous a unis.

J'ai donc passé une bonne partie de mon enfance dans les bibliothèques et les cimetières, à tenter de retracer l'histoire de notre famille. Mes recherches à l'époque m'ont amené à comprendre les gestes que mon père avait posés. C'était beaucoup à assimiler pour un garçon qui n'avait pas vécu l'oppression de ses parents et de ses grands-parents, la souffrance, le manque d'argent, le travail dans les usines dans des conditions épouvantables, les complexes face à la communauté anglophone. Dans les médias, lorsqu'il est question de la crise d'Octobre, la mise en contexte

fait souvent défaut. On n'explique pas la succession d'événements qui ont mené aux actions. Ce sont les conditions de vie dans Ville Jacques-Cartier [un bidonville sur la rive sud de Montréal, fusionné à Longueuil en 1969, NDLR] qui ont conscientisé mon père. Il a été sensible très jeune à l'injustice et à la pauvreté. Dans l'effervescence des années 1960, la question nationale prenait de l'ampleur, et pour lui cette question était une façon de régler la question sociale. La souveraineté était un moyen de se libérer des chaînes de l'oppression. Mon père a été de toutes les grandes marches, mais il considérait avant tout la rue comme un moyen de s'exprimer pacifiquement.

Après avoir appris que certains jeunes se voyaient refuser l'entrée de Percé, mon père part en Gaspésie avec son frère Jacques et Francis Simard. Ils y fondent la Maison du pêcheur, une sorte d'auberge de jeunesse. L'idée était de se réapproprier un territoire qui devait appartenir aux Québécois, mais qui était réservé aux touristes américains. Après quelques conflits, la ville a finalement décidé de les mettre dehors. Cette histoire est devenue un enjeu national et en devenant le visage de ce conflit, mon père s'est retrouvé pour la première fois à l'avant-scène.

Chaque fois que mon père et ses amis utilisaient des moyens démocratiques pour s'exprimer, ça ne fonctionnait pas. Mon père et ses amis ont constaté qu'ils ne pouvaient plus prendre la rue, avoir des lieux d'échanges politiques, que les leaders syndicaux se faisaient arrêter de façon arbitraire, et que le seul moyen qu'il leur restait, c'était la clandestinité. C'est comme ça qu'ils ont commencé à s'organiser. Au début, ils ne s'identifiaient pas forcément au FLQ.

Les Rose, c'est aussi l'histoire d'une famille, d'une lignée, et de comment tu t'inscris dans celle-ci.

Je ne me suis jamais senti comme militant, bien que j'ai toujours été sympathique à plusieurs causes. *Les Rose* n'est pas un film militant, mais un film de famille. Je voulais créer une épopée familiale sur trois générations, la mienne, celle de mon père et mon oncle puis celle de ma grand-mère. Je voulais aussi montrer le milieu dans lequel j'ai grandi et qu'on voit rarement à l'écran. Je viens d'une famille de militants, j'ai passé mon enfance dans les couloirs de la CSN. *Les Rose*, c'est mon père et mon oncle, mais c'est un autre personnage que je n'ai pas connu, qui a été très important dans ma mythologie, soit ma grand-mère Rose Rose. Elle est décédée six ans avant ma naissance et en grandissant elle est devenue pour moi une figure mythologique. Tellement que lorsque ma sœur et moi racontions des menteries, nos parents nous demandaient de jurer sur la tête de Rose, ce qui était bien sûr impensable!

« Oui, j'avais peur qu'on veuille faire passer mon père pour un salaud, je me faisais toutes sortes de scénarios, mais l'ONF m'a donné carte blanche. Bien sûr, il y a eu de nombreux questionnements éthiques, il est tout de même question de la mort d'un homme. Je ne voulais pas donner l'impression que je réduis la gravité des gestes posés par ma famille. Je ne cherchais pas à les excuser, seulement à les comprendre. »

Après le choc de la mort de mon père, j'ai commencé une démarche d'enregistrement de la parole des gens du FLQ. J'ai passé huit ans à aller dans des sous-sols, à trouver des archives inédites avec l'aide de l'Office national du film (ONF). C'est là que j'ai découvert ma grand-mère, que je n'avais jamais entendue ni vue, sauf en photo. Pour moi, la révélation du film, c'est elle. Le monteur Michel Giroux et moi avons tout fait pour la positionner à l'avant-plan; pour comprendre ma famille, il fallait la comprendre. C'est elle qui a sensibilisé ses fils à remettre en question leur condition, qui leur a inculqué très jeunes des concepts comme la solidarité.

Quand est né chez toi ce désir de saisir une caméra, d'être cinéaste ?

J'ai toujours été cinéophile. Très jeune, je rêvais d'avoir une caméra. J'ai achalé mes parents trois ans pour en avoir une. Quand j'ai enfin tenu l'outil dans mes mains, peut-être que de façon inconsciente j'ai réalisé que c'était une façon d'immortaliser mon univers. J'avais déjà en tête de filmer des traces de ma famille. La caméra a été une façon d'être en communication avec celle-ci. Je les gossais, j'étais le petit gars qui les filmait tout le temps. Je ne sais pas à quel âge j'ai commencé à dire que j'allais faire un film sur ma famille, mais j'ai le sentiment que *Les Rose*, aujourd'hui à 33 ans, est l'aboutissement de 20 années de travail.

Mon père est mort subitement au moment où je commençais à lui présenter mon projet de film. J'étais envahi de culpabilité. Je me disais que je n'avais pas été assez rapide, que la parole de mon père allait disparaître. Mon oncle Jacques ne voulait pas me parler. C'était trop dur pour lui. Un jour il me demande un service, de l'aider à faire des rénovations dans sa maison. Je lui ai répondu que j'allais le faire, mais qu'en retour, je lui demandais de m'accorder une heure d'entrevue par jour. Il a accepté. Je suis allé accompagné de mon meilleur ami et collègue Éric Piccoli. Jacques était tellement concentré sur ses rénovations que, quand venait le temps de parler, il s'abandonnait complètement et ne voyait plus la caméra.

Mon père gardait tout, ses archives étaient une mine d'or. Un jour j'ai découvert ses enregistrements en prison, dont j'ignorais l'existence, et je me suis dit que je pouvais le faire vivre autrement que par les images véhiculées par les médias, celles de la fameuse entrevue avec le journaliste Marc Laurendeau, où il apparaît stoïque, en contrôle. Là, j'avais accès à son intimité, à une poésie que moi-même je ne connaissais pas. J'ai tout construit

autour de la révélation de ces cassettes. Celles où il s'adresse à sa mère m'ont bouleversé. Il m'a toujours dit qu'un des plus grands chagrins de sa vie a été de ne pas avoir vu sa mère sur son lit de mort, que ce droit lui avait été enlevé.

Je voulais prendre mon temps dans mes recherches. Je me sentais responsable. Lors de ma première rencontre avec la productrice Colette Loumède, elle m'a dit : « Tu sais Félix, tu n'as pas le droit de te tromper. » L'ONF et Babel Films m'ont donné un luxe rare : le temps. Au moment de commencer le montage, nous avions 500 heures de matériel. Réduire le tout à deux heures a été tout un défi. Le montage a été complété sur une période d'un an, au terme de nombreuses rencontres et discussions. Un autre élément important du film est la musique de Philippe Brach, qui a été très généreux avec nous. Cette fusion de talents a donné *Les Rose*, et aujourd'hui je me considère chanceux d'avoir fait le film que je voulais faire.

Quelle a été justement cette relation avec l'ONF ? Est-ce qu'il y a eu des questionnements compte tenu de la nature sensible du sujet ? Il peut paraître surprenant qu'une agence culturelle fédérale soutienne un film sur Paul Rose.

Beaucoup de gens pensaient que jamais je ne pourrais avoir de financement pour ce projet. J'ai réalisé rapidement que ce film était tellement ambitieux sur le plan des archives qu'il allait nécessiter beaucoup d'argent. Rien n'aurait été possible sans ma rencontre avec Colette Loumède, qui s'est battue pour le film. Oui, j'avais peur qu'on veuille faire passer mon père pour un salaud, je me faisais toutes sortes de scénarios, mais l'ONF m'a donné carte blanche. Bien sûr, il y a eu de nombreux questionnements éthiques, il est tout de même question de la mort d'un homme. Je ne voulais pas donner l'impression que je réduis la gravité des gestes posés par ma famille. Je ne cherchais pas à les excuser, seulement à les comprendre.

L'idée a toujours été de faire le film qui respecte Pierre Laporte. Sa mort n'a pas été qu'un symbole politique; il était un homme et ne méritait pas ce qui lui est arrivé. Plusieurs ont tenté d'excuser ces gestes, mais Paul et Jacques les ont toujours assumés pleinement. Toute leur vie, ils ont été confrontés par des gens comme Pierre Vallières qui tentaient de les excuser, de banaliser la mort de Laporte. Je voulais montrer la gravité des actes en les contextualisant et en montrant leurs conséquences sur l'histoire du Québec et celle de ma famille.

*Ton père a été incarné à plus d'une reprise dans notre cinéma, notamment dans **La maison du pêcheur**, d'Alain Chartrand, et de façon plus abstraite dans **Octobre** de Pierre Falardeau. Comme cinéaste et cinéophile, comment abordes-tu ces images fictives de ton père ? A-t-il déjà réagi à ces interprétations des événements de la crise d'Octobre ?*

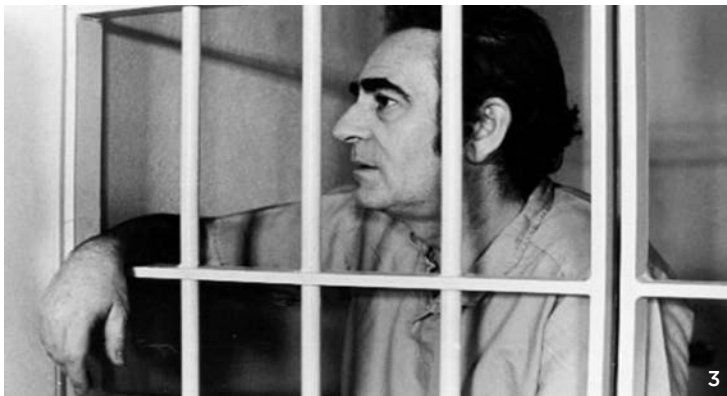
Mon père était assez ouvert à tout ça. Il a même développé une série télé, qui s'appelait *Les Rose*, mais qui n'a jamais été produite pour des raisons qu'on peut imaginer. Je ne veux pas commenter ces films, pour moi c'est teinté par le fait qu'il y a le père que je connais et cette personne que je vois à l'écran. C'est la raison pour laquelle j'ai de la difficulté à m'abandonner dans ces films.

Paul est décédé avant d'avoir pu voir *La maison du pêcheur*, mais il a été généreux avec l'équipe de tournage. Le réalisateur Alain Chartrand est le fils de Michel Chartrand, qui était un grand ami de mon père. Il avait toujours ce souci d'expliquer cette histoire, d'illustrer le pourquoi. Nous avons été sur le plateau de tournage du film, quelques mois avant sa mort. L'expérience a été très touchante pour lui, ainsi que pour l'équipe de tournage. Je crois que de revivre ces événements lui a donné un coup. Le maire de Percé de l'époque, André Méthot, était sur le plateau également, il est allé voir mon père comme s'il était un grand ami. Mon père n'a pas été capable de lui adresser la parole, c'était trop difficile pour lui. Vincent-Guillaume Otis, qui interprète mon père, est un grand acteur, il a été capable d'aller chercher son énergie, et dans toutes les réincarnations de Paul Rose, Vincent-Guillaume est le seul qui a réussi à recréer cette force tranquille qui le caractérisait tant. Même pour moi ça a été confrontant, j'avais l'impression de voyager dans le temps et de voir mon père à mon âge.

En amont de la sortie du film en salle, son annonce sur les réseaux sociaux a créé de fortes réactions, prouvant que les événements de la crise d'Octobre sont encore frais dans la mémoire des Québécois. Dans cette foulée, certains ont qualifié ton père de grand homme, d'autres de terroriste. Comment appréhendes-tu la sortie du film ?

J'ai été le premier surpris par ces réactions. J'ai vécu les 30^e et 40^e anniversaires d'Octobre. Quand mon père est mort, une motion a été déposée pour que toute forme de commémoration soit interdite. J'ai fait déjà l'expérience de cette polarisation et je sais que la sortie du film ne sera pas un moment facile. Il s'agit quand même de mon père, je ne suis pas de glace, je ne suis pas insensible à ces commentaires. Mais je me prépare. Beaucoup de réactions ont été positives. J'ai hâte de rencontrer les gens, surtout en dehors des grands centres, dans les régions, que mon père avait tant à cœur. ▀





« Dans *Les ordres*, le propos est à la fois politique et social. Alors que les documentaires de Robin Spry relatant "l'histoire officielle" ont été produits par l'ONF, le projet de Michel Brault a été refusé par cette même institution et a été produit avec le concours du privé, sans les habituelles subventions des organismes gouvernementaux. »

Au cœur de la crise d'Octobre de 1970

Les ordres de Michel Brault

MISE EN CONTEXTE

Sorti en 1974, *Les ordres* raconte d'une manière directe ce qu'a été la Crise d'octobre pour beaucoup de Québécois et montre concrètement les impacts et les dérives de la Loi sur les mesures de guerre, qui donnaient aux autorités policières des pouvoirs absolus, en contradiction avec les droits fondamentaux et l'État de droit. Par cette loi spéciale du gouvernement fédéral, toute personne pouvait être arrêtée, détenue, interrogée, sans mandat et sans explications.

Pour résumer brièvement — et imparfaitement — *Les ordres*, rappelons qu'il s'agit d'un scénario original de Michel Brault basé sur des événements réels : la vague d'arrestations massives, principalement à Montréal, d'environ 450 personnes durant le mois d'octobre 1970. Les autorités recherchaient les ravisseurs de deux hommes publics victimes d'un enlèvement : le délégué commercial britannique James Cross et le ministre du Travail Pierre Laporte. Beaucoup d'individus innocents ont été détenus, mais les véritables coupables n'ont pas été identifiés au cours de cette vague de perquisitions et d'arrestations. D'ailleurs, on

ne montre pas l'enlèvement des deux hommes publics, puisque pour la plupart des gens, cette crise a été suivie de l'extérieur, par le truchement des médias. On ne voit pas non plus les véritables coupables¹.

Pour préparer le scénario de son film sur ces arrestations arbitraires — ou ciblées — survenues durant la crise d'Octobre, Michel Brault (1928-2013) déclarait souvent qu'il ne voulait rien exagérer ni surdramatiser, et qu'il préférait atténuer un peu la vérité plutôt que de dépeindre des situations que l'on aurait pu croire exagérées ou invraisemblables¹.

Au moins deux approches sont possibles pour raconter cet événement marquant au cinéma : soit faire le récit des enlèvements de deux hommes publics et de la réponse des autorités (Loi sur les mesures de guerre, déploiement de l'armée canadienne au Québec), comme l'avait montré le cinéaste Robin Spry avec *Action: The October Crisis of 1970* (sorti en 1973) et *Reaction: A Portrait of a Society in Crisis* (1973), soit montrer que la promulgation de la Loi sur les mesures de guerre a été une occasion d'emprisonner des personnages en vue de

la gauche, mais aussi des mouvements souverainistes et des milieux syndicaux. Voulant dénoncer les injustices, les dérives du système, la bureaucratie et l'humiliation subie par une partie de la population, Michel Brault a filmé l'emprisonnement de gens ordinaires et innocents, interprétés magistralement par cinq grands comédiens : Jean Lapointe, Hélène Loiselle, Louise Forestier, Guy Provost et Claude Gauthier. Dans *Les ordres*, le propos est à la fois politique et social. Alors que les documentaires de Robin Spry relatant « l'histoire officielle » ont été produits par l'ONF, le projet de Michel Brault a été refusé par cette même institution et a été produit avec le concours du privé, sans les habituelles subventions des organismes gouvernementaux. Il aura fallu deux années de démarches pour assurer le financement d'un projet qui dérangeait, qui rappelait aux autorités canadiennes leurs erreurs et leurs excès.

À un demi-siècle de distance, on peut se demander pourquoi avoir inquiété tant de Québécois durant ce mois d'octobre 1970 s'ils n'étaient à l'évidence coupables de rien ? Délit d'opinion ? Abus de pouvoir des policiers ? Ceux-ci répondaient systématiquement : « on n'y peut rien ; ce sont les ordres ». C'est par la bureaucratie que fonctionne l'oppression, dans tous les pays. À l'époque chef du NPD, le député Tommy Douglas (1904-1986) dénonçait ouvertement la stratégie du premier ministre fédéral Pierre Trudeau, pour qui le double enlèvement de James Cross et de Pierre Laporte servait en réalité de prétexte pour effrayer les contestataires au Québec et redorer son image de leader : « (...) il [Trudeau] avait compris qu'il y avait là pour lui l'occasion de faire d'une pierre deux coups : écraser le mouvement séparatiste et démontrer au Canada anglais qu'il était l'homme fort capable de mater le Québec »².

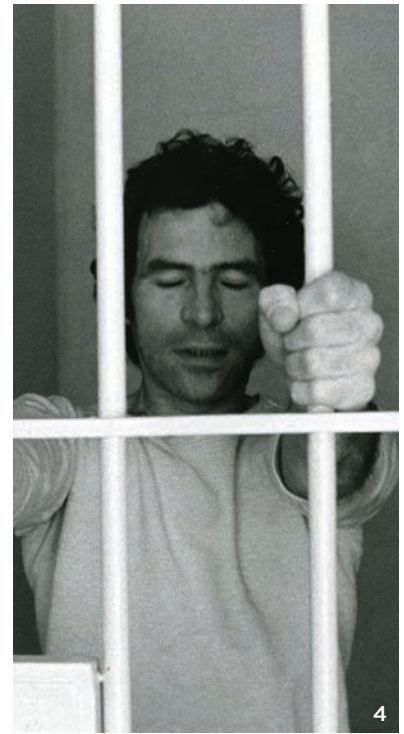
UNE ESTHÉTIQUE DU RÉALISME

Dans *Les ordres*, le jeu des principaux acteurs est intelligemment distancé : les acteurs n'exagèrent pas leur jeu, ils se gardent de surdramatiser ; on évite également les mouvements de caméra brusques, une trame sonore trop envahissante ou trop ponctuelle. Successivement, chacun des cinq acteurs et actrices quitte momentanément leur personnage et en parle comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre ; ils discutent de leur implication dans le film. Et à la fin, le personnage interprété par Claude Gauthier déclare que ce qui est relaté dans son récit est authentique. Ces touches de distanciation — ou de défamiliarisation, selon l'expression allemande de Bertolt Brecht — étaient alors inusitées dans les films québécois. En France, Jean-Luc Godard et Alain Robbe-Grillet avaient déjà exploré cette approche de distanciation, mais Michel Brault l'a pleinement réussie.

J'ai eu le privilège d'être invité chez Michel Brault, le 9 avril 1994, au 1168, rue Richelieu à Belœil, afin de l'interviewer pour la revue d'histoire Cap-aux-Diamants³. Nous avons évidemment discuté de sa mise en scène pour *Les ordres*. Pour ce film de fiction tourné presque comme un documentaire, Michel Brault tenait à se concentrer sur sa direction d'acteurs et c'est pourquoi il avait laissé son poste de directeur de la photographie à François Protat. Voulant constamment trouver le ton juste pour ne pas sombrer dans l'exagération, il tenait à nuancer le jeu des acteurs, et leur demandait de jouer « en deçà » de leurs émotions, afin d'éviter le pathos ou la dérive mélodramatique. Par exemple, au moment de tourner un plan difficile et tendu, il disait à l'actrice Hélène Loiselle : « Ne souris pas au policier, mais pense que tu veux lui sourire, et cela suffira. La caméra captera ton intention ». Je lui posai également l'inévitable question sur le sens du passage du noir et blanc à la couleur, après quelques séquences, dans un plan fixe montrant une ruelle du quartier Saint-Henri ; il me répondit aimablement qu'il n'y avait pas de signification particulière et que cette décision était dictée par le budget limité (à cette époque, la pellicule en couleurs coûtait plus cher). Qui plus est, un des partenaires de cette coproduction refusait que tout le film soit exclusivement en noir et blanc. C'est donc à partir du moment où le monde bascule que survient la transition du noir et blanc vers la couleur. Michel Brault tenait à inverser le cliché voulant que la vie en prison était sombre et morne, non pas pour vanter les joies de l'incarcération, mais plutôt pour aller à l'encontre des attentes du spectateur.

Les ordres a obtenu de nombreux prix, et non les moindres. Le succès outre-frontière d'un long métrage de fiction québécois était un événement exceptionnel — c'était habituellement le lot des courts métrages, de certains films d'animation de l'ONF d'être récompensés dans les festivals. En 1974, *Les ordres* reçoit le nouveau Prix de la critique québécoise dans la catégorie « Meilleur long métrage », et en 1975, il est primé au Festival de Cannes (« Prix de la mise en scène »). C'était un grand moment de reconnaissance internationale.

Un découpage est publié en 1975 sous forme de livre-dossier, comprenant de nombreux photographes, la transcription de tous les dialogues et des critiques en annexes⁴. Le film *Les ordres* a été réédité en DVD dans un coffret — devenu introuvable — contenant presque l'intégrale de Michel Brault comme réalisateur⁵. Par son sujet et par sa mise en scène, par le regard critique mais subtil qu'il pose sur les institutions canadiennes, on peut considérer *Les ordres* comme le plus important film québécois de l'histoire. ▀



1. Une mère de famille (Hélène Loiselle) se fait arrêter par la police
2. Le syndicaliste Clermont Boudreau (Jean Lapointe) est arrêté ; il ne saura jamais pourquoi
3. Le Docteur Jean-Marie Beauchemin, interprété par Guy Provost
4. Le chanteur Claude Gauthier, dans le rôle de Richard Lavoie

Références

¹ Gilles Marsolais [et Michel Brault], *Les Ordres*. Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975, 127 p.

² Bouthillier, Guy et Édouard Cloutier (Dir.), *Trudeau et ses mesures de guerre : vis du Canada anglais*. Québec, Éditions du Septentrion, 2011, p. 213.

³ Une partie de nos propos se retrouve dans mon article « Un témoin privilégié du cinéma québécois. Entrevue avec Michel Brault », dans « Un siècle de cinéma au Québec », *Cap-aux-Diamants. Revue d'histoire du Québec*, Québec, N° 38, été 1994, p. 40-43.

⁴ Ce livre, sous la direction de Gilles Marsolais, a d'ailleurs été analysé dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome 5, Montréal, Fides, 1987, p. 633-634. Cet article comprend une bibliographie utile regroupant presque toutes les critiques consacrées au livre tiré du film. On y mentionne même l'article du futur premier ministre René Lévesque, paru dans le quotidien *Le Jour* (« Pourquoi Les Ordres? », 28 septembre 1974, p. 5).

⁵ Michel Brault, *Œuvres. 1958-1974 Works*, Coffret quintuple DVD et livre, Montréal, Nanook Films, Imavision et ONF, 2005.



Octobre dans la bouche de l'autre

MATHIEU BÉDARD

Le langage de la crise dans le cinéma canadien-anglais

« ...le Canada d'alors, comme le dit le narrateur du film *Action: The October Crisis of 1970* (1973), de Robin Spry, est traversé par une "perte d'innocence". Ses cinéastes réalisent qu'il n'est plus le lieu politique d'une coopération entre les différences, mais le terrain du *différend*, essence du politique mais aussi motif cinématographique puissant. »

Comment penser octobre 1970 en 2020? La question est complexe, sachant que les valeurs du nationalisme québécois ont significativement changé depuis 50 ans. Récemment, la présentation à l'Université Concordia du film *Pierre Vallières* (1972), de Joyce Wieland, a fait l'objet d'une controverse, par exemple, où l'énonciation du titre anglais du livre de Vallières, *White N****ers of America*, a mené à des accusations de racisme anti-noir. Dans ce contexte, que reste-t-il des innovations critiques et politiques que cette période de crise avait amenées? Une façon inusitée d'aborder la question consisterait, justement, à la revisiter du point de vue des « autres »: les cinéastes du Canada anglais, forcés par la crise à affronter leurs malaises, à remettre en question leurs a priori et à interroger leur perception de la justice.

Sur ce sujet, le film ambigu de Wieland s'avère particulièrement instructif. L'expérience de sa réception devant un groupe de spectateurs mi-anglophones, mi-francophones, il y a quelques années, m'a montré d'ailleurs la continuité du problème que cette période historique soulève. Mais résumons d'abord le film. Œuvre du cinéma structurel, sa proposition est d'une simplicité et d'une étrangeté désarmantes: pendant près d'une demi-heure, Wieland laisse Vallières exposer sa vision du monde anticoloniale, anticapitaliste et pro-féministe, tandis qu'en très gros plan, elle cadre sa bouche énonçant les mots. L'éloquence calme et

posée de Vallières contraste ainsi avec le gros plan grotesque de sa bouche, donnant à voir les lèvres, la langue, la moustache, les dents, la salive du felquiste qui s'activent à mesure que sa pensée s'articule.

À la suite de cette projection, le débat était lancé: le film de Wieland épouse-t-il la cause du felquiste ou la critique-t-il de façon plutôt *tongue in cheek*, comme le disent justement les Anglais? Doit-on y voir une forme de piété littérale, ou un portrait irrévérencieux? La majorité anglophone se rangeait derrière cette seconde hypothèse. Ainsi, Vallières serait celui qui se prend au sérieux sans être capable de se voir de l'extérieur. Le plan macroscopique susciterait un malaise viscéral, brisant l'adhésion du spectateur avec sa rhétorique. Les francophones, de leur côté, voyaient d'un tout autre œil le sens de l'œuvre: la parole du militant n'avait jamais été aussi limpide, éloignée des opinions préconçues entourant habituellement la figure du « terroriste ». Wieland exprimerait, par cette dimension charnelle de l'image, la réalité matérielle sous-tendant le discours de Vallières: l'exploitation du travail, du corps et de la culture des classes ouvrières du Québec et la nécessité de retrouver une vie politique incarnée au quotidien.

En somme, chaque groupe voyait bien ce qu'il voulait y voir. Chose certaine, c'est cet éclatement et cette juxtaposition de perspectives contradictoires qui créent l'intérêt du film, et plus généralement du cinéma anglophone abordant le sujet. En effet, le Canada d'alors,



comme le dit le narrateur du film *Action: The October Crisis of 1970* (1973), de Robin Spry, est traversé par une « perte d'innocence ». Ses cinéastes réalisent qu'il n'est plus le lieu politique d'une coopération entre les différences, mais le terrain du *différend*, essence du politique mais aussi motif cinématographique puissant.

Ainsi, l'idée d'une effervescence politique née d'un dissensus forme le sujet de la série *The champions* (1978-1986) de Donald Brittain. Le film, habile travail de montage documentant la montée parallèle de Trudeau et de Lévesque durant les années 1960-1970, fait le constat d'une apogée du système parlementaire canadien, là où réside la possibilité paradoxale de son schisme. *Reaction: A Portrait of a Society in Crisis* (1973), de Robin Spry, sonde quant à lui les milieux anglophones montréalais faisant leur examen de conscience au lendemain de la Loi sur les mesures de guerre. Les conversations fascinantes qui composent le film révèlent une population divisée et moins homogène qu'il n'y paraît, traversée par de vifs désaccords.

Si l'on y inclut le film de Wieland, ces trois œuvres représentent trois façons de parler de politique nationale au cinéma. Brittain, tout d'abord, choisit un modèle calqué sur la démocratie représentative. Il réduit la situation à deux « grands hommes » et deux grands partis, s'efforçant de donner une attention équitable aux deux, dans la mesure où ils représentent légitimement le peuple canadien et québécois (le FLQ est décrit comme une poignée de « *mad dogs* », ne formant pas un réel mouvement populaire). Spry, lui, adopte le modèle de la démocratie directe. Il ne choisit pas « de grands représentants », mais des hommes et des femmes ordinaires, discutant du caractère politique de leur quotidien en fonction de leur identité sociale. Ainsi, les anglophones de la classe ouvrière de Saint-Henri sont beaucoup plus favorables à la cause des felquistes que les bourgeois

de Westmount; des étudiants de McGill se montrent désillusionnés face à l'État canadien, contrairement à leurs professeurs, qui se donnent pour mission d'en sauver les principes; des immigrants est-européens débattent, eux qui ont connu et le socialisme et la répression d'État, sur le sens à donner aux événements et sur les alliances qu'ils devraient établir. Sans juger lui-même, Spry invite les spectateurs à se faire leur propre opinion et à poursuivre le débat dans leurs propres milieux.

Wieland, quant à elle, emprunte son modèle à l'anarchisme. Son parti pris individuel est fort, mais il laisse Vallières totalement libre de s'exprimer comme son égal. Il est intéressant d'ailleurs de constater que Brittain a recours lui aussi au gros plan sur la bouche, dramatisant un discours de Lévesque s'en prenant à la classe anglophone pour montrer son côté farouche. Or, chez Wieland, ce stratagème est utilisé de façon neutre. Vallières peut patiemment dévoiler sa pensée, tandis que Wieland y cherche des éléments d'un langage cinématographique « pur ». La cinéaste expérimentale et le révolutionnaire ont tous deux une pratique visant à défier le sens commun et les dispositifs qui le fixent. D'où une interprétation toujours double qui s'en dégage. D'une part, par exemple, elle filme le discours totalisant d'un homme dans une perspective féministe et le réduit à une partie de son anatomie, opérant un renversement subversif. Mais d'autre part, cette ironie prend à la lettre les mots de Vallières, exprimant la nécessité de renverser l'ordre patriarcal qui participe à l'oppression capitaliste dont il parle.

Cette façon irrévérencieuse, presque irrespectueuse de filmer Vallières et d'en appliquer la parole met l'accent sur le caractère qu'on dirait potentiellement « intersectionnel » de sa pensée anti-autoritaire, appelant les foyers de contestation à se multiplier sur une multitude de fronts (Vallières soutient, par exemple, l'indépendance des Premières Nations face au Québec). En somme, le choc de la rencontre entre Pierre Vallières et Joyce Wieland, deux univers que la cinéaste ne cherche pas à *réconcilier*, permet d'éprouver la dialectique politique inhérente au discours de Vallières. Il ne s'agit pas d'y adhérer, mais d'en entendre le contenu critique. Il faut peut-être revoir notre passé sous cet angle de la défamiliarisation, qui lui redonne un angle nouveau. En somme, retirer sa pensée de la bouche de Vallières et la faire circuler librement, la reprendre et la détourner au profit d'un sens qu'elle gagne dans sa rencontre avec l'autre. La bouche de qui, aujourd'hui, faut-il filmer pour redonner sens à la parole insurgée et socialiste de Vallières? À quelle identité politique niée doit-on donner un corps? ▲

1. Pierre Vallières

2. *The Champions*

3. *Reaction: A Portrait of a Society in Crisis*

Visions croisées : de Bingo aux Rois mongols

Mesures de guerre et cellules familiales

JULIE VAILLANCOURT

Sans conteste, les événements d'octobre 1970 ont marqué l'histoire du Québec. Par conséquent, cette crise, voire les événements ayant eu cours et les idéologies qui en découlent, inspirera nombre de cinéastes qui ne manqueront pas d'imprimer leur vision sur pellicule. Du classique *Les ordres* (1974, Michel Brault), en passant par *Bingo* (1974, Jean-Claude Lord) et *Les années de rêves* (1984, Jean-Claude Labrecque), sans oublier *Octobre* (1994, Pierre Falardeau) et *Les rois mongols* (2017, Luc Picard), des décennies de cinéma québécois mettrons en scène cette crise identitaire, à une époque où le Canadien français devenait lentement Québécois, à force de Révolution (plus ou moins) tranquille.

Bien que l'événement inspire nombre de films, nous allons ici naviguer de *Bingo* aux *Rois mongols*, soit deux opus de fiction qui malgré les décennies qui les séparent et les éléments scénaristiques qui les distinguent, offrent des visions croisées qui se répondent. Et cela par le point de vue de jeunes adultes/adolescents sur des cellules familiales « en crise », à une époque où les rêves d'indépendance annoncent de façon quasi prémonitoire la désillusion post-référendaire. Sorti sur les écrans en 1974, *Bingo* sera l'un des grands succès commerciaux du cinéma québécois. Et pour cause, il met en scène la génération (nombreuse) des baby-boomers qui consomme en grand nombre le cinéma des années 1970. Qui plus est, sa corrélation avec les événements de la crise d'Octobre n'est guère négligeable. Le film met en scène l'histoire d'amour entre deux cégépiens : Geneviève et François. Ce dernier, à l'occasion d'une grève violente dans l'usine où travaille son père, se politise et fait la connaissance d'un petit groupe d'activistes. Le jeune étudiant prendra rapidement part aux activités terroristes sans se rendre compte qu'il est manipulé. La notice qui se retrouve dans nombre de génériques d'ouverture est ici plus que pertinente : « Toute ressemblance avec des personnes vivantes ou ayant existé, des lieux ou des événements ne peut être que fortuite, l'histoire étant fictive et les personnages imaginaires ».

En effet, bien que la similitude avec les événements d'octobre 1970 soit probante, elle est pourtant fortuite, explique Jean-Claude Lord, en avant-propos de la copie restaurée en 2012 : « J'ai écrit le scénario en 1968-1969 alors que la crise d'Octobre est arrivée en 1970, à ma grande surprise. Après ça, évidemment ç'a été extrêmement difficile de vouloir le faire parce que les gens étaient trop près de la

crise d'Octobre, ça les avait bouleversés de voir des soldats dans les rues à Montréal. Mais ce qui m'avait donné l'idée, c'est tout simplement en regardant à l'étranger, ailleurs. On voyait que les mouvements indépendantistes se créaient un peu partout, qu'il y avait des actes de violence. En parallèle, on voyait aussi, et on le voit encore, que beaucoup de gens au pouvoir créent ou utilisent volontairement des désordres pour se maintenir au pouvoir au nom de la loi et de l'ordre. Quand le film est sorti, et à cette époque-là on faisait des premières dans à peu près toutes les villes du Québec, et seigneur, je me suis fait assassiner ! Parce qu'on me traitait – et c'est diamétralement opposé – de révolutionnaire, de réactionnaire. Je me souviens, dans certaines salles, les gens se levaient à la fin du film – quand ils avaient découvert le punch final – et ils s'injuriaient, s'engueulaient, se tapaient sur la gueule même. Alors je me suis fait ramasser par la critique. »

Néanmoins, le public sera au rendez-vous. Avec *Bingo*, Jean-Claude Lord réalise son idéal de tourner « à l'américaine » des films « essentiellement québécois ». Locations multiples, rythme rapide, mouvements de caméra diversifiés, distribution vedette, musique orchestrale, etc. Dès la séquence d'ouverture, la musique donne le ton : scandant répétitivement « Bingo », avec des relents de guitare électrique, la voix de Lise Thouin, à la Françoise Hardy, sert de trame musicale à deux jeunes en amour qui font des mises en scène de p'tits bums pour tirer les meilleurs clichés photographiques, mais surtout pour provoquer, tout en s'amusant. Ce qui semble annoncer une comédie légère dans la veine révolutionnaire du peace and love, dévoile rapidement l'aspect dramatique de ce qui semble, en effet, être une reconstitution des événements d'octobre 1970. En 1974, si tous y voient une transposition libre de la crise d'Octobre (conflits syndicaux violents, campagne électorale mouvementée, terrorisme, FLQ, bombes, victimes, etc.), *Bingo* met habilement en scène les valeurs de la Révolution tranquille ; révolte contre les systèmes préétablis, syndicalisme, État providence, libération sexuelle, peace and love, révolte de la jeune génération des baby-boomers, les cégéps (les institutions ouvrent leurs portes en 1967). De ce fait, Lord se positionne davantage comme un créateur influencé par son époque et l'air du temps, où la Grande Noirceur de l'époque duplessiste et l'influence conservatrice du clergé ont laissé un goût amer en bouche et pavé la voie à la Révolution tranquille, dans une société aux valeurs

« *Bingo* met habilement en scène les valeurs de la Révolution tranquille ; révolte contre les systèmes préétablis, syndicalisme, État providence, libération sexuelle, peace and love, révolte de la jeune génération des baby-boomers, les cégéps (les institutions ouvrent leurs portes en 1967). »

changeantes. D'ailleurs, la confrontation idéologique des générations est palpable et brillamment illustrée par le fils (felquiste/extrême gauche), le père (centre/indécis) et la grand-mère (époque duplessiste/la droite/religieuse pratiquante). À cet effet, la scène où Geneviève marche en robe rouge sur des pierres tombales est certainement irrévérencieuse pour la génération admirative du cardinal Léger. D'ailleurs, elle surprend par son originalité, son dynamisme et ses plans de caméra qui donnent le vertige et offrent un superbe dénouement à la séquence d'ouverture.

Ainsi, après 20 ans de travail à l'usine Goldwater, le père de François se fait mettre à pied, «pour se faire remplacer par des machines, car l'usine vient d'être vendue». C'est l'évènement qui amorce la révolte.

— François: «Gang de bandits. Ça fait travailler le monde pour des salaires de crève-faim. Ça empoche les profits pis au bout de 20 ans, y'é sacrent dehors!»

— Geneviève: «C'est pas nouveau. Depuis que le monde est monde que c'est comme ça.»

L'évènement qui amorce la révolte dans *Les rois mongols* semble, à priori, tout autre. Manon, 12 ans, est sur le point de voir sa famille éclater: avec un père mourant et une mère en dépression nerveuse, elle et son petit frère sont sur le point d'être placés en famille d'accueil. Pour éviter l'inévitable, elle commet l'irréparable: inspirée par l'actualité politique (l'enlèvement de Pierre Laporte, les actes du FLQ), Manon, aidée de ses complices, enlève la grand-mère Robinson et signe le communiqué La cellule familiale. Manon prend en otage une dame aînée pour revendiquer le droit de choisir son avenir et ainsi préserver sa «cellule familiale». À n'en point douter, c'est aussi ce que François tente de faire (plus tragiquement) dans *Bingo*; avec ses complices, enlèvement de politiciens/financiers près de Goldwater et envoi d'un communiqué signé Les travailleurs. Tous deux, en temps de crises et de mesures de guerre, prennent des mesures draconiennes pour préserver la cellule familiale et (ré)instaurer la paix. Sans pour autant être comparable, le dénouement des deux entreprises des héros ne sera guère heureux. Malgré leurs bonnes intentions, ils apprendront, à leurs dépens, que la violence ne règle guère les conflits. Elle les envenime.

D'ailleurs, dans les deux films, le père – autrefois figure d'autorité, de pouvoir – est impuissant, alors que les mères sont plutôt figurantes/silencieuses. Il revient aux adolescents/jeunes adultes de restaurer l'ordre (la cellule) familial, dans un univers régi par la religion, le pouvoir anglophone et l'impossibilité du dialogue (Goldwater/la vieille dame anglophone), et dans un Montréal marqué par la pauvreté. C'est d'ailleurs une réalité qui n'est guère étrangère à celle des ménagères



de Tremblay, des marginaux et des pauvres francophones de l'est de Montréal qui perdent leurs jobs. (À noter que l'actrice Manda Parent qui interprète ici Éva, la grand-mère qui gagne au Bingo, est aussi la Germaine Lauzon qui gagne un million de timbres GoldStar dans *Il était une fois dans l'Est* d'André Brassard et de Michel Tremblay, film sorti en 1974, soit la même année que *Bingo*.) D'ailleurs, c'est beau à voir, ces «montréalités»: les ruelles de Montréal, où Manon et ses complices font leurs mauvais coups, la plaque de la Belle Province sur la vieille Coccinelle (à 79\$!) de François, les dépanneurs, le métro, les pantalons pattes d'éléphant, les cheveux longs. C'est beau à entendre, le joul dans l'est de Montréal. C'est d'autant plus pertinent de mettre cette révolution dans la bouche de jeunes adultes; de porter un regard sur notre histoire à travers le regard lucide et sensible d'une jeune adolescente, le regard fonceur et idéaliste d'un jeune étudiant au cégep. Justement, après des années de Révolution (plus ou moins) tranquille, l'émergence d'un nationalisme certain, dû à la prise de pouvoir du Parti québécois, puis de la question sur la souveraineté, arrivera l'époque des désillusions post-référendaires, dans les années 1980. Or, avec la réalisation des *Rois mongols* en 2017, force est de constater que la question nationale – pour l'histoire qu'elle porte – n'a pas perdu de sa pertinence dans notre cinéma. Elle constitue une source intarissable d'histoires, pour ceux et celles qui désirent raconter notre Histoire. D'ailleurs, la chanson d'Harmonium résonne avec pertinence au générique de fin des *Rois mongols* («Où est allé tout ce monde, qui avait quec'chose à raconter...»), et est tout aussi éloquente que la chanson titre de *Bingo*, composée par Michel Conte («La vie c'est un grand purgatoire, où l'on se cherche et l'on attend (...) ceux qui n'ont pas vécu leurs rêves, reviendrons chanter ce refrain (...)).»



1. *Les rois mongols*. La «cellule familiale» qui passera à l'action.

2. *Bingo*. François et Geneviève, amoureux, étudiants au Cégep et révolutionnaires en devenir.

Première question sur le bonheur

Groulx et le documentaire participatif JÉRÔME MICHAUD



1

Gilles Groulx a souvent pris la défense des gens ordinaires et opprimés. On a abondamment discuté du versant social, mais aussi politique de son œuvre. Un numéro sur l'engagement dans le cinéma québécois se devait de parler de lui, cela va de soi. Il semblait à propos de revisiter un documentaire peu commenté et généralement moins apprécié du cinéaste québécois : *Première question sur le bonheur*. Dans cette œuvre tardive de Groulx (1978), on retrouve bien sûr une maîtrise du cinéma direct qui a fait sa marque, mais ce qui frappe davantage aujourd'hui est sa filiation manifeste avec le cinéma participatif, un peu dans les sillons de Jean Rouch, mais sans le versant fictionnel.

Première question sur le bonheur présente le combat pour la possession et l'utilisation de terres agricoles que se menèrent dans la province de Oaxaca au Mexique des paysans (les comuneros) et des propriétaires terriens (les caciques). Le film s'ouvre sur une scène autoréflexive lors de laquelle les comuneros discutent du documentaire que Groulx veut faire avec eux. La communauté donne son assentiment au cinéaste pour que l'œuvre se fasse, lui indique comment elle doit être faite et ce qu'elle doit contenir. Cette séquence montre que Groulx accorde une grande importance à la démarche entreprise et à la relation qui l'unit aux gens filmés. Il est pleinement conscient d'être extérieur à la culture qu'il filme et que cela demande une certaine éthique qui suppose une coopération étroite.

Groulx a laissé le choix aux comuneros de la communauté de Santa Gertrudis de parler de ce qu'ils souhaitaient et il leur a crédité le scénario. Ils

ont décidé que le film devait d'abord pouvoir servir d'exemple à d'autres groupes comme le leur afin de montrer comment ils s'étaient structurés. Dans une entrevue accordée à Séquences (avril 1978), Groulx tient des propos bien humbles, se voyant beaucoup comme un passeur de connaissances sur ce projet. Il soutient avoir été constamment conseillé par des Mexicains qui connaissaient bien les enjeux locaux et déplore le fait de ne pas avoir pu collaborer avec un cinéaste local, ce qui lui aurait permis de mieux déterminer les moments les plus significatifs à filmer.

Ces considérations permettent de mieux saisir la genèse du film et de comprendre que le public québécois, en théorie, n'en a jamais été le destinataire premier. Avec l'aide de Jacques Kasma, Groulx s'est chargé du montage et a tenu ses promesses, centrant son œuvre sur l'histoire de la lutte et la structuration du groupe. Il s'est permis de ne pas simplement monter le film, restant tout de même très sobre dans ses interventions. On a qu'à penser aux ponctuations visuelles et sonores qui insistent sur certains éléments ou aux rares moments lors desquels une voix off (celle de Groulx dans la version française) prend la parole afin d'apporter des précisions brèves et factuelles. On est ici à l'opposé des flots descriptifs des voix hors champ de ses premiers courts métrages documentaires.

Malgré qu'on y perçoive moins la trace artistique de Groulx, son film constitue une magnifique incursion au cœur d'une lutte sociale. Il demeure cependant un peu difficile d'approche. Puisqu'il a été conceptualisé au tournage pour un public déjà initié aux enjeux présentés, les détails historiques sont souvent très spécifiques, alors que la réforme agraire mexicaine n'est pas contextualisée de façon substantielle, ce qui aurait aussi pu aider à la compréhension. Cela dit, il faut apprécier le geste altruiste du cinéaste québécois qui a su faire de son film un projet collectif.

L'acceptation d'un auteur documentaire par la communauté qu'il souhaite filmer et la façon dont il est légitime de le faire sont aujourd'hui des enjeux primordiaux. Pour son époque, Groulx fait figure de leader. *Première question sur le bonheur* témoigne chez lui d'une autre forme d'engagement envers l'autre. Il n'a pas fait un film sur une communauté, mais bien avec et pour celle-ci. Il serait à espérer que la version espagnole soit un jour sous-titrée en français puisqu'elle rejoindrait beaucoup plus l'esprit du projet que la version doublée en français actuellement disponible. ▀



Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau

Anatomie d'une révolution **LEÏLA ASSELMAN**

2020 nous en aura décidément mis plein la gueule: on s'en souviendra comme de l'année d'une crise sanitaire internationale qui nous aura fait nous retrancher dans un confinement inédit, mais peut-être aussi comme de celle où une poignée d'irréductibles se seront mis au travers du chemin (de fer) d'un projet pétrolier. De l'année du meurtre tragique d'un homme noir aux mains d'une police qui aura épuisé nos réserves de tolérance devant son racisme et son impunité. Et de l'année où des milliers de femmes se seront bricolé leur propre tribune pour faire un doigt d'honneur au système qui les bâillonne et à ceux qui prétendent la lutte féministe obsolète.

Ces causes, de l'écologie au féminisme en passant par la lutte décoloniale, n'ont pourtant rien de nouveau. Comment expliquer alors cette excitation fébrile des derniers mois qui habite nos conversations à bâtons rompus, cette impression d'être à la croisée de chemins? Les pieds bien plantés dans ma petite chambre d'échos où essais marxistes et mêmes zizekiens se côtoient allègrement, j'ai soudain le sentiment non seulement que le discours autour de moi se radicalise, mais que le mot «révolution» ne provoque plus cette panique souvent constatée dans le regard de mes interlocuteurs.

C'est donc dans ce contexte que j'ai vu *Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau*, de Mathieu Denis et Simon Lavoie, sorti en 2016 et qui suit le parcours de quatre jeunes formant une microcellule politique avec l'ambition de continuer la lutte amorcée lors du Printemps érable. Québécoise d'adoption, c'est à travers le cinéma que j'ai découvert le Québec et suis tombée amoureuse avec lui, au détour d'une projection des *Ordres* de Michel Brault, et je regrette encore de n'avoir pas pris part au mouvement, autant par mécompréhension des enjeux que par désintérêt.

Trois heures de visionnement, qui me font passer par toute une gamme d'émotions et provoquent toutes sortes de réflexions. C'est que ce film a de la gueule et du bagout, et qu'il tombe à point nommé considérant le vent de révolte qui souffle dans le monde, faisant tomber sur son passage gouvernements corrompus, monuments confédérés et têtes de pervers notoires. Malgré cela, les opinions sur le film, des critiques comme de certains qui ont pris part au Printemps érable, sont loin d'être élogieuses: les premiers le trouvent vide sur le fond et boursoufflé sur la forme; les seconds crient à la caricature. Qu'en serait-il réellement?

À mon sens, Mathieu Denis et Simon Lavoie n'ont jamais eu l'intention de relater le mouvement de 2012. L'intérêt de leur film repose avant tout dans sa déconstruction méticuleuse des tenants et aboutissants de tout mouvement révolutionnaire. Qu'il est donc grisant de se laisser emporter par l'ardeur et la rigueur avec lesquelles Klas Batalo, Giutizia, Tumulto et Ordine Nuovo pratiquent leur résistance au confort et à l'aliénation qui les entourent! Denis et Lavoie insufflent à leurs

protagonistes une ire contagieuse et impénitente, qui fait bien sûr écho à la revendication de l'usage de la violence des mouvements contestataires radicaux: comme les révolutionnaires avant eux, cette petite avant-garde considère l'expression brutale de sa fureur comme la réaction légitime à une violence institutionnalisée de plus grande échelle, et se résout à vandaliser, à battre, à incendier et à piller au nom de sa cause.

Les cinéastes s'illustrent dans leur brillante restitution de la théâtralité et du performatif qu'exige tout mouvement révolutionnaire. Conscients d'être les gardiens d'une flamme vacillante, nos quatre rebelles déploient tout au long du film des trésors de créativité pour cimenter leur pacte, dans un effort d'autopréservation à la fois bouleversant et pathétique. Parmi les colifichets auxquels ils ont recours, s'entassent performances de danse, de théâtre et de poésie, noms d'emprunt éloquentes, murs barbouillés de citations frondeuses et lectures de salon stimulantes, des éléments qui ne manquent pas de rappeler *La Chinoise* de Godard (1967), condescendance persifleuse en moins.

Ce qui pourrait passer pour l'apologie sans réserve d'un radicalisme intransigeant s'avère simultanément une mise en garde subtile et nuancée contre le totalitarisme dans lequel bascule le groupuscule, totalitarisme qui n'aura de cesse de resserrer son étau jusqu'au dénouement à la fois tragique et salvateur. Et c'est dans cette exploration inattendue de l'autoritarisme que réside à mon sens le génie du film: tout en séduisant par l'exaltation du parcours de leurs héros, Denis et Lavoie vont simultanément braquer de façon impitoyable leur caméra sur ces dérives qui ont eu raison de plus d'un mouvement révolutionnaire. Ici, sur le déni dictatorial de l'individu qui, pour gagner ses éperons d'authentique gardien de la révolution, doit faire vœu d'abstinence, renier nom, famille et passé. Là, sur l'intransigeance idéologique qui lui interdit toute distraction ou dissidence. Plus loin, sur la création de «nouveaux» mythes et rituels destinés à attiser les «frissons sacrés» nécessaires à la lutte, quitte à ce que ceux-ci s'apparentent au fanatisme religieux. Et bien sûr, sur cette monomanie propre aux convaincus qui les pousse à mettre tous les moyens au service de leur cause, jusqu'à se faire les oppresseurs de ceux qu'ils prétendent défendre.

Mathieu Denis et Simon Lavoie n'ont pas la recette miracle, et c'est en cela que leur film m'attendrit. Il n'est rien qu'ils souhaitent davantage que l'avènement des idéaux de leurs protagonistes, mais ils se résolvent à imaginer le triste sort qui attend le quatuor et à les regarder se consumer. Car telle est la fin inéluctable de ceux qui, aveuglés par leurs idées, perdent de vue qu'elles doivent d'abord servir les hommes, et en oublient comment aimer et vivre. Mourir pour des idées, d'accord, mais de mort lente, comme dirait l'autre. Mais de morte lente. ▲

Frères de combat

Rencontre avec deux cinéastes engagés autour de la crise d'Octobre

JÉRÔME DELGADO

La scène est célèbre. À son arrivée sur la colline parlementaire, Pierre Elliot Trudeau, alors premier ministre du Canada, est confronté par un journaliste qui lui parle de «vivre dans une société libre et démocratique sans ces personnages armés qui courent de tous côtés». Nous sommes en octobre 1970, le FLQ a pris en otage un diplomate britannique et un ministre québécois. L'armée, appelée à protéger les membres du gouvernement, a envahi Ottawa.

— *Trudeau: Il y a partout des tas de poules mouillées qui n'aiment pas voir des hommes armés et casqués. Je ne peux que les ignorer. Il est plus important de garder la loi et l'ordre dans cette société, que de s'inquiéter de pauvres gens dont les genoux tremblent à la vue des soldats.*

— *Le journaliste: À n'importe quel prix ? Jusqu'où irez-vous ?*

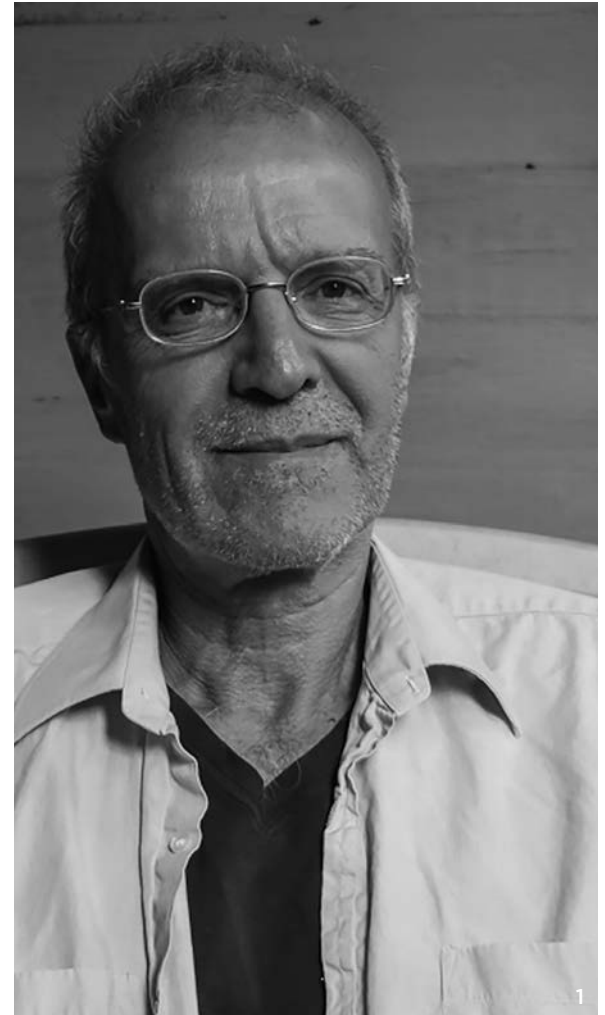
— *Trudeau: Regardez-moi faire.*

— *Le journaliste: Jusqu'à retirer les libertés civiles ? [...]*

— *Trudeau: Oui, je crois que la société doit se défendre avec tous les moyens dont elle dispose contre l'apparition d'un pouvoir parallèle qui menace l'autorité élue du pays. Ceci est sans limites. [...] Seules les poules mouillées aux genoux tremblants craignent ces mesures.*

L'échange, musclé, mais sans dérapages, fait partie de l'histoire du cinéma, puisqu'il se retrouve au cœur du documentaire de Robin Spry, *Action: The October Crisis of 1970* (1973) – la version en français, *Les événements d'octobre 1970*, date de 1974. Pour le réalisateur montréalais Patricio Henríquez (*Ouïghours, prisonniers de l'absurde*), ce long métrage de l'ONF est la référence du cinéma qu'il préconise, celui de parler d'un sujet politique sans prêcher.

«Dans ce dialogue, tu as les éléments pour réfléchir, pour te poser la question sur ce qui doit ou ne doit pas être fait. Le film est équilibré. Spry ne prend pas position. Il ne juge pas le FLQ.» Nous avons invité Patricio Henríquez et Carlos Ferrand (*Jongué, carnet nomade*), deux cinéastes montréalais établis au Québec après 1970, à discuter cinéma



et crise d'Octobre. Eux dont l'œuvre prend racine dans les enjeux identitaires et sociaux, voire dans la violence politique, s'avèrent être des observateurs à la fois distants et concernés par le sujet.

«*Le temps des bouffons* (Pierre Falardeau, 1985), pour moi, reste le film le plus percutant, pertinent, vivant, en disant les choses telles qu'elles le sont, qu'une clique, une caste, est au pouvoir», commente Carlos Ferrand, au sujet du court métrage, à considérer comme une réponse à la crise d'Octobre. Aucun des deux n'a vécu l'automne où le mouvement indépendantiste a été opprimé par l'État canadien. Sous le printemps de l'Amérique du Sud, ils militaient cependant pour des causes similaires, luttant contre l'impérialisme et le capital.

Dans son Pérou natal, Carlos Ferrand travaillait comme cinéaste auprès du gouvernement dit révolutionnaire de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), responsable d'une réforme agraire. «Je voyageais dans tout le pays et filmais les paysans qui récupéraient leurs terres, dit-il. Velasco avait brisé la colonne vertébrale du système féodal qui était en place.» De loin, il entendait parler du FLQ et constatait que «la résistance de gauche» n'était pas qu'une affaire latino-américaine. Chilien, en fin

«Avec Henríquez et Ferrand, parler de cinéma québécois revient à parler de leur terre d'accueil de manière passionnée. Ils n'en sont pas moins critiques, notamment à l'égard du traitement des communautés autochtones. Ferrand déplore même l'incapacité des Québécois francophones à discuter du sujet. Depuis 1970, la défense de l'identité nationale est leur seule préoccupation, juge-t-il.»



d'études de journalisme, Patricio Henríquez vivait l'euphorie de la victoire: Salvador Allende, le leader socialiste, avait gagné les élections présidentielles de septembre. «En octobre, je célébrais. C'était une fête permanente depuis un mois, raconte celui qui avait fait campagne auprès d'Allende. On était remplis d'espoir, tout nous semblait lumineux et possible.»

À leur arrivée au Québec, entre 1974 et 1980, les deux hommes, le cœur à gauche, adoptent le combat nationaliste. Sans adhérer à la politique active, ils suivent de près l'évolution de la cause nationale, témoins sur place d'autres moments épiques, tels que les référendums. Quand on leur demande ce que le cinéma, de fiction ou documentaire, leur a appris du Québec et particulièrement de la crise d'il y a cinquante ans, leurs réponses varient.

Concernant *Les ordres* (Michel Brault, 1974), film phare sur le sujet, Carlos Ferrand ne cache pas sa déception. Pour cet adepte de néoréalisme italien et de cinéma novo brésilien, la forme plus sobre du drame québécois lui est étrangère. C'était sans compter qu'il est arrivé à Montréal «corrompu par la violence» du sud du continent. «Je n'ai pas compris *Les ordres*, je n'ai pas ressenti le drame. Ce langage cinématographique ne transmettait pas la

douleur, dit-il aujourd'hui. Et c'était peu violent.» Certes, admet-il, la Loi sur les mesures de guerre appliquée par le gouvernement Trudeau aura été un «terrible geste anti-démocratique», comme une insulte. «Mais il y a une différence entre l'insulte et les coups de poing répétés sur la figure.»

Patricio Henríquez, qui a été emprisonné après le coup d'État qui mit fin en 1973 au gouvernement Allende, ne croyait pas non plus qu'une fiction puisse refléter une violation de droits humains sans présence de torture, de disparitions, d'assassinats perpétrés par l'État. Mais *Les ordres* lui a fait comprendre que la tragédie n'est pas synonyme de souffrance physique. Le regard du personnage de Jean Lapointe, mis à nu par ses geôliers, était suffisamment explicite.

«Toute perte de liberté est une tragédie. Pas besoin d'électrocuter quelqu'un. Il suffit que les rues se remplissent de militaires, il suffit que n'importe qui puisse s'introduire chez toi. C'est ce que j'ai appris avec *Les ordres*.» Le documentariste est convaincu que la liberté est une notion fallacieuse. «Je suis cynique, reconnaît-il, mais j'ai l'impression que la liberté existe tant qu'elle ne bouscule rien.» En Amérique latine, donne-t-il en exemple, on tue les journalistes menaçants, alors qu'en Israël, les réalisateurs sont libres de faire des films pro-Palestine. «[Ce cinéma] ne change rien à la situation des territoires occupés.»

Avec Henríquez et Ferrand, parler de cinéma québécois revient à parler de leur terre d'accueil de manière passionnée. Ils n'en sont pas moins critiques, notamment à l'égard du traitement des communautés autochtones. Ferrand déplore même l'incapacité des Québécois francophones à discuter du sujet. Depuis 1970, la défense de l'identité nationale est leur seule préoccupation, juge-t-il. Et c'est *Le peuple invisible* (Richard Desjardins et Robert Monderie, 2007) qui l'aura fait pleurer... de joie. «Enfin, quelqu'un reconnaissait [le silence à l'égard des Autochtones], dit celui qui coréaliserait un documentaire avec la poétesse innue Joséphine Bacon. En évoquant *La liberté en colère* (Jean-Daniel Lafond, 1994), où le réalisateur revient sur l'expérience felquiste de quatre hommes, Patricio Henríquez donne un exemple d'un film qui suscite un débat, tout en reconnaissant que rien n'est réglé. «Il faut avoir la prétention de proposer quelque chose qui fasse réfléchir, pas seulement inviter à accepter un message, ou à le rejeter.»

Ni lui ni son confrère ne diront de quel côté du débat ils se situent – ce n'était pas le but de la rencontre. Henríquez s'avance néanmoins à dire que ce sont les mouvements radicaux qui font avancer les causes. Le FLQ aura peut-être juste moins réussi qu'un Mandela, qui, lui aussi, avait pris les armes. ▲

—
1. Carlos Ferrand

—
2. Patricio Henríquez



FIRST COW

DOUX FAR WEST

BENJAMIN PELLETIER

On peut trouver très tôt dans *First Cow* et ses paysages forestiers d'Oregon une scène toute simple, en marge du récit, qui exprime cependant l'essence même de tout le cinéma de Kelly Reichardt. Accompagnant un groupe de trappeurs à travers ce territoire indompté, Cookie doit préparer les repas pour les gaillards et tenter d'éviter leur colère lorsque les ingrédients trouvés sur le chemin ne leur conviennent pas. Après qu'une bagarre éclate entre eux, le cuisinier préfère se retirer vers la rivière à la recherche de poisson. La caméra de Reichardt demeure avec lui et se concentre sur sa démarche timide, délaissant la baston en cours à l'arrière-plan et au montage sonore. Quelques minutes plus tôt, Cookie nous était introduit par sa délicatesse lorsque la cinéaste filmait ses mains, en inserts accompagnés de la douce trame sonore de William Tyler, en train de ramasser gentiment des champignons qui, nous l'apprenons par la suite, seront la cause du désappointement de la troupe. Cette succession de plans, minimaliste au niveau de la forme et de l'agencement mais profonde dans son propos, nous fait part d'où Reichardt accorde ses priorités; sa sensibilité cinématographique s'est toujours penchée sur les marges, sur ces êtres humains et

leurs vies qui existent en périphérie des grands récits et des mythes fondateurs, des personnages qui, trop souvent, sont relégués au rang de simples témoins de l'Histoire avec un grand «H» au lieu d'en être les participants actifs.

Dans son premier long métrage, *River of Grass*, Reichardt utilise sa Floride natale comme point de départ (et d'arrivée) d'un *road movie* qui ne mène nulle part, dépouillant le récit classique d'amants en cavale de tout son romantisme, sa mise en scène de toute agitation spectaculaire, à un point où l'humour du film finit par provenir de tout ce que la cinéaste s'entête à ne pas filmer. Quoique considéré relativement mineur aux yeux des critiques, *River of Grass* reste une magnifique porte d'entrée dans l'univers unique de la plus grande poétesse du cinéma étatsunien contemporain, le point A de cette œuvre qui entame dès 1994 une habile relecture des fondements du rêve américain. Davantage connue pour son exploration des vastes contrées du nord-ouest du pays, elle se déplace en Oregon pour cinq de ses six prochains films, dont *First Cow*, adapté du roman *The Half-Life* de son partenaire de scénarisation Jon Raymond. Un récit d'amitié et de poursuite

du bonheur tout en simplicité en temps de colonisation de l'Ouest, il s'agit probablement de l'offre la plus accessible de Reichardt à ce jour.

Lors de son périple en forêt, Cookie finit par rencontrer King-Lu, un immigrant chinois en cavale après avoir tué un homme. Au lieu de s'en méfier, le cuisinier le nourrit et l'aide à s'échapper, un geste dont la bonté lui sera rendue plus tard lorsque Lu l'accueillera dans son foyer et lui proposera un plan d'affaire impliquant la commodité la plus précieuse de tout l'Oregon : la seule et unique vache laitière présente sur le territoire. Là où *Meek's Cutoff* nous plongeait dans son purgatoire, aux côtés de colons perdus dans l'infini du désert, *First Cow* dépeint le Far West comme un nouvel univers des possibles, une terre vierge où tout demeure encore à défricher et à construire, accessible à tous. «History hasn't gotten here yet», lance King-Lu, friand des possibilités que cette partie du pays semble lui réserver.

C'est par la conquête des estomacs que se manifesteront les aspirations de nos protagonistes qui, grâce à un «ingrédient secret» (le lait de l'éponyme première vache, traite en douce), confectionneront de délicieux

beignets frits hautement convoités. Ces exploits culinaires les amèneront à faire la connaissance de Factor, l'homme le plus riche des environs et propriétaire de l'animal. Si les ambitions de Cookie demeurent plus modestes, Lu, quant à lui, voit plus grand et persiste à vouloir accélérer la production de ces fameuses pâtisseries, à leurs risques et péril. Reichardt et Raymond semblent vouloir nous offrir leur version utopique de l'entreprise capitaliste, axée sur le mutualisme et l'échange des besoins élémentaires (ces beignets qui «goûtent comme ceux de ma mère», s'étonne un acheteur). Hélas, qui dit capitalisme dit propriété privée et inégalité des ressources, et tout va bien tant et aussi longtemps que Factor ne s'aperçoit pas de ce qui se cache réellement dans cette fameuse recette.

À bien des égards, presque tous les films de Reichardt pourraient être considérés comme des westerns réinventés, à part peut-être *River of Grass* et *Night Moves* qui se réapproprient plutôt les codes du film noir. Quel rôle occupe Michelle Williams dans *Wendy and Lucy* si ce n'est celui du «loner» renégate, débarquée dans un patelin reclus avec son fidèle cheval (dans ce cas-ci, Reichardt révisé le mythe en lui donnant

un chien qui, une fois perdu, déclenchera une réaction en chaîne déchirante pour sa propriétaire). *Certain Women* joint les destins de quatre femmes ordinaires aux immenses vallées du Montana natif de l'écrivaine Maile Meloy, chaque segment mettant en lumière l'impuissance et les déceptions silencieuses liées à des carcans sociaux qui semblent figés dans le temps. Reichardt concrétise avec *First Cow* une démarche thématique cohérente et limpide, bâtie sur son œuvre entier; en un sens, c'est justement parce que Cookie et Lu échoueront avec leurs beignets que Wendy, près de 200 ans plus tard, se fera traîner au poste de police pour avoir volé une boîte de nourriture pour chien dans un supermarché. Tout comme elle choisit consciemment d'écarter la violence au profit de la douceur dans le découpage de ses premières scènes, la cinéaste cherche à imaginer des mondes sereins qui, fort malheureusement, se font toujours rattraper par leur réalité marchande. Si on avait accordé davantage d'importance aux beignets pour ce qu'ils représentent et non pour ce qu'ils valent, peut-être aurait-on pu éventuellement faire la même chose pour la boîte de conserve à l'épicerie. Du moins, ce sont les

questions toutes simples (mais pertinentes) qu'on se pose en replongeant dans cette filmographie singulière.

Et malgré tout, un cinéophile qui cherche à se familiariser avec Reichardt pourrait tout aussi bien y aller à rebours et commencer avec *First Cow*, ne serait-ce que pour s'empreser de plonger dans le plus beau film de l'année jusqu'à maintenant. Christopher Blauvelt s'impose ici en tant qu'artisan incontestable de la photographie numérique; seulement un rabat-joie pourrait se plaindre que le film souffre d'un manque de naturel ou de chaleur de pellicule. À son habitude, la cinéaste dérobie le médium de ses recours dramatiques les plus préfabriqués et de son entêtement à trop souvent vouloir représenter «directement» (on pourrait imaginer Bresson lui aussi garder sa caméra sur le visage d'une vache alors qu'on entend un grave accident survenir à côté). Si les moyens cinématographiques employés relèvent certes d'un naturalisme des plus stoïques, la charge émotive qui bouillonne sous la surface – et qui rend cette amitié entre Cookie et King-Lu si palpable – ne pourrait être livrée que par une artiste généreuse, totalement dépourvue d'ironie ou de condescendance.▲





LE JEUNE AHMED

L'IMAGE ET LE GESTE

GUILLAUME POTVIN

Derrière la porte close de sa chambre, Ahmed, 13 ans, connecte ses écouteurs à son ordinateur portable. Il regarde une vidéo sur Internet, loin des regards curieux. Nous sommes témoins de ce moment, mais jamais on ne peut voir ou entendre la vidéo qui magnétise le jeune homme. À quoi nous refuse-t-on accès ? Qu'allons-nous imaginer pour pallier ce vide ? Et surtout, comment cela affectera-t-il notre perception d'Ahmed ?

Depuis plus de 30 ans, Jean-Pierre et Luc Dardenne ont développé une manière de faire du cinéma bien à eux. Alors que certains ont tôt fait de les rapprocher des Ken Loach et Mike Leigh de ce monde vu leur intérêt commun pour le sort des démunis, des laissés-pour-compte, bref du prolétariat, les frères Dardenne ont cependant le mérite d'avoir cultivé ces thèmes bien précis, mais surtout d'avoir développé une méthode de travail et un style cinématographique qui leur sont propres. De leurs débuts comme documentaristes et à travers leurs 11 longs métrages de fiction, leur cinéma a été acclamé et récompensé (ils ont reçu la Palme d'or à deux reprises) pour son caractère brut, naturaliste, incisif et même révélateur. Mais cette fois-ci, comme je l'ai évoqué dans la scène décrite précédemment, les Dardenne ont

fait le choix d'occulter, voire de dissimuler certains éléments qui auraient pu pourtant enrichir notre réflexion sur les enjeux présentés et nous offrir des clés de lecture supplémentaires.

Les thèmes centraux du film — le vivre-ensemble et l'islam intégriste, voire radicalisé — sont manifestement des sujets délicats et socioculturellement spécifiques. Ces sujets ont d'ailleurs été abordés avec plus ou moins de finesse par une quantité de films européens récents tels que *La désintégration* (Philippe Faucon, 2011), *Made in France* (Nicolas Boukhrief, 2015), *Le ciel attendra* (Marie-Castille Mention-Schaar, 2016) et *L'adieu à la nuit* (André Téchiné, 2019). Bien que symptomatique d'enjeux sociaux bien réels, la prémisse du *Jeune Ahmed* n'est donc pas particulièrement originale. Mais entre les mains de ces réalisateurs chevronnés, la proposition était intrigante et prometteuse, surtout lorsqu'on imagine le traitement qu'ils pouvaient en faire.

Fidèles à eux-mêmes, ils ont choisi un personnage adolescent pour explorer les thèmes qui les intéressaient et opté pour un acteur non professionnel pour l'incarner. À 13 ans, Ahmed est coincé dans ce stade vague situé entre l'enfance et l'âge adulte. C'est d'ailleurs avec une

vulnérabilité saisissante qu'Idir Ben Addi lui prête vie : il traverse ses environnements d'un pas rapide et maladroit comme pour échapper aux regards et s'isoler le plus vite possible. C'est pénible de l'observer tant son mal de vivre est palpable : il courbe le dos, gardant la tête si basse que ses lunettes glissent constamment de son nez. Bien qu'on éprouve facilement de l'empathie pour lui, il est difficile d'en dire autant pour sa rhétorique et ses actions, orientées par une haine nébuleuse instrumentalisée par un imam local qui prône les vertus du jihad. C'est au nom de cette guerre sainte qu'Ahmed tentera en vain d'assassiner son enseignante.

À en croire la filmographie du duo, l'enfance est un âge tragique. *La promesse*, (1996) *Rosetta* (1999) et *Le fils* (2002) placent tous des adolescents au centre de leur récit et nous font voir le mode de vie de gens vivant dans les marges de la société. Le monde qu'on découvre est rude et sans pitié, et l'état de précarité extrême dans lequel se retrouvent leurs personnages les enlisse systématiquement dans des situations moralement ambiguës où ils doivent commettre des actions répréhensibles pour assurer leur survie. Ce sont précisément ces dilemmes moraux qui donnent la force à ces personnages et

à ces histoires: on est forcé de considérer leurs gestes — mensonges, vols, kidnappings, meurtres — à la lumière de leurs conditions matérielles. Relativisme moral 101, quoi.

L'hermétisme qui mine *Le jeune Ahmed* est donc plutôt surprenant, car il détonne du regard quasi sociologique que posent habituellement les Dardenne sur leurs personnages. *La promesse*, par exemple, prend le temps d'établir que les dangers qui guettent les travailleurs immigrants illégaux ne relèvent pas seulement de l'État (la police d'immigration, les inspecteurs de travail), mais aussi de la société (ils doivent vivre dans des taudis et se font attaquer par des Belges racistes). Au contraire, la situation sociale d'Ahmed est très peu abordée et le portrait manque donc gravement de nuance: les institutions sociales qui le prennent en charge (l'école, la prison juvénile, le programme de travail agricole) sont irréfutables dans leur façon d'intégrer et de respecter sa foi. Son entourage lui n'est que sourires, ouverture et tolérance (au Québec, on chanterait les louanges de ces accommodements raisonnables). Qu'est-ce qui ronge alors Ahmed?

Le jeune Ahmed est un film hanté par l'absence. Les disparus crient par leur absence: où est le père d'Ahmed? Qui était-il? Comment était-il? Et ce cousin qui aurait prétendument

donné sa vie en martyr, qui est-il? Comment cette histoire s'est-elle déployée? Aucune réponse. Même l'imam, le personnage qui semble avoir le plus d'influence sur Ahmed, est curieusement peu présent. Mises à part les scènes où il mène la prière collective, nous ne le voyons à peine que dans deux scènes. Nous sommes donc forcés d'observer avec grand discernement les autres particularités du paysage social d'Ahmed: sa mère monoparentale, ses sœurs «occidentalisées». Que cela soit volontaire ou non, ces indices ont la conséquence de s'assembler et de commencer à construire en nous un raisonnement, une explication au délire meurtrier d'Ahmed. Physique chétif, absence de modèles masculins, entourage de femmes épanouies: ce sont ces détails parsemés ici et là qui nous forcent à tirer des conclusions grossières qui, tout compte fait, renforcent les stéréotypes qui peuvent déjà nous habiter plutôt que de les subvertir. Les options sont peu satisfaisantes: soit le problème est incarné par ces clichés, soit Ahmed *est* le problème.

Tentons donc de réhabiliter notre antihéros et, sondant l'image et le geste, ces éléments qui font des films des Dardenne des expériences haptiques. Comme beaucoup d'adolescents, Ahmed cherche manifestement un sens à sa vie. La foi lui permet donc de panser ses blessures et le rituel lui offre la possibilité de transcender

la banalité des gestes quotidiens. Cela nous est montré efficacement grâce à une caméra mobile — bougeant beaucoup trop précisément pour être décrite comme nerveuse — qui guide notre compréhension des perceptions du monde d'Ahmed. Ainsi, la caméra accorde autant d'attention aux gestes routiniers d'Ahmed (prendre une bouteille de jus dans le réfrigérateur, ranger ses fournitures scolaires) qu'à ses gestes ritualisés (les ablutions, les prières) et ses gestes clandestins (les préparations du meurtre). C'est la fiction, la logique interne du scénario, qui détermine l'intensité dramatique de ceux-ci et, par le fait même, l'attrait ou l'indifférence que peut ressentir Ahmed pour eux. Ce sont d'ailleurs seulement les travaux manuels qui semblent lui offrir un degré d'accomplissement personnel comparable à celui que lui procure la pratique de sa foi.

Malheureusement, la conclusion du film démontre que cela ne sera pas assez pour Ahmed: les Dardenne avouent d'ailleurs que leur personnage leur a en quelque sorte «échappé». Cette fin, aussi embarrassante que celle du personnage qui renie sa foi musulmane un instant avant sa mort dans *Made in France* (Nicolas Boukhrief, 2015), présente le danger de servir d'arguments artificiels utilisés pour justifier des idées et des mesures réactionnaires.▲





NADIA, BUTTERFLY

BRISER LE GESTE

JASON BÉLIVEAU

Passé la gloire et les médailles, les commandites lucratives et les voyages à travers le monde, que peut encore accomplir l'ex-athlète ? Dans la fleur de l'âge, bien que dinosaure aux yeux d'une discipline où les champions peuvent avoir à peine 20 ans, peut-il encore opérer un changement draconien de carrière, troquer les haltères et les *shakes* protéinés pour les livres et les bancs d'école ? Après des années consacrées au même sport, voire au même geste précis répété ad nauseam jusqu'à la parfaite maîtrise, les plus récalcitrants se recycleront en commentateur sportif ou en entraîneur. Les autres tenteront de s'investir ailleurs avec le même brio, et forcément la même compétitivité inculquée, intériorisée. Cette monomanie jadis célébrée, se mesurant au millième de seconde, peut-elle s'accorder au monde «réel», aux platitudes du neuf à cinq et du métro-boulot-dodo, où les plus grands triomphes ne sont plus la montée du podium et l'adulation de tous, mais la petite tape dans le dos de son supérieur immédiat ?

Ces questions tangibles autour de l'abandon d'un univers où l'intensité et la compétitivité sont la norme ne cadrent pas forcément avec le tracé classique du film

sportif. Vous savez, ce cliché du *challenger* (ou de l'équipe) auquel personne ne croit et qui rêve d'être champion, les entraînements intensifs (montage !), les obstacles rencontrés puis surmontés et, finalement, la victoire sous les applaudissements. C'est ce moment, celui où se met à défiler le générique de fin sur une musique inspirante, que *Nadia, Butterfly* utilise comme point d'amorce.

Les médailles ont été décernées, les hymnes nationaux entonnés, la foule a quitté l'amphithéâtre. Nadia demeure, début vingtaine, imprécise, le regard triste même si elle vient de remporter une médaille de bronze aux Jeux olympiques de Tokyo de 2020. Avant même d'avoir entamé ce dernier relais quatre nages avec ses trois coéquipières, c'était gravé dans le béton : il s'agissait de sa dernière compétition. Ce que personne ne semble réellement comprendre, notamment son entraîneur depuis une dizaine d'années (Pierre-Yves Cardinal). Nadia est talentueuse, mais également caractérielle et boudeuse, et entretient une relation ambiguë avec son sport, au point de considérer tous les nageurs comme des êtres égoïstes qui ne pensent qu'à leur succès. Est-ce pour cette raison qu'elle

préfère tout laisser tomber pour aller étudier la médecine ? Nadia a le physique de l'emploi, nul doute, mais pas la volonté ni l'attitude, cette chose intangible que tous les profs d'éducation physique qualifient, à grand renfort de solennité, d'*esprit sportif*.

NADIA PRÉFÈRE LA BRASSE

Lui-même ancien nageur de compétition, Pascal Plante a dû laisser murir patiemment l'histoire de *Nadia, Butterfly*, le temps de se bâtir une expérience de metteur en scène et d'assembler un budget conséquent pour rendre crédible cet univers de la nage professionnelle aux codes bien précis. Son premier long métrage, *Les faux tatouages*, avait doucement préparé le terrain, creusant une veine intime et minimaliste qui persiste, tout en se parant ici d'une abstraction tirant parti d'effets purement cinématographiques, des ralenti sous l'eau aux jeux de lumière impressionnistes, à l'utilisation de la pièce *Space Song* de Beach House, aux pulsations vaporeuses, évoquant le roulement des vagues, la sensation d'apesanteur et d'abandon sous l'eau. Et il y avait, d'un point de vue purement logistique, ces Jeux olympiques à recréer, l'effervescence et le brouhaha qu'ils présupposent. Rétrospectivement,

sachant aujourd'hui qu'ils ont été repoussés d'un an pour cause de COVID-19, leur présence fictionnalisée ajoute à cette sensation de n'être nulle part, sinon dans une sorte d'antichambre existentielle qu'arpente douloureusement Nadia. Couplés à ce tournage nécessaire à Tokyo, les éléments de gestion (les critiques en parlent rarement, mais c'est ici qu'entre en jeu le travail crucial d'une productrice comme Dominique Dus-sault) démarquent toute l'entreprise de l'usuel drame intimiste à petit budget. Cela dit, malgré une scène de compétition époustouflante en amorce, privilégiant l'emploi de plans séquences et un travail minutieux sur la bande-son (cris de foule, commentaires télévisuels en langues étrangères, etc., le tout signé par Olivier Calvert), malgré l'excitation en crescendo rappelant n'importe quel film hollywoodien, *Nadia, Butterfly* délaisse rapidement le spectaculaire pour se concentrer sur son personnage éponyme, interprété par la nageuse olympique Katerine Savard (médaille de bronze à Rio en 2016).

Peu verbeux, le film laisse les corps parler, en action bien sûr, mais également dans les mo-

ments de repos et d'attente, le physique robuste de Nadia devenant une matière insondable, un bloc réfractaire au regard de la caméra. Car il faut bien l'admettre qu'elle est une jeune femme trouble et complexe, sensible et touchante, soit, mais parfois caractérielle, cherchant noise à ses collègues nageuses, vivant dans une angoisse constante, celle d'abandonner une bonne fois pour toutes ce qui la définit entièrement. Plante laisse alors graduellement son film décanter, se concentrant sur de petits moments significatifs (Nadia qui s'empiffre de bonbons lors de son premier entraînement « postcarrière »). C'est dans sa deuxième moitié que *Nadia, Butterfly* risque d'égayer son public, refusant la sursignification, illustrant tranquillement une errance dans un Tokyo curieux et impersonnel, lieu propice à l'introspection, à l'image du *Lost in Translation* de Sofia Coppola. Ce ralentissement conscient et appliqué, bien que contraire aux constructions narratives d'usage, s'accorde parfaitement au processus de deuil en cours, qui mènera lentement Nadia vers l'acceptation et la paix qu'elle recherche.

VA, VIS ET REVIENS

La vie ordinaire. En revenir des temps records et des sacrifices. En 2008, le tandem Anna Boden et Ryan Fleck a réalisé le magnifique et délicat *Sugar*, au sujet d'un lanceur de baseball d'origine portoricaine, Miguel, gravissant les échelons qui mènent à la Ligue majeure de baseball. Aux deux tiers du film, le jeune homme décide de tout abandonner et de se construire autrement, en tant que travailleur manuel immigrant aux États-Unis, anonyme mais fier, prêt à saisir l'avenir.

À divers moments de *Nadia, Butterfly*, les deux mascottes officielles des Jeux se révèlent à Nadia, fantômes dignes du cinéma d'Apichatpong Weerasethakul, et la saluent silencieusement, de façon bienveillante, l'air de lui dire : « Ça va bien aller, la vie continue ». L'après reste toujours à construire, et à considérer les deux premiers films de Plante, l'ambition et la chaleur qui les animent, la justesse de leur regard, soyons convaincus que le meilleur est encore à venir. ▀



Entrevue avec Pascal Plante

Faire le saut

BENJAMIN PELLETIER



1



2

Benjamin Pelletier: Bonjour Pascal. Tout d'abord, félicitations pour l'inclusion de Nadia, Butterfly dans la sélection officielle du Festival de Cannes. C'est toute une nouvelle.

Pascal Plante: Oh merci! Oui, en effet, ça nous a vraiment pris par surprise! Tout le monde rêve à Cannes, mais peut-on réellement prétendre y mériter une place? Il y a tant de bons films et de cinéastes intéressants dans le monde. Les programmeurs cannois ont visionné plus de 2000 longs métrages, alors faire partie de cette sélection de 56 films est un véritable honneur.

Commençons d'emblée en abordant ta démarche de mise en scène et ton approche assez unique au naturalisme à l'écran, ce côté hautement réaliste des performances et de l'univers sportif qui peut toutefois basculer à tout moment dans le songe, le poétique. En tant que cinéphile vorace, quelles sont tes influences directes (ou même indirectes) sur ta manière de filmer cette histoire si personnelle?

Pour *Nadia, Butterfly*, je dirais que le cinéma de Andrea Arnold (*American Honey*), de Sean Baker (*The Florida Project*) ou même de Harmony Korine (*Spring Breakers*) peuvent compter parmi mes inspirations, et pour la mise en scène, j'ai toujours adoré le minimalisme de Cristian Mungiu (*Au-delà des collines* et *4 mois, 3 semaines, 2 jours*) – son utilisation pragmatique des plans-séquences, qui ne sont jamais tape-à-l'œil, même s'ils peuvent durer plus de trois, quatre, ou cinq minutes. Cela dit, je suis particulièrement fier de *Nadia*, car je crois qu'il ne ressemble pas directement aux films des cinéastes que je viens de mentionner. *Les faux tatouages* me semblait plus ostentatoire dans ses références (Richard Linklater, *The Spectacular Now*, de James Ponsoldt, *Like Crazy*, de Drake Doremus, etc.). Je crois que, de film en film, on discernera de moins en moins le spectre de mes cinéastes de chevet, ce qui laissera progressivement place, je l'espère, à une voix distincte et singulière. La carrière de plusieurs cinéastes que j'admire va dans ce sens: ils radicalisent une vision qui leur est propre, film après film.

Avant d'entamer ton parcours scolaire et professionnel en cinéma, tu faisais toi aussi partie du monde de la natation de haut niveau. Au-delà de tes inspirations cinématographiques, as-tu vécu des moments charnières dans ta vie d'athlète qui t'ont poussé à façonner ce jeune personnage qui se retire volontairement de sa discipline?

J'ai arrêté la natation à 19 ans, de façon tout à fait volontaire et sans amertume. Mais c'est sûr que c'est

une grosse partie de ma vie que j'ai laissée derrière. Entre 11 et 19 ans, je me définissais d'abord et avant tout comme un nageur, mais j'étais le nageur qui écoutait des films, qui dessinait et qui aimait inventer des histoires. Ça m'a aidé à faire la transition. Cependant, mes ami(e)s qui ont perdu dans le sport tout au long de leur vingtaine ont parfois vécu des retraites sportives plus difficiles. Je crois qu'il faut savoir se retirer à temps et cultiver d'autres passions en marge de notre vie d'athlète, qui est, par nature, extrêmement éphémère. Nadia est bel et bien un personnage fictif, mais il s'agit d'un amalgame de plusieurs personnes que j'ai côtoyées durant mes années de nageur. Nadia est, en quelque sorte, prisonnière de son talent, et elle sent que l'état se resserre sur elle. Elle sait qu'elle doit se retirer, mais tout au long du film, elle doit valider sa décision, qui est tour à tour testée par son entraîneur, ses coéquipières, son entourage et sa meilleure amie. Ce que j'ai voulu faire, avec le personnage de Nadia – qui n'est pas du tout une héroïne parfaite et exempte de tout reproche – était de rappeler que les olympiens sont également des humains, avec leurs faiblesses, leurs défauts et leurs paradoxes.

Ce rôle n'a pas été écrit avec une nageuse particulière en tête. C'est un processus d'audition qui nous a menés à Katherine Savard (Nadia) et à Ariane Mainville (Marie-Pierre). Leur énergie naturelle brille à l'écran, mais elles abordaient le tournage comme de vraies actrices disciplinées. Elles arrivaient préparées et elles connaissaient leurs lignes de dialogue! Mais quand on parlait «natation», on parlait «natation», pour vrai! Dès le plan d'ouverture du film, je désirais que ce soit clair: *Nadia, Butterfly* est un film de fiction qui met de l'avant de vraies prouesses sportives à l'écran.

En plus des protagonistes, tous les postes de chefs de départements créatifs de Nadia, Butterfly (de Stéphanie Weber Biron à la direction photo à Amélie Labrèche au montage) sont occupés par des femmes. À quel point sens-tu que ce choix collaboratif influence l'ensemble de l'œuvre et de ta propre vision?

Faire un film est une entreprise collective, alors il va sans dire que l'apport de l'équipe influence directement le résultat final. Le choix de travailler avec une équipe majoritairement féminine n'a pas été un choix hyper-conscient: c'est arrivé plutôt naturellement. Je crois que chaque film – chaque histoire – dicte de nouvelles «règles» et le choix des collaborateurs créatifs doit coller avec l'énergie qui émane du projet. Il faut faire une sorte de «casting», même pour les gens qui se trouvent derrière la caméra. Dans le cas de *Nadia, Butterfly*, le but

premier était de créer un environnement dans lequel les nageuses (qui en sont à leur toute première expérience à l'écran) allaient se sentir à l'aise, et ce, même dans les scènes d'intimité. Ce principe est primordial pour soutirer de belles performances avec des non-professionnel(le)s, alors le choix des artisans (qui interagissent au jour le jour directement avec les comédiennes) est intimement lié à leur état d'esprit, et donc par extension, à leur prestation à l'écran. Sans jamais cocher de «case» ou de vouloir atteindre un «quota» paritaire à tout prix, il adonne que les artistes les plus qualifiés pour chaque poste clé – ceux qui s'annexaient le mieux avec le modus operandi spécifique à ce film – ont été des femmes.

Ton dernier film Les faux tatouages brandissait le slogan «fuck les films romantiques», tout en flirtant affectueusement avec les codes du genre. Nadia, Butterfly remanie aussi les conventions du film de sport afin de brouiller les attentes du spectateur face à plusieurs de ses dogmes scénaristiques. Croyais-tu que beaucoup de ces films qui se penchent sur la performance athlétique manquaient un peu de crédibilité ou est-ce que c'est plutôt ton expérience personnelle qui t'as naturellement amené à concevoir un film aussi renégat sur le plan narratif?

Il y avait deux codes du film sportif que je désirais subvertir avec *Nadia, Butterfly*:¹ il m'était impératif de tourner avec de réelles athlètes, par souci de réalisme et pour pouvoir représenter le sport que j'aime dans toute sa splendeur, sans artifice, et (2) je ne voulais effectivement pas faire le schéma du film de sport à la *Rocky*, où l'enjeu principal serait «va-t-elle gagner à la fin?». La réponse à cette question survient dans les 20 premières minutes de notre film... et il reste ensuite plus d'une heure et quart au chrono avant la tombée du générique de fin! Donc, dans un sens, on aurait effectivement pu ajouter le slogan «fuck les films de sports» sur l'affiche de *Nadia*... même si c'était moins approprié que sur *Les faux tatouages*, qui se voulait justement un film punk! *Nadia, Butterfly* traite de la transformation psychologique de l'athlète, au moment précis de son point de bascule. L'espace-temps de l'histoire est extrêmement restreint (le film se passe sur environ 3 jours, et entièrement aux Jeux de Tokyo, si ce n'est de la brève scène d'introduction). En un sens, ce rapport particulier au temps est également plutôt rare dans les films de sport. Je veux dire... un seul montage américain d'entraînement dans *Rocky IV* s'étale sur plus de jours que la totalité du récit de *Nadia, Butterfly*, alors on est vraiment, mais vraiment ailleurs! ▲



1. Plante dirigeant son interprète-nageuse principale, Katherine Savard

2. Pascal Plante

2. Ariane Mainville qui clôt la performance des 4 nages de l'équipe canadienne



SUSPECT NUMÉRO UN

ERREUR SUR LA PERSONNE

GUILHEM CAILLARD

C'est en 2007 que le cinéaste Daniel Roby s'intéresse à l'histoire d'un toxicomane québécois enfermé à tort dans une prison thaïlandaise pendant huit ans. Le réalisateur a le vent en poupe : il vient de signer *La peau blanche* (2004), qui lui a valu le Prix Claude-Jutra aux Genie Awards, et travaille sur la comédie à succès *Funkytown* (2011). Survenue à la fin des années 1980, «l'affaire Alain Olivier» défraie à nouveau la chronique : après avoir intenté une poursuite historique de 47,5 millions de dollars contre la Gendarmerie royale du Canada (GRC) et essuyé plusieurs fins de non-recevoir en cour, l'accusé demande la réouverture du dossier.

En 2006, dans sa chronique pour *La Presse*, Pierre Foglia s'insurge : «Tout est lamentable dans l'affaire Olivier, tout est connerie, tricherie en plus de se terminer par un ratage.» Le journaliste y dénonce «une sorte d'esprit de corps exacerbé que les policiers placent au-dessus des lois, esprit de corps au nom duquel ils sont prêts à mentir, à tricher, à fabriquer des preuves pour protéger leurs collègues»¹. La mobilisation médiatique inspire Daniel Roby qui rêve d'un film sachant à la fois décortiquer les faits et rendre hommage au journalisme d'enquête canadien. Car derrière Foglia et consorts, se trouve l'illustre Torontois Victor Malarek, premier à avoir identifié les exactions de la GRC et révélé le scandale. Son travail a permis à Alain Olivier d'être rapatrié au Canada, échappant de justesse à la peine de mort.

Dès la première version du scénario sur lequel il a travaillé pendant 10 ans, Roby fait le choix ambitieux de faire cohabiter trois corps narratifs distincts. D'abord, la quête de vérité menée par Malarek dans la rédaction du *Globe and Mail* à Ottawa ainsi qu'à Bangkok où il rencontre le jeune détenu pour entendre sa version des faits. Le journaliste est interprété par l'Américain Josh Hartnett (*Pearl Harbor*) avec la fougue et l'énergie qu'on lui connaît : obsédé par l'affaire, il court sans cesse.

Parallèlement, le parcours tumultueux d'Alain Olivier, ici changé en Daniel Léger, est relaté étape par étape. Sa rencontre fortuite avec un trafiquant de drogue à Vancouver en fait un suspect idéal aux yeux de la GRC. Le supposé baron de la drogue finit entre les mains des autorités thaïlandaises, victime innocente d'une enquête bâclée. Il est interprété par Antoine Olivier Pilon, révélé dans *Mommy* de Xavier Dolan. Pour son premier rôle en anglais, l'acteur de 23 ans passe le test qui pourrait lui ouvrir les portes du marché américain. Pilon donne corps à la naïveté du personnage pour qui son séjour dans l'Ouest canadien débouche sur un enfer.

Enfin, la troisième et dernière couche narrative du scénario prend corps entre les murs de la GRC où le sergent Frank Cooper (Stephen McHattie, jouant dans le récent *Dreamland* de Bruce McDonald), confronté aux coupes budgétaires imposées à son service, cherche à conserver son honneur professionnel. Pour

démanteler un réseau de narcotrafiquants, il a besoin d'un coupable, et ce sera Léger.

Si Daniel Roby parvient habilement à imbriquer les trois angles de vue au service d'une narration dynamique, celle-ci force justement un peu trop l'endurance. Malgré ses qualités indéniables, *Suspect numéro un* mise beaucoup sur la vitesse au risque de passer pour une pâle imitation des meilleurs films de Tony Scott (*Enemy of the State*, *Man on Fire*). La caméra de Roby prône le mouvement quasi continu, avec des effets de tremblements qui finissent par détourner l'attention du spectateur. Par ailleurs, on aurait aimé en apprendre davantage sur le long séjour de Léger en prison et l'univers carcéral thaï. En partie inspiré par *Midnight Express* d'Alan Parker, Roby fait malgré tout preuve d'un certain sens du détail fondé sur les témoignages d'Alain Olivier.

Après sa biographie sur *Louis Cyr* (2014), Daniel Roby démontre qu'il est un grand adepte du fait historique. Mais *Suspect numéro un* remporte surtout le pari de poursuivre le chantier entamé par le journaliste Victor Malarek dès 1989. À savoir : révéler les scandales de la diplomatie canadienne. De quoi faire écho à l'histoire de Maher Arar, cet ingénieur canadien soupçonné, à tort, de liens terroristes et torturé en Syrie pendant de longs mois... Une autre affaire qui pourrait faire l'objet d'un long métrage passionnant. ▀

¹ Pierre Foglia, «L'esprit de corps», *La Presse*. Jeudi 14 décembre 2006.



JONGUÉ, CARNET NOMADE

LE CINÉMA POUR DRESSER UN NOUVEAU MONUMENT

CATHERINE BERGERON

Beaucoup trop d'individus sont encore aujourd'hui perdus dans les méandres de l'oubli. Esseulés de notre mémoire collective, sans grande rue ou bâtiment faisant résonner leur nom, ils errent tels des fantômes escortés de leurs bagages et de leurs histoires à raconter. Serge Emmanuel Jongué (1951-2006), journaliste, photographe et critique d'art montréalais, fait malheureusement partie de ces personnalités dont nous connaissons tristement trop peu le nom. Critique à partir des années 1980 au sein de la revue *Vie des Arts* et photographe pour les grandes centrales syndicales du Québec, dont le Syndicat des métallurgistes unis d'Amérique (MUA) et la Fédération des travailleurs du Québec (FTQ), il laisse à Montréal, au Québec et au monde, une œuvre riche et complexe que le cinéaste Carlos Ferrand ne pouvait aujourd'hui plus garder sous silence. Comme un hommage à cet homme et artiste parti trop tôt, son long métrage documentaire *Jongué, carnet nomade* (2019) cherche à redonner, à l'homme, sa place dans notre imaginaire collectif.

Présenté en première mondiale aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM), *Jongué, carnet nomade* se présente comme un documentaire biographique hybride, mariant, à la manière d'un collage, sons et images, vidéos, photographies et séquences d'animation, textes écrits et textes récités. Puisant son matériel dans les archives de Jongué, l'œuvre reconstruit, de manière chronologique, la vie de

celui-ci, débutant avec son enfance à Aix-en-Provence, en France, né d'un père descendant de Boni de la Guyane française et d'une mère polonaise, pour poursuivre avec son émigration à Montréal en 1975, ses études doctorales, son travail de journaliste et de photographe, ses multiples voyages menés par sa constante quête identitaire et finalement, sa mort hâtive à Montréal, en 2006.

S'inspirant de l'œuvre même de Jongué, qui aimait marier écriture et photographie en accompagnant ses impressions et ses polaroids de mots et de paroles, le film de Ferrand échafaude son récit en combinant les photographies et les textes de l'artiste afin de lui donner, avant tout, la parole. Les photographies prises par l'artiste, au courant de sa vie, sont ainsi données à voir et les mots, écrits par l'artiste, sont donnés à entendre, récités, dans leur version française, par l'écrivain Joël Des Rosiers. Les archives de Jongué sont de plus accompagnées d'une bande sonore longuement étoffée, ouvrant, à la saveur d'un film d'animation, l'univers des images et des mots à d'autres temps et d'autres lieux.

Avec son style collage, ce film de montage vise à refléter la vie et l'état d'esprit de Serge Emmanuel Jongué qui, profondément affecté et marqué par son identité hybride, par son statut de métis, était en constante quête de soi. Ses voyages, ses photographies, ses rencontres avec autrui se posent comme autant de recherches pour répondre à son âme tourmentée, pour non pas rechercher son identité en elle-même, mais, comme il

est répété à plusieurs reprises dans le film, pour finalement trouver «comment la dire». Et c'est bien ce que l'œuvre de Ferrand, cinéaste s'inspirant de sa propre identité multiculturelle, arrive à faire: «dire» l'identité fragmentée et complexe de Jongué à l'aide des multiples outils du cinéma. Par son métissage des genres, des techniques, des sons, des couleurs, des voix, des univers, il offre à Jongué une forme à son identité: une forme qui embrasse toute son incertitude.

Avec sa facture illustrative et chronologique, présentant une à une les étapes importantes de la vie de Jongué en appuyant ses paroles de preuves visuelles, *Jongué, carnet nomade* en vient finalement à ériger le personnage en monument. Comme marchant dans l'enceinte d'un musée, le spectateur le découvre par une multitude de tableaux qui se succèdent en offrant, d'abord et avant tout, leurs informations à voir et à lire. Bien que grandiose et finalement nommé, Jongué s'érige toutefois aussi avec froideur et imperturbabilité, donnant au spectateur le sentiment d'être devant un fantôme, malheureusement longtemps disparu. L'identité de Jongué a réussi à être dite, mais est-ce réellement assez pour redonner vie au passé, pour connecter et sympathiser avec lui, pour le comprendre et l'actualiser? *Jongué, carnet nomade* est un hommage senti à un personnage complexe, un personnage que nous connaissons maintenant un peu mieux, mais auprès duquel nous aimerions ressentir davantage. ▲



FLASHWOOD

FILM À NUMÉROS

DANIEL RACINE

Jean-Carl Boucher est sûrement l'un de nos comédiens québécois les plus attachants; son jeu est un juste équilibre entre l'authenticité et la maladresse contrôlée, la douce révolte et le clown à la tristesse refoulée. Un acteur auquel nous pouvons tous et toutes nous identifier assez facilement, dépendant du type d'événements que nous traversons dans nos vies respectives. Indissociable de la trilogie de Ricardo Trogi, nous l'aurons vu gagner en maturité et en assurance entre les films *1981* et *1991*. C'est à l'époque de *1987* qu'il entame le tournage de son premier long métrage *Flashwood*, le récit de copains entre l'adolescence et le début de l'âge adulte, sans trop savoir ce qu'il adviendra de ce matériel brut, souvent improvisé. Entouré de nombreux de ses amis, dont les familiers Pier-Luc Funk et Antoine Desrochers, Boucher a expérimenté avec eux différentes trames narratives dont l'ensemble arrive bien mal à dresser un tout cohérent sur cette bande de camarades.

Bien loin de *Matthias et Maxime*, de Xavier Dolan, autre création d'ici concoctée entre amis, ou de la démarche temporelle entreprise volontairement par Richard Linklater pour son *Boyhood*, le *Flashwood* de Jean-Carl Boucher expose son manque flagrant d'emprise scénaristique sur ce qui semble se créer sous ses yeux. En laissant ses comédiens très libres, tant dans leur «écriture» spontanée que dans

certains cabotinages, sa confiance paie à l'occasion (entre autres, lors d'une scène criante de vérité entre Funk et Maxime Desjardins-Tremblay), mais souvent elle aboutit dans des culs-de-sac, où ses personnages ne semblent même pas réaliser qu'ils sont totalement perdus. Ce manque d'orientation est aussi flagrant lorsqu'il se permet d'introduire de nouveaux visages ou de les faire disparaître sans trop d'explications, un peu comme des *featuring* sur un album rap, où il aurait fait pavaner devant sa caméra ses nombreux amis du milieu cinématographique. Heureusement, tel n'était pas son intention, mais les apparences auraient pu être trompeuses.

Tourné en trois temps sur une période de sept ans, ce «Boisbriand» (dont le surnom est Flashwood) rappelle un peu la courtoisie décousue de Guillaume Lambert, *Les scènes fortuites*. Si ce dernier ne se cachait pas d'avoir confectionné un collage de moments choisis au fil du temps, à l'opposé Jean-Carl Boucher semble avoir filmé sans se rendre compte qu'il avait finalement seulement des «bouts de films», plusieurs déviant de son arc narratif. Dans le domaine de l'abandon de ligne directrice, David La Haye avait tenté le tout pour le tout avec le sincère *Jespère que tu vas bien*, son long plan séquence improvisé auquel il ajoutera une suite. Saluons cette idée d'explorer ce médium, le cinéma en a toujours bien besoin. Mais n'est pas Denis Côté qui le veut.

Témoin du travail de ses mentors Francis Leclerc et Ricardo Trogi sur leurs plateaux de tournage, Jean-Carl Boucher les a regardés et les a questionnés. Mais entre apprendre et reproduire, il y a une compréhension de cette forme d'art qui va bien au-delà du «copié-collé» ou de la peinture à numéros. S'il maîtrise l'emballage de son film, grâce à la justesse de la direction-photo de Steve Asselin et de Louka Boutin, Boucher peine à dire quelque chose, à nous montrer ce qu'il a dans le ventre. Il réussit pourtant à nous émouvoir brièvement avec le personnage de Ti-Max, prisonnier de sa chaise roulante. Une composition nuancée de Maxime Desjardins-Tremblay, sa présence évoquant la force et la fragilité d'un jeune Robin Aubert. Sinon, de petits riens que nous oublions bien assez vite une fois le générique terminé.

Malgré ce long métrage qui ressemble davantage à une ébauche qu'à un produit mis en marché par la redoutable Nicole Robert, il est à souhaiter que Jean-Carl Boucher retrousse ses manches, dépasse hors des cases numérotées avec ses couleurs vives et nous revienne avec un film qu'il aura pris le temps d'écrire. Car il y a tout de même dans *Flashwood* un point de vue, maladroit, certes, mais juste assez présent pour croire que ce faux départ n'est pas ce qui empêchera le jeune réalisateur de nous proposer un dessin plus pertinent. ▀



NOS MÈRES

L'HISTOIRE N'EXISTE QUE SI ELLE EST RACONTÉE

CATHERINE BERGERON

Est-ce pour quiconque ayant grandi sans présence paternelle imaginable de se demander si, un jour, son père était un homme brave mort au combat, un homme simple disparu par choix ou un homme ignoble ayant violemment violé sa mère? Est-ce imaginable, pour quiconque, de se retrouver, seulement et simplement, devant ces trois options? S'il est clair que ce ne devrait l'être pour personne, cette posture des plus difficiles a déjà habité le cinéaste guatémaltèque César Díaz, maintenant émigré en Belgique, et se retrouve au centre de son premier long métrage de fiction, *Nuestras Madres* (*Nos mères*). Présentée dans la renommée section de la Semaine de la Critique de Cannes et couronnée de la Caméra d'Or, prix donné au meilleur premier film, toutes sections du Festival confondues, l'œuvre de Díaz propose une incursion poignante dans le trop-peu-connu douloureux présent du peuple guatémaltèque: un présent encore aujourd'hui marqué par les traces d'une longue dictature de plus de 40 ans, provoquant la mort de 200 000 personnes et la disparition de 45 000 autres; un présent où cette posture est malheureusement beaucoup trop commune.

Premier film de fiction de ce cinéaste venu de l'univers du documentaire avec deux courts métrages à son actif, *Nos mères* raconte l'histoire d'Ernesto, un jeune anthropologue judiciaire, habitant une grande ville du Guatemala et travaillant à la fouille de fosses communes

et à l'identification des disparus. Un jour, alors qu'il parle avec une dame venue le rencontrer pour lui demander de partir à la recherche des ossements de son mari, Ernesto apprend qu'un homme, qu'il pense être son père, pourrait être enfoui au même endroit. La quête d'identification des disparus, desquels, il est estimé, à peine 1% ont réellement été identifiés en 20 ans de fouilles, prend alors une vive tournure personnelle. Et, avec l'écho du procès de militaires à l'origine de la guerre civile résonnant par moments des télévisions et des radios, l'histoire du pays devient bien vite sa propre histoire.

Ayant grandi sans la présence de son père, Díaz a lui-même cherché à un certain moment de sa vie à comprendre qui celui-ci était. La quête de vérité d'Ernesto se présente ainsi comme l'image de sa propre quête tout comme elle se pose comme le symbole de la réalité du pays. En effet, la guerre civile a été tragiquement marquée par l'assassinat de nombreux hommes, la disparition de nombreux pères et le viol, par des soldats encouragés à laisser leur trace, de nombreuses femmes. Figure centrale du film de Díaz, la femme, ou la mère, existe alors comme la victime d'une réalité injuste, qui pèse encore et toujours sur sa vie, mais aussi et surtout comme un phénix d'une force incommensurable, comme l'image d'une grande résilience et le témoin sans qui la parole et la mémoire ne seraient plus.

Dans la tradition indigène guatémaltèque, l'histoire n'existe que si elle est racontée et, telles les femmes, gardiennes du passé, *Nos mères* cherche à raconter l'histoire, leur histoire.

Hormis les acteurs professionnels, jouant les rôles principaux d'Ernesto et sa mère, trouvés au Mexique puisqu'aucune école d'acteurs n'existe aujourd'hui au Guatemala, les personnages du film, tous des non-acteurs, ont été choisis pour leur connaissance directe de la réalité évoquée. L'un des moments les plus poignants du film survient ainsi quand Nicolasa, jouée par une victime et survivante, raconte à Ernesto le jour où son mari, comme tous les hommes du village, a été kidnappé et torturé, où elle a été violée, à plusieurs reprises, par plusieurs soldats, et où elle a été forcée, avec les autres femmes, à creuser un grand trou où elles verraient ensuite leur mari s'effondrer. À travers le cinéma et la fiction, la voix d'une femme devient la voix de toutes, et *Nos mères* en vient à choquer par la quantité inimaginable de femmes partageant la même histoire. Hommage à ces forces de la nature, mais surtout dénonciation d'un monde et d'un système où elles ne peuvent, encore aujourd'hui, faire autrement que survivre, l'œuvre de Díaz se pose comme un film nécessaire. À notre ère du #MeToo, *Nos mères* rappelle ce que le pouvoir en place, lorsque légitimant, acceptant ou, du moins, non condamnant l'horreur, peut aller jusqu'à engendrer. ▀

Le film de groupe

Le film de groupe met inévitablement de l'avant l'idée de communauté qui, bien que composée d'éléments hétéroclites, forme une unité. Souvent, le film s'articule autour d'une histoire centrale qui gouverne les actions des protagonistes et parfois même, un lieu central qui rassemble les personnages. Certains l'associent aux « ensemble films », mais cette expression anglophone s'avère plus large et recoupe même le film choral, un proche parent où l'autonomie des multiples histoires et personnages est toutefois plus marquée. Il y a donc lieu d'effectuer une nécessaire distinction au sein de la grande famille des films à protagonistes multiples. Aux antipodes du film de groupe se retrouve le film à sketches. Dans le premier, l'homogénéité de l'ensemble prime, alors que le second prône l'hétérogénéité totale des parties. Le survol des films de groupe proposé dans cet article n'est certainement pas exhaustif. Si le genre existe depuis longtemps, sa prédominance dans la cinématographie américaine depuis les années 1970 sera ici explorée. De façon admirable, ces films mettent en scène le groupe plutôt que l'individu, sans toutefois négliger leur saillance individuelle. — MAXIME LABRECQUE



Clue (1985)
Jonathan Lynn

Une histoire de meurtre dans un sinistre manoir isolé. Un whodunnit classique et enlevé mettant en vedette Tim Curry en hôte équivoque, Christopher Lloyd et Madeline Khan. Quoi de mieux qu'adapter le célèbre jeu de société et de mettre en scène tous ses colorés personnages ? Qui de Miss Scarlett, Professor Plum, Colonel Mustard, etc., a commis le crime ? Dans la même lignée farfelue, *Murder By Death* (1976) de Robert Moore constitue un autre exemple probant réunissant une distribution stellaire, le tout sis dans un lieu unique avec une intrigue touffue. Pour le versant dramatique du polar de groupe, pensons notamment à l'adaptation du roman d'Agatha Christie, *Murder on the Orient Express* (1974) de Sidney Lumet.



The Big Chill (1983)
Lawrence Kasdan

À l'instar des films de groupe *St. Elmo's Fire* (1985), de Joel Schumacher, *Breakfast Club* (1985), de John Hughes, *Stand by Me* (1986) de Rob Reiner, *American Graffiti* (1973) de George Lucas et *The Outsiders* (1983), de Francis Ford Coppola, ce film met en scène une bande d'amis qui sont confrontés à un événement difficile. Ce n'est pas tant l'histoire qui est importante, mais la manière dont les personnages agissent entre eux, la façon dont leurs relations se définissent et leur identité s'affirme. Il s'agit, comme dans tous les films de groupe, d'une fascinante observation des émotions humaines, d'une manière de dépeindre un milieu.



Steel Magnolias (1989)
Herbert Ross

Adaptation d'une pièce de théâtre à succès, ce film réunit une distribution féminine de rêve : Dolly Parton, Shirley MacLaine, Sally Field, Olympia Dukakis, Daryl Hannah et Julia Roberts. Malencontreusement traduit en français par « Potins de femmes », il est un hymne à la solidarité tout comme l'était – avec davantage de fulgurance – le nécessaire film de groupe *9 to 5* (1980) de Colin Higgins réunissant Dolly Parton, Jane Fonda et Lily Tomlin. On passe par toute la gamme des émotions et on s'attache à ces femmes à l'accent louisianais qu'on pourrait écouter parler pendant des heures. La distinction entre premier et second rôle est laissée de côté dans ce microcosme féminin.



Little Miss Sunshine (2006)
Jonathan Dayton
et Valerie Faris

L'idée de réunir une famille dysfonctionnelle – campée par une distribution impeccable – dans un vieux Volkswagen jaune afin de traverser les États-Unis pour participer au concours Little Miss Sunshine relève du génie. Dans cet espace clos, peu s'en faut pour que les tensions, tout comme les rires, éclatent. Lauréat du meilleur scénario aux Oscars, cette comédie dramatique où la marginalité a bien meilleur goût revêt des airs de road movie et demeure proprement rafraîchissante. Le film a d'ailleurs révélé la jeune Abigail Breslin, alors âgée de 10 ans et nommée pour un Oscar.





8 femmes (2002)

François Ozon

Adaptation de la pièce de théâtre de Robert Thomas, cet exercice de style réunit une fois de plus une distribution grandiose dans un même lieu autour du meurtre du seul personnage masculin, qu'on ne voit par ailleurs jamais. Cette comédie musicale insolite explore de manière colorée les relations troubles d'une famille qui se retrouve pour Noël dans une maison de campagne dans les années 1950. Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, Fanny Ardant, Virginie Ledoyen, Ludivine Sagnier, Emmanuelle Béart, Danielle Darrieux et Firmine Richard ont chacune une couleur et une fleur qui leur sont associées. Dans ce huis clos hivernal, la mise en scène très théâtrale ajoute un aspect artificiel rappelant les décors de carton-pâte de la qualité française.



Ocean's Eleven (2001)

Steven Soderbergh

Ce remake semble avoir remis au goût du jour le film de groupe à l'aube des années 2000. Bien entendu, la distribution, une fois de plus, a contribué à attirer les foules au cinéma. Il s'agit d'ailleurs de l'un des avantages des films à protagonistes multiples qui réunissent un ensemble de vedettes. Brad Pitt, Matt Damon, Don Cheadle, Georges Clooney, etc. se réunissent afin de tenter un coup fumant à Las Vegas. Son succès – qui a engrangé plus de 450 millions de dollars – a d'ailleurs ouvert la voie à une prolifique franchise.



Volter (2006)

Pedro Almodóvar

Au Festival de Cannes de 2006, un Prix d'interprétation collectif a été attribué à l'ensemble des actrices de ce film, et avec raison. Remportant également la Palme du meilleur scénario, il constitue un superbe exemple de solidarité féminine; une histoire de fantômes qui n'en est pas réellement une; un récit tout en force et en douceur, une histoire de famille unie dans l'adversité, agrémentée d'un brin de flamenco, le tout dans une palette écarlate.



L'auberge espagnole (2002)

Cédric Klapisch

Bien que le personnage de Xavier (Romain Duris) se dégage du lot, c'est surtout la dynamique de groupe – suggérée dans le titre même – que l'on retient de ce film. Cette énergie, cette expérience de jeunesse de vivre dans un petit appartement avec un tas de gens de nationalités différentes a été ici captée de manière brillante. L'amitié tient une place centrale dans ce film qui a relancé la popularité du programme Erasmus et qui représente une vitrine de choix pour la ville de Barcelone. Devant le succès du film, le réalisateur poursuit avec *Les poupées russes* (2005) et *Casse-tête chinois* (2013).

Boogie Nights (1997)

Paul Thomas Anderson

Paul Thomas Anderson sait comment naviguer dans un film à protagonistes multiples en effectuant une vue d'ensemble sur un milieu précis. Il flirte ici avec le film de groupe avant de s'aventurer dans la voie chorale avec *Magnolia* (1999), où les histoires, bien plus autonomes, s'entrelacent autour du personnage d'Earl Partridge. Comme pour *L'auberge espagnole*, le personnage de Dirk Diggler (Mark Wahlberg) est ici légèrement plus saillant, même si chaque personnage est important, ce qui marque l'imaginaire en représentant un échantillon varié du milieu du cinéma érotique.



Get on the Bus (1996)

Spike Lee

Ce road movie présente 15 hommes afro-américains s'entassant dans un autobus qui fait le trajet de Los Angeles vers Washington D.C. afin de participer à la Million Man March. Ces passagers ont tous des personnalités et des aspirations différentes malgré leur destination commune. On y retrouve notamment un couple d'homosexuels en crise, un acteur sexiste, un documentariste, un prisonnier en probation, etc. Les entrevues réalisées dans l'autobus sur des sujets tels que la question raciale, la religion et la politique échauffent les esprits dans ce film de groupe qui dépeint de manière forte les tensions raciales dans le sud des États-Unis.



Franchises du cinéma d'horreur américain

Succès et échecs d'*Amityville*: une chronologie

GUILHEM CAILLARD

112 OCEAN AVENUE

La bourgade d'Amityville se trouve à une heure en voiture de Manhattan, au cœur de Long Island. Le lieu est réputé pour sa quiétude, ses propriétés bourgeoises au bord de l'eau, mais surtout pour une adresse: le 112 Ocean Avenue, qui depuis 1974 n'a jamais cessé d'alimenter toutes sortes de fantasmes jusqu'à se hisser au rang de la plus célèbre maison hantée d'Amérique. La façade du bâtiment est même devenue un symbole archétypal du cinéma d'horreur. Durant la nuit du 13 novembre 1974, c'est ici que les DeFeo furent sauvagement assassinés par Ronald, le fils aîné de la famille. Une force étrange aurait poussé le jeune homme de 22 ans à tuer au fusil ses parents, ses frères et sœurs pendant leur sommeil. Ronald DeFeo est aujourd'hui enfermé à perpétuité.

Parmi les photographies de presse prises à l'époque après la macabre découverte, une image a tout changé, arborant déjà les codes et l'esthétique par la suite maintes fois déclinés au cinéma. Le cliché montre des policiers abasourdis (et presque fantomatiques) qui se tiennent debout devant les corps des victimes; au troisième étage de la maison, deux lucarnes symétriques semblent confirmer l'emprise maléfique des lieux. Elles confèrent au bâtiment une étrange présence: pour certains, ce sont les yeux du diable. Dans les multiples

déclinaisons hollywoodiennes du drame, ces fenêtres s'illuminent, observent vicieusement tous ceux qui osent s'approcher. Le poids mythologique devient si lourd que l'un des nouveaux propriétaires, excédé par l'afflux incessant des curieux, fait remplacer les légendaires lucarnes par deux banales ouvertures carrées encore visibles aujourd'hui.

LA CONSTRUCTION DU MYTHE

En décembre 1975, George Lutz fait l'acquisition de la demeure pour un prix dérisoire. Sa famille est la première à habiter la maison depuis le sextuple meurtre. Mais les Lutz ne restent sur place que 28 jours, se disant victimes d'activités paranormales. Laisant derrière eux tout ce qu'ils possèdent, leur récit remet les projecteurs sur Amityville. Les détracteurs évoquent sans tarder une supercherie bien calculée.

En 1977, l'écrivain Jay Anson publie son unique livre à succès, *The Amityville Horror: A True Story* basé sur des heures d'enregistrements d'entretiens avec les Lutz et qui détaille les événements ayant conduit à leur fuite précipitée. En fait, l'auteur aurait passé un accord lucratif avec les parents qui ont de concert multiplié les entrevues télévisuelles. L'ouvrage est présenté comme un reportage minutieux. Son style factuel et journalistique confère en effet une certaine authenticité à la démarche. Accusé d'arrivisme, Jay

La «marque» Amityville vient de fêter son quarantième anniversaire, ayant produit une quantité impressionnante de fictions, mais aussi des documentaires. Une aventure hollywoodienne qui a surtout fait l'affaire de producteurs sacrifiant volontiers la qualité aux profits. Même si les gains amassés ne sont en rien comparables à ceux de la franchise *Halloween* lancée en 1978 par John Carpenter (et qui compte 12 volets), la série *Amityville* a rapporté beaucoup d'argent et créé une véritable mythologie.

C'est la sortie en 1973 de *The Exorcist* de William Friedkin qui marque un tournant majeur. Selon l'ethnologue Martine Roberge, son succès commercial inattendu rend l'horreur à connotation religieuse «socialement acceptable»: «Ce film culte allait évidemment être suivi d'autres manifestations du gore religieux comme *The Omen* (Richard Donner, 1976) ou *The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979)». On peut y ajouter *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) et *House* (Steve Miner, 1986) qui renforcent la fascination envers les demeures habitées par le diable faisant l'objet d'enquêtes ou de chasses aux esprits menées par des parapsychologues. Roberge relève que «chez les spectateurs, scepticisme et crédulité alternent, car ces figures diaboliques prennent un aspect plus convaincant grâce à des explications scientifiques. [...] L'horreur prend toutefois des orientations étonnantes dans les films où les thèmes primaires de maison hantée, de possession démoniaque, débouchent sur une réflexion sur la raison et la folie.» À ce chapitre, la série *Amityville* semble avoir exploré toutes les avenues possibles, tellement qu'elle est la plus prolifique du genre à l'échelle de l'histoire du cinéma américain. Pour le meilleur comme pour le pire...



Anson aurait cependant pris de nombreuses libertés avec les faits. Qu'à cela ne tienne: le succès public et commercial est immense, aux États-Unis comme à l'étranger où l'ouvrage est traduit en une dizaine de langues. Désormais, plus rien n'arrête le phénomène, à un tel point qu'on dénombre 15 autres livres publiés sur la question, dont ceux signés par John G. Jones entre 1982 et 1988 et, bien sûr, les enquêtes de terrain conduites par le célèbre parapsychologue Hans Holzer. Revisitant les lieux après la fuite des Lutz, Holzer serait même parvenu à photographier des fantômes...

1979: UNE PREMIÈRE FOIS AU CINÉMA

À sa sortie en salle aux États-Unis en juillet 1979, *The Amityville Horror*, réalisé par Stuart Rosenberg d'après le récit de Jay Anson, bénéficie d'une vaste couverture de presse. Le film est produit par Samuel Z. Arkoff, fondateur de la prolifique American International Pictures et spécialiste de la série B. L'affiche diffusée arbore un saisissant «For God's Sake, Get Out!». De quoi renforcer la curiosité des spectateurs déjà interloqués par les histoires propagées à propos d'étranges phénomènes qui seraient survenus durant la réalisation du long métrage. Lorsqu'interrogés sur la véracité des «incidents», les artisans de l'époque laissent aujourd'hui apparaître un demi-sourire: le tout relève davantage de la pure opération marketing, à la façon de *The Exorcist* dont le tournage maudit avait fait couler beaucoup d'encre.

Les traumatismes paranormaux dont disent avoir été victimes George et Kathy Lutz, interprétés par James Brolin et Margot Kidder (qui joue Lois Lane dans *Superman*), prennent désormais vie sur le grand écran. Le père se réveille chaque nuit à

3 h 15: il entend des voix et a toujours froid. Des centaines de mouches envahissent la demeure, même en plein hiver, pourchassant le prêtre venu bénir les lieux. La plus jeune enfant de la famille prétend avoir une amie imaginaire, nommée Jodie, qui prend la forme d'un cochon volant aux yeux rouges. Et de la boue verte suinte des murs de la cave qui semble connectée aux limbes... Tous ces «stigmates» constituent une sorte de recette gagnante qui sera inlassablement réutilisée dans les œuvres à venir de la franchise.

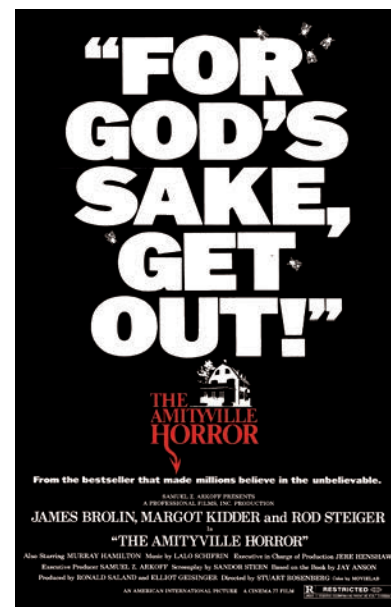
Comme toute saga qui se respecte, celle d'*Amityville* est identifiée par son thème musical: c'est le compositeur argentin Lalo Schiffrin qui s'y attèle. Il a travaillé pour Clint Eastwood (*Dirty Harry*), Sam Peckinpah (*The Osterman Weekend*) et a signé la musique de *Mission: Impossible*. La trame sonore du premier volet, une comptine inquiétante ponctuée par la voix d'une petite fille qui fredonne un air innocent, est toutefois délaissée dans les prochains épisodes. On regrette que celle-ci ne fût pas récurrente, à l'instar des thèmes emblématiques d'*Halloween* et de *A Nightmare on Elm Street*.

Simple et efficace, le scénario du premier acte demeure bien ficelé, jouant sur la peur. Et c'est un immense succès. Produit avec un budget de 4,7 millions de dollars, *The Amityville Horror* rapporte 86 millions au box-office nord-américain. Il faudra attendre 26 ans avant qu'un film issu de la franchise dépasse ce record: en 2005, le remake *The Amityville Horror* engrange 108 millions de dollars à l'international.

LA MACHINE HOLLYWOODIENNE

Désormais entre les mains du prolifique Dino de Laurentiis qui acquiert les droits, la marque voit naître *Amityville II: The Possession* (Damiano Damiani, 1982). Il s'agit d'un prequel puisqu'y sont racontés les meurtres commis par Ronald DeFeo tels que décrits dans l'ouvrage d'Hans Holzer, *Murder in Amityville*. C'est la première fois que la nuit du 13 novembre 1974 et les journées précédant le drame font l'objet d'une adaptation cinématographique. Même si les résultats commerciaux ne sont pas à la hauteur du premier volet, et que le film est de moins bonne qualité, rien ne semble désormais pouvoir stopper la machine hollywoodienne.

En 1983, De Laurentiis (manifestement très attaché aux sequels puisqu'il a aussi produit *Halloween II*, *Evil Dead II* et *Army of Darkness*) fait appel à Richard Fleischer (*The Vikings*, *Conan The Destroyer*, *Red Sonja*) pour mettre en scène un nouveau volet: *Amityville 3-D*. Le titre surfe sur le retour éphémère de la 3D au début des années 1980. Paramount venait de sortir *Friday the 13th III*, et les résultats de *Jaws 3-D*, bien



«À sa sortie en salle aux États-Unis en juillet 1979, *The Amityville Horror*, réalisé par Stuart Rosenberg d'après le récit de Jay Anson, bénéficie d'une vaste couverture de presse. Le film est produit par Samuel Z. Arkoff, fondateur de la prolifique American International Pictures et spécialiste de la série B. L'affiche diffusée arbore un saisissant «For God's Sake, Get Out!». De quoi renforcer la curiosité des spectateurs déjà interloqués par les histoires propagées à propos d'étranges phénomènes qui seraient survenus durant la réalisation du long métrage.»



3

« En résulte *Amityville: The Awakening* tourné en 2014, mais qui sortira trois ans plus tard. La mise en scène est assurée par un collaborateur d'Alexandre Aja (*The Hills Have Eyes*) : le Français Franck Khalifoun, auteur du thriller *Maniac* (2012). C'est le dixième film de la série qui s'inspire librement de l'affaire en y accolant une nouvelle intrigue. »

qu'en baisse par rapport à ses deux précédents opus, satisfaisaient Universal Pictures. Autant dire que pour *Amityville*, la concurrence est à son comble... Et malheureusement, l'échec est cuisant. À un tel point que 1983 marque pour la franchise le début d'une absence dans les salles, qui durera plus de 20 ans.

Le film de Fleischer rapporte si peu que De Laurentiis se départit des droits. Or, si le scénario d'*Amityville 3-D* est en effet passable, il tient son lot de moments cultes. Avec en tête, cette scène d'attaque d'un démon cracheur de feu : le monstre jaillit d'un puits situé au sous-sol de la maison dont les fondations sont construites sur la tombe d'un chef indien n'ayant jamais trouvé le repos. À la fois peu aboutis et séduisants, les effets visuels font du film une curiosité de la série B. Richard Fleischer s'y est donné à cœur joie, soucieux d'explorer au maximum les avenues offertes par la 3D. Notamment lorsque les personnages (un groupe de médiums) subissent la colère de l'esprit qui hante la bâtisse, évitent les éclats de vitres et les débris de murs qui explosent. À l'époque, le relief donnait l'impression aux spectateurs d'être plongés au centre de l'action. Fait notable : c'est aussi la première fois que la résidence démoniaque finit par s'embraser, un épilogue qui aurait pu faire croire à la fin de la série. Mais comme Michael Myers qui revient sans cesse dans *Halloween*, il ne faut jamais crier victoire...

TENDANCE FÉTICHISTE

Au moment de produire *Amityville 3-D*, un contentieux avec la famille Lutz avait empêché Dino de Laurentiis d'utiliser leur nom ou de faire toute référence explicite à leur histoire. De telle sorte que ce troisième volet est aussi le premier à prendre de réelles distances avec ses prédécesseurs. De 1989 à 1996, la tendance s'accroît. Produites pour la télévision ou la vidéo, les nouvelles versions d'*Amityville* sont marquées par la volonté de situer l'action en dehors des frontières de la ville. Selon l'épilogue du troisième opus, la maison

s'embrase. Son emprise ne peut donc plus continuer à s'exercer sur place et l'entité luciférienne s'exporte : en Californie (volets 4, 6 et 8) ou dans la ville de New York (volet 7). Seul *The Amityville Curse*, de Tom Berry, le cinquième de la saga et aussi le plus médiocre, retourne sans raison valable au 112 Ocean Avenue. Hormis ce rare exemple, les producteurs choisissent dorénavant des décors lumineux, s'écartant de l'esthétique sombre et lugubre des premiers films. Unique point commun avec les débuts de la franchise : le démon s'en prend toujours à des familles dysfonctionnelles, une vieille obsession du cinéma d'horreur.

Ces suites n'effacent pas pour autant la bâtisse d'origine : érigée en symbole pervers absolu, elle continue à agir en sous-couche, par l'intermédiaire d'objets ayant appartenu aux familles Lutz et DeFeo. *Amityville 4: The Evil Escapes*, de Sandor Stern (le plus abouti du lot) raconte comment la force maléfique investit une vieille lampe vendue lors d'un vide-grenier. Dans *Amityville 1992: It's About Time*, de Tony Randel, un promoteur immobilier rapporte chez lui une pendule acquise à Long Island faisant revivre des massacres datant du Moyen Âge. Dans *Amityville: A New Generation*, de John Murlowski (1993), c'est un miroir occulte qui pousse de jeunes artistes au suicide (celui-là même qui se trouvait autrefois dans la salle à manger des DeFeo). Mais la manifestation la plus cocasse dans cette « collection fétichiste » demeure la maison de poupées d'*Amityville: Dollhouse*, de Steve White (1996) : ce huitième acte est le plus délirant. Réplique parfaite du manoir original, la petite maquette a le pouvoir de libérer un zombie grotesque qui passe son temps à tenter de convaincre les membres d'une famille à s'entretuer. Ne sachant plus par quel bout entreprendre la célèbre anthologie, les scénaristes donnent l'impression d'être à court d'inspiration. À cet égard, les deux premiers longs métrages de 1979 et 1982 auraient-ils déjà tout dit sur la malédiction d'Amityville ?

Références

¹Roberge, Martine. *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*. Les Presses de l'Université Laval, 2004. (p.77-87).

REMAKES MODERNES

Au début des années 2000, la saga retourne dans les salles de cinéma. Celle-ci redevient la tradition d'illustres producteurs. Michael Bay, qui vient de fonder Platinum Dunes, se lance dans un chantier de remakes de films de genre (*The Texas Chainsaw Massacre*, *Teenage Mutant Ninja Turtles*). C'est donc tout naturellement qu'il confie à Andrew Douglas en 2005 la réalisation d'un long métrage copiant le premier acte. Sans parvenir à renouveler le thème, l'entreprise rencontre malgré tout un succès commercial considérable. C'est aussi à ce moment que Dimension Films, la compagnie derrière *Scream*, acquise par les frères Weinstein, rachète les droits. En résulte *Amityville: The Awakening* tourné en 2014, mais qui sortira trois ans plus tard.

La mise en scène est assurée par un collaborateur d'Alexandre Aja (*The Hills Have Eyes*): le Français Franck Khalfoun, auteur du thriller *Maniac* (2012). C'est le dixième film de la série qui s'inspire librement de l'affaire en y accolant une nouvelle intrigue. Comme le veut la tradition, une famille emménage dans les lieux, mais cette fois 40 ans après les premiers meurtres. L'actrice Jennifer Jason Leigh (*eXistenZ*), que l'on est d'abord surpris de trouver là, interprète avec sobriété une mère monoparentale dont le fils paraplégique est plongé dans le coma: c'est la petite touche qui ouvre une avenue particulièrement traumatique jusque-là jamais empruntée. Le corps contorsionné du jeune homme (Cameron Monaghan), artificiellement maintenu en vie dans un salon au rez-de-chaussée de la demeure, est investi par le fameux démon. De quoi donner l'occasion à Franck

Khalfoun d'élaborer de longues séquences horribles plongeant dans une sorte de gore-médical très effrayant. *The Awakening* est par ailleurs l'œuvre d'un cinéophile assumé qui cumule les références directes aux débuts hollywoodiens de la saga (entre autres lorsque les nouveaux propriétaires organisent une soirée cinéma maison en projetant le film de 1979).

Sans égaler l'approche plutôt intéressante de Khalfoun, *The Amityville Murders* de Daniel Farrands sort un an plus tard. Il s'agit d'une énième interprétation de la folie meurtrière de Ronald DeFeo (campé par John Robinson, l'adolescent blond d'*Elephant* de Gus Van Sant, 2003). Ce dernier opus, le plus récent à ce jour, veut semer la confusion sur l'état mental de l'assassin: est-il véritablement malade? Mais là encore, rien de nouveau, et le spectateur finit déçu par le manque d'intensité de l'assassinat final auquel le scénario construit en crescendo l'avait pourtant préparé.

Le constat est clair: depuis 40 ans, producteurs et scénaristes ont beaucoup tourné en rond, prenant le sujet par tous les bords, sans grand souci de continuité et au risque d'épuiser l'attrait initial. En plus des 11 longs métrages officiels, une quinzaine d'œuvres indépendantes passablement éloignées du thème initial ont vu le jour. Comme le très mauvais *Amityville Island* (Mark Polonia, 2020) qui décrit les expériences génétiques menées par un survivant de la résidence d'origine sur des requins et des femmes... Les puristes seront toutefois ravis d'apprendre que Netflix prépare une série à propos des plus célèbres maisons hantées américaines: une place de premier plan sera bien sûr accordée à celle d'Amityville. ▲

1. James Brolin & Margot Kidder dans le film original de la saga, *The Amityville Horror* (1979)

2. Scène d'exorcisme dans *Amityville II: The Possession* (1982)

2. Cameron Monaghan dans *Amityville: The Awakening* (2017)

TITRES OFFICIELS DE LA FRANCHISE*

ANNÉE	TITRE	RÉALISATEUR	DISTRIBUTION
1979	<i>The Amityville Horror</i>	Stuart Rosenberg	Cinéma
1982	<i>Amityville II: The Possession</i>	Damiano Damiani	Cinéma
1983	<i>Amityville 3-D</i>	Richard Fleischer	Cinéma
1989	<i>Amityville 4: The Evil Escapes</i>	Sandor Stern	Téléfilm
1990	<i>The Amityville Curse</i>	Tom Berry	Vidéo
1992	<i>Amityville 1992: It's About Time</i>	Tony Randel	Vidéo
1993	<i>Amityville: A New Generation</i>	John Murlowski	Vidéo
1996	<i>Amityville: Dollhouse</i>	Steve White	Vidéo
2005	<i>The Amityville Horror</i>	Andrew Douglas	Cinéma
2017	<i>Amityville: The Awakening</i>	Franck Khalfoun	Cinéma
2018	<i>The Amityville Murders</i>	Daniel Farrands	Cinéma

*Filmographie basée sur IMDb et Wikipedia. Sont exclus: les documentaires et les longs métrages indépendants plus éloignés de la franchise (sans lien direct avec les films originaux).

Fantasia 2020

Un festival de genre adapté à la pandémie

JÉRÔME MICHAUD



Pour sa 24^e année d'existence, le festival montréalais spécialisé en cinéma de genre Fantasia a été chamboulé, COVID-19 oblige. L'événement avait d'abord été reporté à la fin de l'été, dans l'espoir qu'une édition physique soit possible, pour finalement se tenir en ligne du 20 août au 2 septembre, alors que son Marché Frontières a eu lieu du 23 au 26 juillet.

Ironie du sort, l'annonce gouvernementale autorisant les rassemblements intérieurs de 250 personnes aurait théoriquement permis à Fantasia de présenter des films en salle de façon décente, dans l'immense amphithéâtre de 692 places du H-110 de l'Université Concordia par exemple. Mais cette nouvelle, tombée du ciel à un mois de son ouverture, est survenue dans la pratique trop tard pour permettre une volte-face organisationnelle. Voilà qui est bien dommage, autant pour l'organisation que les spectateurs. Car on le sait, s'il y a bien un festival québécois qui a su mettre en place une ambiance électrisante dans ses salles, c'est Fantasia! Aurait-on autant apprécié en 2016 *Under the Shadow* ou *The Wailing* si on les avait vus dans le doux confort de sa résidence? Sans doute pas, d'autant plus qu'il s'agit d'œuvres qui gagnent à être vues dans une salle pleine et fébrile. Du côté de l'accessibilité, Fantasia a opté pour une approche hybride: certains films pouvaient être visionnés à n'importe quel moment alors que d'autres devaient être vus à des dates et heures précises. Cette approche a permis de conserver l'esprit rassembleur de l'événement, tout en laissant une part de flexibilité aux cinéphiles. Le visionnement des films étant permis à l'échelle canadienne, le festival a aussi pu élargir son public.

La section consacrée aux longs métrages d'animation, «Axis», a été considérablement réduite cette année. Alors qu'elle ne comptait que trois films, *Beauty Water* a été retiré à la dernière minute pour n'en laisser que deux, aucune animation japonaise n'étant proposée, ce qui est plutôt surprenant. *The Old Man Movie*, animation estonienne image par image d'Oskar Lehemaa et Mikk Mägi, valait assurément le détour. On y suit un fermier qui, accompagné par trois de ses petits-enfants, tente de récupérer sa vache en fuite pour la traire, et ce, pour éviter qu'elle explose! D'un humour pipi-caca-poil franchement réussi, *The Old Man Movie* est désobligeant à souhait et sincèrement surprenant dans ses propositions.

Dans la même veine, *#ShakespearesShitstorm*, du mythique cinéaste américain Lloyd Kaufman

(*The Toxic Avenger* et *Tromeo and Juliet*), est tout aussi libre et provocant. Sur fond d'histoire de vengeance rocambolesque, le film se donne des airs de critique sociale, mais s'en sert surtout comme prétexte pour faire son «shit show» et se moquer des bien-pensants. Party, alcool, drogue et sexe sont au cœur de cette œuvre délurée dont le mauvais goût est pleinement assumé par son auteur. Une proposition à prendre ou à laisser.

Dans les films qui ont su faire réagir, il ne faudrait pas passer sous silence l'ovni sud-africain *Fried Barry*, une sorte de *remake* psychédélique de *Starman* de Carpenter. L'œuvre met en scène Barry, un drogué fini qui perd la maîtrise de son corps au profit d'une force extraterrestre. Le personnage de Barry est admirablement incarné par Gary Green, dont le physique atypique et le jeu, parfois stoïque, d'autres fois exacerbé, fonctionnent parfaitement avec le rôle. *Fried Barry* se démarque aussi pour ses passages oniriques aux teintes lynchéennes qui en font un incontournable en son genre, et ce, même s'il peine à proposer un récit efficacement construit, les scènes s'enchaînant assez maladroitement.

Une autre section toujours fort stimulante du festival, «Camera Lucida», réservait au public six longs métrages cette année. Du lot, une œuvre japonaise a retenu l'attention. *Labyrinth of Cinema*, dernier opus du regretté Nobuhiko Ôbayashi, cinéaste derrière le film culte *House* (1977), est une fiction antiguerre touffue et vélocité ayant une valeur autoréflexive forte, le cinéma en étant un des sujets centraux. Si l'expression «amateurisme avancé» pouvait avoir une connotation positive, elle s'appliquerait parfaitement à *Labyrinth of Cinema*, et ce, pour sa constante utilisation foncièrement apparente des *green screens*. Cette pratique parvient à devenir une esthétique, d'autant plus que cette technique d'incrustation numérique est récurrente dans l'œuvre récente d'Ôbayashi. Cela étant dit, *Labyrinth of Cinema* est intrinsèquement lié à la culture nipponne, particulièrement à certains faits historiques guerriers, et un spectateur qui s'y connaît peu en la matière perdra malheureusement une certaine partie du plaisir que lui réserve le film.

Malgré l'absence de longs métrages d'animation japonaise, le pays du soleil levant comptait d'autres œuvres d'une qualité indéniable. Avec *Special Actors*, Shin'ichirô Ueda reprend là où il avait laissé avec le revigorant *One Cut of the Dead*. Le cinéaste construit encore une fois son récit en couches fictionnelles



superposées dont la découverte se fait progressivement. Délaissant les zombies et le sujet du réalisateur, il se centre cette fois-ci sur l'acteur. Kazuto Ohno, apprenti acteur timide, accepte à contrecœur de travailler pour Special Actors, une compagnie qui offre de faire intervenir ses acteurs dans des situations de la vie réelle. Avec l'aide de la troupe, il aura à faire réaliser aux adeptes d'une secte qu'ils sont manipulés. Pour ce faire, il leur faudra arriver à efficacement incarner leurs personnages afin de compromettre les dirigeants de l'organisation fanatique, ces derniers jouant aussi un rôle auprès de leurs suivants. Tout aussi jouissif et rafraîchissant que son précédent opus, *Special Actors* est indéniablement à rattraper!

Woman of the Photographs, autre long métrage nippon franchement réussi, met en scène l'improbable rencontre entre un taciturne photographe âgé et une ex-ballerine réduite au rôle d'influenceuse sur Instagram. Touchant aux enjeux thématiques de la vanité et de l'acceptation de soi, le film interroge les impacts qu'ont les récentes possibilités de modification et de circulation des images à l'ère du numérique et des réseaux sociaux. Le réalisateur, Takeshi Kushida, parvient à livrer une œuvre d'une impressionnante sensibilité dont la sensorialité prégnante se mélange parfaitement à son sujet.

Sur les mêmes thèmes, le cinéaste néerlandais Lars Damoiseaux a eu la brillante idée de placer l'action de son film de zombies *Yummy* dans un complexe hospitalier consacré à la chirurgie plastique. Des personnes qui aspiraient à une nouvelle beauté plastique finissent par se dévorer entre eux. De cette

proposition à l'ironie parfaite, Damoiseaux a su en tirer le maximum grâce à une belle diversité de personnages et à un scénario solidement élaboré. S'il n'est pas le meilleur film de zombies, *Yummy* offre tout de même de la substance à se mettre sous la dent!

On attendait impatiemment *Slaxx*, œuvre qui met en scène une paire de jeans tueuse! Se détournant de la voie absurde empruntée par Dupieux dans *Rubber*, la réalisatrice montréalaise Elza Kephart trouve elle aussi une puissante complémentarité entre son sujet et le lieu où elle situe l'action de son plus récent opus. Dans un huis clos qui se déroule dans une succursale d'une chaîne de magasins de vêtements, la réalisatrice dépeint un milieu de travail au bonheur forcé et à la facticité évidente; un endroit où l'image prime toujours. *Slaxx* fait émerger ce qui se trame sous les apparences et cela mène à la mise en lumière des motifs de la paire de jeans tueuse. L'œuvre propose un parfait mélange entre film d'auteur et film de genre.

D'autres magnifiques surprises ont retenu l'attention – *Underdogs*, *Jumbo*, *Sleep* et *Dinner in America* – mais, comme tout bon cinéophile avide de nouveautés, on en aurait évidemment voulu plus. Fantasia a réduit sa sélection d'une trentaine de longs métrages et il faut s'attendre à ce que les autres festivals québécois de l'automne fassent de même, ce qui diminuera significativement le nombre de longs métrages qui auront été rendus accessibles par les festivals québécois cette année. Bien dommage, mais l'instabilité actuelle légitimise pleinement l'approche plus sécuritaire des festivals afin de réduire les risques financiers et d'assurer leur pérennité.▲

« Dans la même veine, **#ShakespearesShitstorm**, du mythique cinéaste américain Lloyd Kaufman (*The Toxic Avenger* et *Tromeo and Juliet*), est tout aussi libre et provocant. Sur fond d'histoire de vengeance rocambolesque, le film se donne des airs de critique sociale, mais s'en sert surtout comme prétexte pour faire son "shit show" et se moquer des bien-pensants. »

1. *Labyrinth of Cinema*

2. *#ShakespearesShitstorm*



1



2

YVES LABERGE

Sept décennies de présence au cinéma

Bien avant sa disparition survenue le 12 mai dernier, Michel Piccoli (1925-2020) était déjà considéré comme un monument du cinéma français, dont la longue carrière d'environ 200 films serait impossible à résumer. Son physique empreint de noblesse le prédisposait à des rôles d'homme du monde, de bourgeois, de diplomates; il se servait de cette particularité pour correspondre à ces figures typées ou au contraire pour personnifier des individus subversifs, des êtres arrogants ou désaxés, des notables ambigus ou des citoyens corrompus ayant l'apparence d'être «au-dessus de tout soupçon». Sa calvitie précoce, dès la trentaine, a fait en sorte que son image a très peu changé au fil des ans, un peu comme pour l'acteur Bernard Blier ou encore — dans un autre registre — le chanteur Léo Ferré ou le politicien René Lévesque.

Le présent article passera rapidement sur ses débuts et sa riche carrière théâtrale pour mettre en évidence quelques jalons — mais pas tous; la simple énumération de tous ses grands rôles dépasserait la longueur de ces quelques pages. Le lecteur nous pardonnera de négliger dans ce bilan, inévitablement incomplet, certaines de ses apparitions les plus marquantes.

LES ANNÉES 1950

Même si on l'entrevoit dans le personnage d'un militaire dans les coulisses de *French Cancan* (1955), de Jean Renoir, c'est en fait Luis Buñuel qui lui a offert son premier grand rôle au cinéma. En plus de leur complicité naturelle, Luis Buñuel et Michel Piccoli s'entendaient sur un point: l'anticléricalisme. En lui faisant jouer le père Lizardi

dans *La mort en ce jardin* (1956), Buñuel lui permit d'exprimer à l'écran les contradictions entre les principes moraux dictés par le catholicisme et les actions individuelles, au moment où des personnages déstabilisés se retrouvent plongés dans des situations extrêmes, lorsque les conventions morales sont abolies. À l'époque, il était difficile de faire accepter par la censure un personnage religieux dont on exposait ouvertement les défauts et les travers. Tourné au Mexique, *La mort en ce jardin* sera le début d'une longue collaboration étalée sur 20 ans.

LES ANNÉES 1960

Dans *Le journal d'une femme de chambre* (1964), chef-d'œuvre de Luis Buñuel, Michel Piccoli devient monsieur Monteil, personnage buñuelien par excellence: un homme apparemment rangé mais en fait harceleur, constamment assailli par un désir sexuel devenu impossible à maîtriser; cette particularité s'exprime par son visage constamment mal rasé, son penchant pour la chasse, ses conflits mesquins avec son voisin vétéran et surtout par son attirance incontrôlable pour les domestiques. Ce personnage du châtelain frustré joué par Piccoli est incapable de justifier rationnellement sa propension à traquer le gibier animal: «Mais la chasse, c'est la chasse», s'exclame monsieur Monteil auprès de son beau-père insensible, dans un raisonnement creux que le cinéaste surréaliste affectionnait tant pour montrer le vide tautologique des arguments de tous les personnages qu'il dénonçait¹. Comme dans d'autres œuvres de Buñuel (pensons à Pierre Batcheff dans *Un chien andalou*, à Gaston Modot dans *L'âge d'or*, ou encore dans *Él*, tourné au Mexique), c'est toujours la morale religieuse et les conventions

1. *Le mépris*

2. *Belle de jour*

3. *Les choses de la vie*

4. *Péril en la demeure*

5. *Habemus Papam*



sociales qui empêchent l'homme de trouver un équilibre entre ses pulsions et les règles morales. Sur le plan de la théorie psychanalytique, à laquelle les premiers surréalistes s'étaient intéressés dès les années 1920, cette situation conflictuelle récurrente dans les œuvres de Buñuel illustre parfaitement cette célèbre formule freudienne sur l'impossibilité de certains individus de résister aux tentations : « Le Moi n'est pas maître dans sa propre maison », constamment tiraillé entre les pulsions incessantes du Ça et les interdits imposés par le Surmoi². En ce sens, Michel Piccoli pouvait incarner pleinement les thèmes buñueliens ; et *La mort en ce jardin* comme *Le Journal d'une femme de chambre* ne seront que les premiers jalons de cette démonstration.

UN ACTEUR DANS LA TRENTAINE

Au théâtre comme à la télévision, Michel Piccoli tient de plus en plus fréquemment le haut de l'affiche, par exemple dans ce téléthéâtre en noir et blanc de Marcel Bluwal où il tient le rôle-titre, *Don Juan* (1963), fidèlement adapté du texte de Molière. Encore de nos jours, il est difficile de trouver une adaptation plus réussie d'une pièce du répertoire classique, et son jeu admirable y compte pour beaucoup.

L'ère des rôles mythiques s'amorce pour l'acteur. Dans la séquence sublime du dialogue amoureux qui ouvre *Le mépris* (1963) de Jean-Luc Godard, le scénariste Paul Javal répondra d'une manière distanciée au questionnaire déconstruit de Brigitte Bardot sur les différentes parties de son corps, réaffirmant son amour pour chacune de ses formes, pour ensuite conclure sur un ton grave : « oui, je t'aime totalement, tendrement, tragiquement ». Par la musique envoûtante de Georges Delerue, cette séquence devient encore plus déchirante. Au départ, cette scène fameuse n'était pas prévue ; ce sont les coproducteurs américains qui, après avoir

visionné la version initiale tournée par Godard, ont demandé au cinéaste de refaire ses devoirs, car ils exigeaient une scène de nu avec Brigitte Bardot, afin de ne pas décevoir le public habitué aux films précédents de l'actrice. Les producteurs anticipaient ce qu'ils croyaient être les attentes du grand public de l'époque. Contre toute attente, Godard a accepté cet ultimatum et a dû reconvoquer une partie de son équipe technique, tout comme le réalisateur dans le film qui doit se soumettre aux caprices du producteur américain. Mais Godard avait-il seulement le choix ? Néanmoins, l'intérêt du *Mépris* est ailleurs : la présence du légendaire Fritz Lang comme acteur jouant en français le personnage du réalisateur, mais aussi cette idée du « film dans le film », l'éternel conflit entre le film « culturel » par opposition au produit commercial, et, en toile de fond, la dénonciation de la mainmise des producteurs américains sur les créateurs que sont le scénariste et le réalisateur. Dans *Le mépris*, Michel Piccoli prouvait qu'il pouvait incarner superbement des personnages imparfaits ou faibles, des ratés, des hommes momentanément « méprisés » par leur propre épouse. Avant de partager le lit de Brigitte Bardot dans *Le mépris*, Piccoli était certes connu, mais pas encore une vedette ; il le devint à partir de cet instant. Sa présence déterminante dans cette superproduction aura été un déclic dans sa carrière. Au contact des vedettes, on peut en devenir une.

Luis Buñuel et son scénariste Jean-Claude Carrière font de nouveau appel à lui pour donner la réplique à la jeune Catherine Deneuve dans *Belle de jour* (1967) ; Piccoli devient Henri Husson, celui par qui le malheur survient. Puis, — en perruque blanche ! — il personnifiera durant trois minutes le marquis de Sade dans une courte séquence de *La voie lactée* (1969), film caustique de Buñuel qui s'amuse à déconstruire les dogmes et à raviver les anathèmes.

Un projet inespéré permet à Michel Piccoli et à Philippe Noiret d'obtenir deux rôles d'escrocs pour une superproduction hollywoodienne dont l'action se déroule dans plusieurs pays : *L'état (Topaz)*, (1969), l'une des dernières œuvres du francophile Alfred Hitchcock. Les deux acteurs français sont alors bien conscients que ces rôles de soutien seront à la fois leur première et leur dernière incursion dans le monde démesuré du cinéma américain.

Les années 1970 sont caractérisées par des recherches et des explorations dédramatisées, testant parfois les limites de la censure, et Piccoli sera souvent partant pour des productions risquées, insolites et déroutantes comme *La grande bouffe* (1973), de Marco Ferreri ; il revendique le rôle-titre dans le folichon *Themroc* (1973), de Claude Faraldo, aux

« Dans *Le mépris*, Michel Piccoli prouvait qu'il pouvait incarner superbement des personnages imparfaits ou faibles, des ratés, des hommes momentanément "méprisés" par leur propre épouse. Avant de partager le lit de Brigitte Bardot dans *Le mépris*, Piccoli était certes connu, mais pas encore une vedette ; il le devint à partir de cet instant. »



3



4

côtés d'une Béatrice Romand méconnaissable dans un rôle inhabituel, à l'opposé de la jeune femme sage des films d'Éric Rohmer. Cet esprit hors-norme et hors-système hérité de Mai 68 reviendra a posteriori lorsqu'il obtiendra le rôle-titre écrit sur mesure pour lui dans *Milou en mai* (1990), de Louis Malle, sur un scénario de Jean-Claude Carrière, qui tente de faire revivre l'époque de Mai 68. Mais revenons aux années 1970. Dans *Le fantôme de la liberté* (1974), film sans héros et sans trame linéaire coscénarisé par Jean-Claude Carrière, Luis Buñuel avait besoin d'un acteur pouvant personnifier un haut fonctionnaire de police : Piccoli enfle les habits de la fonction et habite entièrement ce personnage qui n'apparaît pourtant que dans deux séquences, à la fin du récit.

UN ACTEUR DANS LA QUARANTAINE

Les projets se multiplient et se diversifient encore davantage durant les années 1970. Ainsi, il apparaît comme un policier des services secrets dans *La faille* (1975), coproduction réalisée par l'Allemand Peter Fleischmann, et dont l'action semble se dérouler en Grèce. Mais à côté de certains de ces essais inégaux et provocateurs, il rencontre le grand public français avec plusieurs longs métrages de Claude Sautet, en particulier dans *Les choses de la vie* (1970), aux côtés de Romy Schneider. Ce cycle auprès de ces derniers sera le plus marquant de toute sa carrière, du moins en France, et compensera pour tous ses échecs et ses erreurs de parcours. Pour une large portion de l'auditoire en France, des fictions comme *Les choses de la vie* (1970), *Max et les ferrailleurs* (1971), *César et Rosalie* (1972), *Vincent, François, Paul... et les autres* (1974) constituent la quintessence de la représentation de l'homme français ayant atteint la quarantaine durant les années 1970, avec ses rêves, ses démons, ses crises intérieures et ses contradictions. Et presque chaque fois, c'est à Michel Piccoli que Claude Sautet confiait le principal rôle masculin. Toute une génération s'est reconnue en lui : Piccoli n'était pas particulièrement beau, mais il pouvait avoir du charme et de la sensibilité, surtout si sa partenaire à l'écran était Romy Schneider.

En marge de ses qualités de jeu, il était doté d'une belle diction et certains cinéastes ont fait appel à lui uniquement pour cette raison. Ce fut le cas avec Fellini pour préparer une version française de *Casanova* (1976). Puisque l'acteur Donald Sutherland était Canadien, il ignorait le français et ne pouvait parler d'autre langue que l'anglais ; c'est Michel Piccoli qui doublera — brillamment — l'acteur néobrunswickois pour la version française de *Casanova de Fellini* (*Il Casanova di Federico Fellini*), en 1976.

D'ailleurs, il répètera l'expérience du doublage, entre autres pour le personnage de Matéo — ou

Matthieu — (interprété par Fernando Rey) dans l'ultime long métrage de Luis Buñuel, *Cet obscur objet du désir* (1977). Fidèle à ses réalisateurs de prédilection (de Claude Sautet à Marco Ferreri), il aura tourné six longs métrages avec Luis Buñuel ; sept films si l'on inclut sa participation invisible dans *Cet obscur objet du désir*.

LES ANNÉES 1980

Tout comme pour les années 1970, la décennie suivante sera ininterrompue et diversifiée pour Piccoli. Dans un récit qui rappelle la relation subtile entre les deux principaux protagonistes du film *Mort à Venise* de Luchino Visconti, il jouera le professeur dans la cinquantaine affrontant la tentation homosexuelle dans *La confusion des sentiments* (1981), un téléfilm d'Étienne Périer librement adapté de Stefan Zweig. Tout en nuance, il trouvait le juste équilibre entre le trouble et le ton taquin qu'il adopte envers le jeune étudiant à la moustache naissante (Pierre Malet), qui le trouble momentanément mais profondément.

Tenant souvent le premier rôle, il personnifie un champion en titre des échecs dans *La diagonale du fou* (1984), de Richard Dembo. Ou encore, il donne toute sa crédibilité au personnage de Michel, mystérieusement enlevé puis retrouvé dans une histoire insolite, *Viva la vie* (1984) de Claude Lelouch, et de nouveau avec Lelouch pour replonger dans les années sombres de l'Occupation, dans *Partir, revenir* (1985). Ce sont les longs métrages les plus enlevants de Lelouch.

Pour son écriture admirablement subtile et son montage innovateur où les séquences sont entrelacées d'une manière chaque fois renouvelée, *Péril en la demeure* (1985) reste de loin le meilleur long métrage de Michel Deville et un sommet du cinéma français des années 1980, dans lequel Piccoli personnifie avec classe Graham Tombsthay, le mari trompé mais conscient de sa situation. Cette intrigue à plusieurs personnages principaux est un moment fort dans sa carrière, car il exprime à la fois la grâce et la cruauté, la tolérance et l'esprit de vengeance. Michel Deville le convoquera de nouveau pour un autre huis clos : *Le Paltoquet* (1986) ; le personnage antipathique qu'il interprète y cabotine aux côtés de Jeanne Moreau, et on dirait que le scénario a été conçu uniquement pour lui permettre de cabotiner à sa guise. Mais contrairement à bien d'autres acteurs, Michel Piccoli cabotinait superbement.

LES ANNÉES 1990

Nous ne retiendrons qu'un seul titre parmi une trentaine pour marquer cette décennie. De loin le

plus beau long métrage de Jacques Rivette, *La belle noiseuse* (1991) pourrait au départ interloquer le spectateur québécois; à la vingt-cinquième minute, le personnage interprété par Emmanuelle Béart déclare : « j'ai vécu quatre ans au Québec quand j'étais petite; là-bas, on disait "T'es rien qu'une noiseuse" ». Vous avez bien dit « noiseuse » ? Ce mot n'est pourtant pas usité au Québec. Voudrait-on plutôt dire « niaiseuse » ? Je ne le crois pas. Dans le film, Piccoli le traduit par « querelleuse », « emmerdeuse ». Quoi qu'il en soit, l'intrigue de *La belle noiseuse* semble à première vue prévisible : Piccoli y joue le peintre vieillissant à court d'inspiration qui retrouve la flamme créatrice en découvrant un jeune modèle féminin. Dans ce véritable hymne à la beauté, raconté durant presque quatre heures sur un rythme contemplatif, la mise en scène est particulièrement travaillée : ainsi, avant de cadrer son sujet dans sa toile à venir, le peintre — au style rappelant parfois celui d'Egon Schiele — met en scène le corps superbement dénudé de son modèle, repliant un bras, retournant une main ou recroquevillant un autre membre pour lui donner une posture oblique, furtive, inattendue, apparemment inconfortable. Voulant comprendre sa quête esthétique, elle lui demande, après plusieurs séances de pose : « Vous cherchez quelque chose ? Quelque chose que vous avez vu ? » Le peintre lui répond alors évasivement : « C'est possible ». En fait, le peintre scrute sans cesse un instant fugitif d'abandon ou de candeur, pouvant être obtenu au moment d'une confession, lorsque le modèle se concentre sur ses souvenirs et oublie presque qu'elle pose. Cet instant est furtif et donc difficile à capter. C'est la clef pour comprendre ce film. En revoyant *La belle noiseuse*, on repense parfois au *Mépris* (1963) de Godard, car ces deux films réfléchissent sur l'Art, sur l'œuvre inachevée et surtout sur les entraves aux processus créatifs.

LES ANNÉES 2000

Inévitablement, Michel Piccoli est passé de l'autre côté de la caméra pour réaliser quatre courts métrages pour la télévision, et surtout *C'est pas tout à fait la vie dont j'avais rêvé* (2006), un long métrage insolite sur le thème du double et du travestissement qui rappelle à la fois Buñuel et Cronenberg. Puis, contre toute attente et à un demi-siècle de distance, il rejoue son personnage d'Henri Husson créé dans *Belle de jour* (1966) pour le faire revivre dans une suite-hommage, *Belle toujours* (2006), du Portugais Manoel de Oliveira, qui ressemble davantage à une évocation, à une méditation inachevée sur le temps qui a passé.

Au cours de ses dernières années de travail, il aura droit à des rôles très divers, au cinéma, à la télévision



et comme narrateur; ultimement, cet incorrigible anticlérical sera le pape dans *Habemus Papam* (2011), de Nanni Moretti. Entre divers projets, à l'heure des bilans, Michel Piccoli se confie à son ami Gilles Jacob dans des mémoires, *J'ai vécu dans mes rêves*, où il expose ses souvenirs et sa philosophie de la vie¹.

Durant les années 1970 et 1980, Michel Piccoli pouvait aisément apparaître dans une dizaine de films par année. Sa fidélité envers les nombreux cinéastes lui ayant fait confiance force l'admiration. Vu du Québec, il semblait être de presque toutes les nouveautés du cinéma français de cette époque, une sorte d'âge d'or du cinéma européen. Rarement a-t-on pu suivre sur une si longue période un acteur aussi polyvalent, et présent dans un si grand nombre de films marquants. C'est en outre l'illustration d'un paradoxe de l'histoire du cinéma : un acteur de sa trempe, ayant tourné inlassablement dans plus de 200 films, est considéré comme une légende dans sa France natale; mais inversement, il demeure un inconnu dans le monde anglo-saxon, trop centré sur le vedettariat hollywoodien. Quel dommage pour ceux qui ne verront jamais un film avec Michel Piccoli. ▀

Références

¹ Luis Buñuel, *Le Journal d'une femme de chambre. Dialogue intégral*. Paris, Seuil/Avant-scène, 1971, p. 19.

² Sigmund Freud, *Le moi et le ça*. Paris, Payot, 2010 [1923].

³ Michel Piccoli et Gilles Jacob, *J'ai vécu dans mes rêves*. Paris, Le Livre de Poche, 2017 (2015 chez Grasset). Quarante ans plus tôt, Michel Piccoli avait coécrit un premier livre de souvenirs, *Dialogues égoïstes*, Paris, Olivier Orban éditeur, 1976 (réédité chez Marabout).

Ennio Morricone

YVES LABERGE

Des musiques inoubliables qui ont donné vie aux films de Sergio Leone

« Au fond, en un mot, le style de Leone et Morricone poussait à l'extrême certains des codes du western conventionnel, presque au seuil de la parodie, tout en déconstruisant le genre du western. C'était le cas dans la mise en scène, mais également dans la musique. Et cette nouvelle tendance sera imitée avec encore moins de nuances par Sam Peckinpah et Quentin Tarantino. »

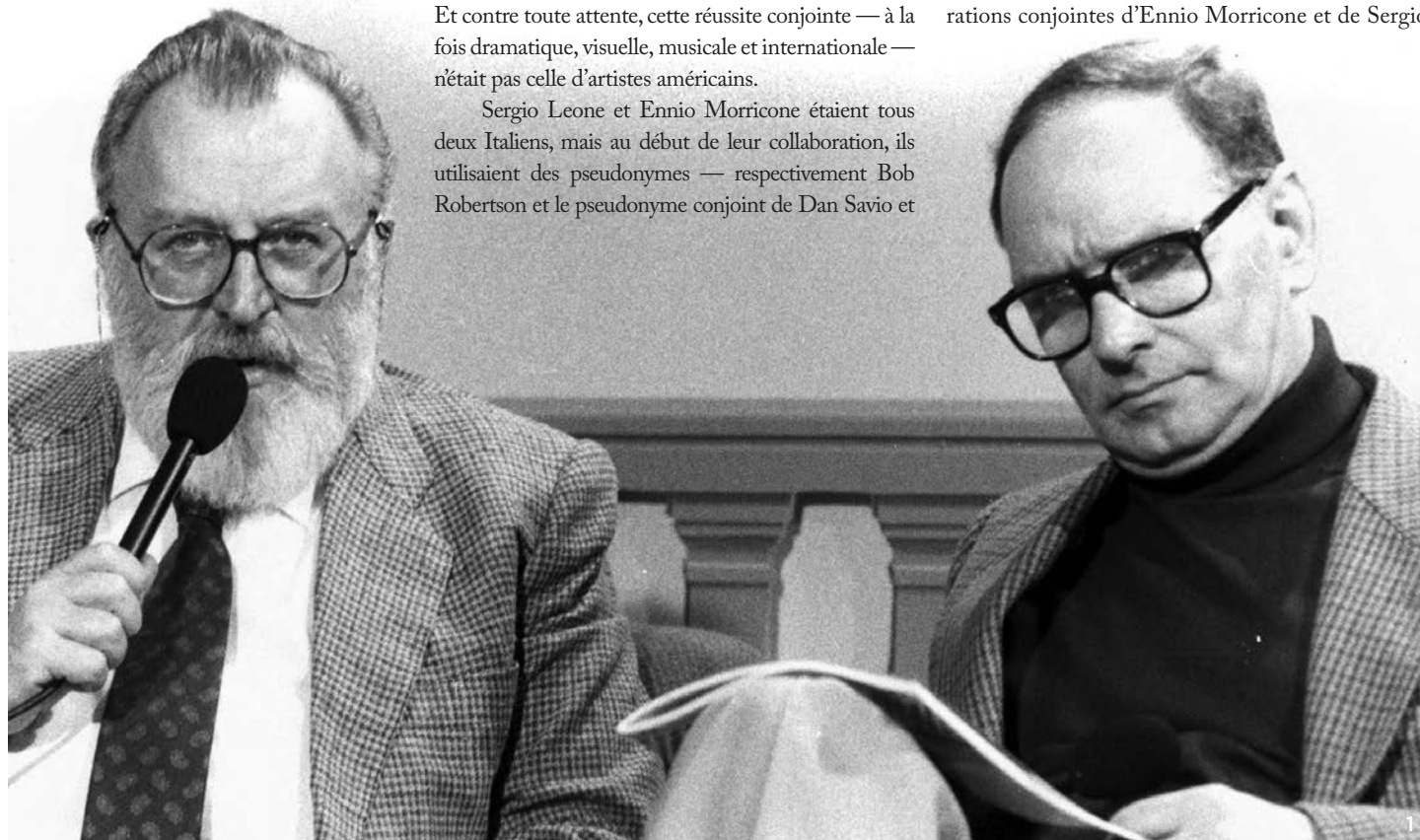
Débutons par une question insoluble, à méditer et à débattre infiniment entre cinéphiles : sans la musique d'Ennio Morricone, est-ce que les films de Sergio Leone (1929-1989) auraient eu le même poids ? Et la même influence ? À chacun d'y apporter sa réponse.

Ennio Morricone est décédé à l'âge de 91 ans, le 6 juillet 2020. Compositeur prolifique et polyvalent, il était universellement connu pour ses nombreuses musiques de film ; mais il était également un compositeur de musique classique, dans la grande tradition italienne depuis Corelli, Vivaldi et, pourquoi pas, Rossini et Verdi, pour le côté « mise en scène » et opératique de sa musique. Il commença son métier d'arrangeur à la fin des années 1950, mais c'est sa collaboration en tant que compositeur de musiques de film avec Sergio Leone qui sera déterminante. Au moment où ce genre usé manquait de crédibilité et de public, ils réinventent une nouvelle forme de western, notamment avec *Pour une poignée de dollars* (1964), suivi par *Et pour quelques dollars de plus* (1965), *Le bon, la brute et le truand* (1966) et plusieurs autres. Jamais on n'avait assisté à une si parfaite adéquation entre les images et la trame sonore dans un western. Et contre toute attente, cette réussite conjointe — à la fois dramatique, visuelle, musicale et internationale — n'était pas celle d'artistes américains.

Sergio Leone et Ennio Morricone étaient tous deux Italiens, mais au début de leur collaboration, ils utilisaient des pseudonymes — respectivement Bob Robertson et le pseudonyme conjoint de Dan Savio et

Leo Nichols — afin de dissimuler leurs origines non américaines. Bien sûr, ils auraient pu se faire passer pour des Américains avec des ancêtres italiens, mais ils préféraient annoncer une identité entièrement anglo-saxonne pour percer cette forteresse du western. Ils n'avaient pas envie de tout expliquer chaque fois ; leurs films parlaient pour eux. Au début des années 1960, on sentait que beaucoup de cinéphiles ne croyaient plus à l'authenticité, à l'innocence, à la candeur du western ; nous entrons alors dans une période désabusée qui allait contaminer une large partie du cinéma américain des années 1960. Il faut rappeler que la réaction aux premiers westerns de Leone était unanime : unanimement contre lui !¹. Beaucoup de commentateurs plus conservateurs ne considéraient pas leurs œuvres comme étant du western ou du moins, du western conforme à la tradition et aux mythes américains : trop d'outrances, trop de complaisance, trop de violence gratuite. Et même le tout récent *Dictionnaire du western* ne mentionne pas le nom d'Ennio Morricone dans sa notice consacrée à la musique et ne consacre pas de notice à Sergio Leone².

C'est peut-être ce qui explique que les collaborations conjointes d'Ennio Morricone et de Sergio



Leone ne remporteront jamais de récompenses ni de reconnaissances officielles à Hollywood, si l'on excepte un hommage tardif remis à Morricone en 2007 pour l'ensemble de son œuvre, et ce, bien des années après la mort de Leone.

Au fond, en un mot, le style de Leone et Morricone poussait à l'extrême certains des codes du western conventionnel, presque au seuil de la parodie, tout en déconstruisant le genre du western. C'était le cas dans la mise en scène, mais également dans la musique. Et cette nouvelle tendance sera imitée avec encore moins de nuances par Sam Peckinpah et Quentin Tarantino.

L'AUTRE ENNIO MORRICONE

On répète souvent qu'Ennio Morricone n'a pas fait que des musiques de film pour Sergio Leone, et que cette portion de son œuvre par ailleurs immense et diversifiée ne représente que la pointe de l'iceberg. C'est vrai. Mais les musiques de ces films légendaires représentaient pour beaucoup de cinéphiles la quintessence de la trame sonore, pourtant rendues avec un minimum d'effets et avec peu de musiciens. Durant les années 1970, les trames sonores d'Ennio Morricone étaient si populaires que pratiquement chacune de celles-ci était publiée sous forme de disque 33 tours, qui furent maintes fois réédités. Il y a eu par la suite des versions réenregistrées par Morricone lui-même avec différents orchestres, ce qui était frustrant pour les puristes car on ne retrouvait pas exactement le même son, ni la même atmosphère, tout en pouvant reconnaître les mélodies et le style dès les premières notes. Et pourtant, c'était toujours le même Morricone qui dirigeait l'interprétation, tout en remettant à jour ses propres orchestrations. Mais il faut se souvenir qu'avant les années 1980, le magnétoscope domestique n'était pas encore répandu, et les cinéphiles ayant envie de réentendre les musiques des films de Leone n'avaient d'autre choix que de retourner les voir en salle ou d'attendre leur passage à la télévision; le disque offrait la possibilité de réentendre à loisir ces trames musicales, mais sans une composante essentielle, les images.

UNE ESTHÉTIQUE MUSICALE

Comment décrire en termes esthétiques l'apport des trames sonores d'Ennio Morricone aux longs métrages de Sergio Leone? On se souvient de ces séquences emblématiques du style de Sergio Leone dont l'action était interrompue, mise en suspens, pour un moment de contemplation. À cette époque, cette esthétique était inusitée et fascinait par son ouïe: là où plusieurs n'y voyaient que des longueurs et des exagérations dans l'échelle des plans (on passait de très gros plans fixes à des

plans d'ensemble), d'autres y voyaient au contraire des moments d'intense dramatisation où le temps était provisoirement suspendu. Au moment où deux protagonistes se regardaient de loin avant de s'affronter, la conjonction des images fixes et de la musique d'Ennio Morricone donnait une sorte de poème visuel qui forçait la contemplation. Durant ces minutes allongées à l'extrême, ces séquences servaient à faire monter la tension dramatique, les échanges de regards, les hésitations des protagonistes.

On pourrait réfléchir longuement sur l'esthétique des œuvres inimitables d'Ennio Morricone: longues notes à l'harmonica, notes au léger vibrato à la guitare électrique, effets de réverbération, présence de chœurs ou d'une voix féminine se prêtant à des vocalises. On entend un inoubliable sifflement dans les thèmes des films *Pour une poignée de dollars* (1964), mais aussi pour *Le bon, la brute et le truand* (1966); ce n'est pas Ennio Morricone mais bien son chef de chœur, Alessandro Alessandrini, que l'on entend siffler.

RÉÉCOUTER TOUT MORRICONE

Un coffret de 15 disques CD rend justice à la diversité du répertoire d'Ennio Morricone: intitulé un peu abusivement *The Complete Edition*, il contient des bandes originales créées pour des réalisateurs aussi différents que Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, ou encore les frères Taviani.

Paru en Italie en 2008 chez GDM, *The Complete Edition* ne contient pas toutes les musiques de film écrites par le compositeur, ni même celles de toutes ses collaborations célèbres avec Sergio Leone; mais on gagne en explorant la portion méconnue du maître, qui avait lui-même fait la sélection des œuvres choisies: de la musique de chambre, des œuvres contemporaines, des chansons et beaucoup d'œuvres pour des cinéastes italiens, français, ouest-allemands et américains.

En France, un autre coffret se concentre sur 22 de ses partitions pour des cinéastes français, dont le magnifique thème du long métrage *Le secret* (1974), de Robert Enrico. Cette rétrospective partielle contient aussi les thèmes des films *La cage aux folles* et *La banquière* (1980). Chose rare: ce coffret d'un seul CD comprend en outre une affiche repliée reprenant le montage de la couverture du boîtier³.

Les œuvres de Sergio Leone et Ennio Morricone étaient très appréciées au Québec. Dans sa chanson Ballade pour Sergio Leone, la chanteuse québécoise Isabelle Pierre a rendu un bel hommage à ces deux créateurs, il y a presque 50 ans, en chantant « Quand je suis triste (...), quand même l'amour ne me dit rien (...) », sa consolation était « d'aller voir un film de Leone ».▲



1. Sergio Leone et Ennio Morricone
Photo: Cinema Papers (1984)

2. Ennio Morricone

Références

¹Noël Simolo, *Conversations avec Sergio Leone*. Paris, Stock, 1987.

²Claude Aziza et Jean-Marie Tixier, *Dictionnaire du western*. Paris, Vendémiaire, 2017.

³Ennio Morricone *Made In France*, Play Time et FGL, Paris, N° PLO901136.

XPQ. TRAVERSÉE DU CINÉMA EXPÉRIMENTAL QUÉBÉCOIS

UN ÉCLAIRAGE LONGUEMENT ATTENDU POUR NOS CINÉMAS EXPÉRIMENTAUX

JEAN-SÉBASTIEN DORÉ

En ce qui a trait au cinéma québécois en librairie, il semble que l'on aime retourner souvent les mêmes pierres; non pas, on l'espère, en raison de la petitesse de l'univers observable – ce serait absurde –, peut-être seulement par un amour vorace pour ce que l'on sait déjà se trouver sous ces pierres. Quel vent de fraîcheur, alors, que l'odeur des pages fraîchement imprimées de ce *XPQ. Traversée du cinéma expérimental québécois*, ouvrage non exhaustif de l'aveu de ses initiateurs, mais traçant avec un souci évident l'histoire du cinéma expérimental au Québec, de ses origines à nos jours, à travers ses diverses vagues marquantes, ses différentes influences – ses chapelles, aussi, si l'on peut dire –, et ses artistes et œuvres incontournables, le tout sous la direction du journaliste et directeur littéraire Ralph Elawani et du directeur de la diffusion et de la programmation à la Cinémathèque québécoise, Guillaume Lafleur. S'entremêlent documents d'archives, essais, témoignages et entrevues avec des créateurs reconnus et des programmeurs, à la manière éclatée et (ultra-)protéiforme du sujet du livre, dans une volonté de rejoindre les artisans «du milieu» comme leurs spectateurs enthousiastes, un lectorat tant universitaire que néophyte.

«Le grand récit de l'histoire du cinéma québécois, on le dit souvent, a longtemps fait l'économie des productions marginales. Malgré l'absence du religieux, derrière les "nouvelles images" proposées par le cinéma expérimental, il y a l'idée de révélation: montrer ce qui n'a pas été vu», affirme L'UN à L'AUTRE, dans le dialogue introductif de l'ouvrage; on déduira qu'il s'agit d'Elawani et de Lafleur, respectivement. C'est un motif que l'on retrouvera dans tout l'ouvrage, spécialement dans ses entretiens et leur évocation d'un imprévu inhérent à la création (le «cadeau» évoqué par Louise Bourque, «l'incalculable et l'imprévisible» de Pierre Hébert). «L'ambition, avançait ce même Elawani quelques lignes auparavant, était de ne surtout pas pondre un ouvrage savant qui encadre, enrégimente et formalise exagérément une forme artistique qui appelle plutôt à l'exploration, à la non-finitude.» La zone d'ombre dans laquelle se trouvera tout du long *XPQ* concerne justement la définition même de ce qu'est, de ce que n'est pas et de ce qu'est parfois, le cinéma expérimental. La non-narrativité est-elle son principal trait? Où se situent dans son orbite ou par rapport à lui le cinéma dit *underground*, la vidéo, le film d'art? «C'est un cinéma "non officiel", un cinéma de recherche, parfois un cinéma purement sensoriel, un cinéma très expressif, qui forcément interpelle le spectateur de manière viscérale», dira L'AUTRE. On

ressort de la lecture du livre imprégné des possibles du geste créateur, plutôt que d'une pensée conceptualisante, en vase clos, et c'est tant mieux.

Illustré par la collagiste Marie-Douce St-Jacques à partir de photogrammes de films de Daïchi Saito, *XPQ* est divisé en cinq sections. «Balbutiements» propose une histoire des origines du cinéma expérimental québécois par Guillaume Lafleur, suivie de celle de son frère siamois, le cinéma d'animation expérimental, par Marco de Blois. On y rencontre pour la première fois des noms qui auront une influence fondamentale sur la suite des choses: Norman McLaren, bien sûr, mais aussi l'Américain Stan Brakhage et le Néo-Zélandais Len Lye. «Expansions» offre ensuite un entretien avec Robert Desrosiers et Jean Lafleur, créateurs du film *Tant que s'illuminera l'animal stratifié*, une immersion dans les films-événements créés dans le cadre d'Expo 67, puis une rencontre incontournable avec Pierre Hébert (son «procès» de la collection de Guy L. Côté, une archive stricte – mais juste – de 1965 est également à (re)découvrir). «Contre-culture et nouvelles approches» se penche sur l'apport des arts visuels au cinéma du début des années 1970, puis celui de la vidéo (on y fait la part belle à la création du centre d'artistes Vidéographe par Robert Forget). «Mouvements et ressacs» se concentre ensuite sur la période 1971-2011, en plus de contenir un entretien avec Jean-Claude Bustros, que même les non-initiés reconnaîtront pour *La queue tigrée d'un chat comme pendentif de pare-brise*. C'est enfin avec «Persistances rétinienne» que l'on rejoint la création plus récente, un pan notable étant attribuable au collectif Bande négatif, dont firent partie les figures de proue Karl Lemieux et Daïchi Saito (la sensibilité de son travail passé et présent clôt l'ouvrage, avec un post-scriptum d'André Habib).

Disons-le de manière convenue, mais non moins sentie: l'épopée des alchimistes québécois du son et de l'image, que ce soit sur pellicule, sur bande magnétique ou sur support numérique, en provenance de l'ONF, de l'Université Concordia, de l'Université de Montréal ou d'ailleurs, est à l'image de leurs plus audacieuses et exigeantes – oserait-on *belles*? – créations, c'est-à-dire inattendue, surprenante. Ancrée dans une curiosité parfois agaçante, mais jamais plate ou stagnante. Gageons que le travail d'Elawani et de Lafleur, en mettant en valeur et en vulgarisant ce qui constitue un véritable poumon de notre cinématographie nationale et de nos arts en général, générera quelques vocations (imaginez!, avec nos taxes!). ▀



Ralph Elawani et Guillaume Lafleur (dir.)
XPQ. Traversée du cinéma expérimental québécois
Québec, Éditions Somme toute, 2020, 320 p.

L'AMIE AMÉRICAINE DE SERGE TOUBIANA L'ÉTONNANTE HELEN SCOTT

GUILHEM CAILLARD

En 1984, la disparition prématurée de François Truffaut, âgé de 52 ans, laisse bon nombre d'orphelins. À commencer par ses filles, Laura, Éva et Joséphine, puis son dernier amour, Fanny Ardant. La tombe du cinéaste, située au cimetière Montparnasse, attire chaque année de nombreux visiteurs qui déposent sur le marbre des tickets de transport parisien en référence à son film *Le dernier métro* (1980). Non loin de là gisent Agnès Varda, Jacques Demy et Jeanne Moreau. Mais parmi eux repose également une femme méconnue du grand public : Helen Scott, née aux États-Unis en 1915.

Sans jamais avoir été son amante, elle est pourtant une figure centrale dans la vie intime et la carrière de Truffaut. Quand celui-ci disparaît, Helen ressent une douleur immense, irrémédiable. Elle aussi devient orpheline, séparée à jamais de son jeune mentor (il était de 17 ans son cadet), qu'elle surnommait « Mon petit Truffe », « François chéri », « Truffe de mon cœur ». Quand Scott décède à son tour, c'est Madeleine Morgenstern, ex-épouse de Truffaut, qui fait en sorte que l'Américaine soit inhumée au plus proche de François, suite logique des choses... Qui était cette femme solitaire et singulière, au physique imposant, dont les éclats de rire légendaires trahissaient un sens de l'humour débordant ?

Serge Toubiana, ancien des Cahiers du Cinéma et ex-directeur de la Cinémathèque française, s'est ainsi lancé sur les traces d'Helen Scott. Il y consacre son nouvel ouvrage *L'amie américaine*, publié deux ans après *Les bouées jaunes*, récit intime sur sa défunte compagne Emmanuèle Bernheim. Évoquant le vide et la disparition, thèmes chers à Toubiana, les deux livres entretiennent un émouvant dialogue subtil et retenu. Mais c'est aussi en grand spécialiste de Truffaut et en historien du cinéma que l'auteur s'est adonné à un travail d'enquête de longue haleine qui force l'admiration, pour son exhaustivité, son goût de la découverte et de l'anecdote. Car Serge Toubiana n'en doute pas un instant : « la vie d'Helen Scott est un roman. »

Les 346 pages de *L'amie américaine* sont prétexte à embrasser plus de 60 ans d'histoire. Avec au centre, la date clé du 21 janvier 1960 : Helen, qui travaille au French Film Office, accueille à New York le réalisateur des *Quatre cents coups*.

« Une rencontre qui a profondément changé et réorienté sa vie, en lui donnant du sens, après une longue vie militante, romanesque et dangereuse, après des années de galères dues à la chasse aux sorcières, dont elle fut l'une des nombreuses victimes », mentionne Toubiana. Avant son incursion dans le cinéma, les activités syndicalistes d'Helen contribuent à ce que son nom figure dans les listes du maccarthysme. Soupçonnée par le FBI d'être une espionne pour le compte de l'URSS, elle est pourtant nommée rédactrice en chef du Conseil de sécurité des Nations Unies et reçoit 20 ans plus tard une décoration de la France Libre. En 1946, elle est aux premières loges du procès de Nuremberg, mais n'apparaît sur aucun film officiel.

Or, Helen Scott est toujours là quelque part pour porter la voix des autres, dont celle de Truffaut et des réalisateurs de la Nouvelle Vague qu'elle défend sans cultisme comme attachée de presse et entremetteuse auprès des producteurs américains dès 1960. Elle assiste à chaque seconde de la cinquantaine d'heures d'enregistrement des conversations croisées entre Truffaut et Alfred Hitchcock. Non seulement Helen est l'interprète qui traduit l'échange (François ne parlant pas un mot d'anglais), mais elle contribue aussi à la recherche, à la structuration, à la rédaction, à la promotion et à l'édition multilingue de cet incontournable « Hitchbook » au succès planétaire.

Pendant 24 ans, à travers un échange épistolaire foisonnant, parfois déséquilibré, Helen est pour Truffaut une « maman super protectrice ou une compagne idéale », essentielle au rayonnement international du cinéaste, mais aussi sa confidente. Serge Toubiana a fouillé des centaines de lettres et conte l'histoire magnifique d'une amitié particulière qui révèle le rôle mené dans l'ombre par cette indispensable « go-between » au style tendre et irrévérencieux. Claude Berri voyait en elle « une reine new-yorkaise dans le milieu de la critique ». Lelouch, Varda, Polanski, Godard, Forman, Rossellini, Resnais : le lecteur charmé découvre qu'elle les a tous connus, fréquentés, et surtout aidés avec cette magnifique « idée de servir une cause, en se donnant tout entière. » Une très belle découverte. ▲



Serge Toubiana
L'amie américaine
Paris, Stock
2020, 346 p.

LES SALLES DE CINÉMA EN AFRIQUE SUD SAHARIENNE FRANCOPHONE (1926-1980)

LE CINÉMA VA-T-IL SURVIVRE EN AFRIQUE ?

PIERRE PAGEAU

« En Afrique, à compter de 1960, le rêve de se donner des cinématographies nationales solides, et malgré l'existence d'auteurs de qualité, ne se matérialise pas. Deux des chapitres du livre se réfèrent au concept d'indépendance (politique et cinématographique), pour constater que ces rêves ne seront pas au rendez-vous. »

Les salles de cinéma vont-elles disparaître ? En raison de la pandémie que nous vivons, avec une fermeture totale de salles de cinéma, une première absolue dans l'histoire du cinéma, que va-t-il se produire ? Il est légitime de croire que les pays qui ont une solide infrastructure de salles et un public fidèle (pensons ici à la France ou aux États-Unis) vont survivre. Mais, qu'en sera-t-il des régions du monde qui ont souffert chroniquement de ces lacunes ? C'est pourquoi le point de vue de Claude Forest, dans *Les salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1926-1980)*, nous importe.

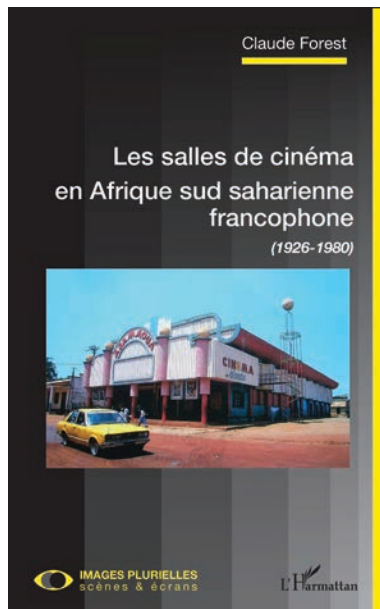
Le titre de l'ouvrage indique des paramètres historiques, soit de 1926 à 1980, ce qui correspondrait à l'âge d'or de la salle mono-écran un peu partout dans le monde. Mais, chose déprimante, pour quiconque rêve d'un développement et d'une consolidation des salles de cinéma, il faut savoir qu'en Afrique sud saharienne francophone (ASF), cet âge d'or va essentiellement de 1926 à 1960. Donc, durant la période où l'ensemble de l'industrie cinématographique africaine était sous le contrôle des étrangers, principalement de la France. L'ouvrage de Forest nous fait connaître un personnage important, Maurice Jacquin, grand maître de jeu pour la période 1926-1960. C'est par l'entremise de ses deux compagnies, la Cofinex et la Comacico (et son parc de salles) que Jacquin va prendre le contrôle sur la toute la chaîne industrielle du cinéma en ASF : l'importation des films, la distribution, la programmation, la publicité, la construction de salles de cinéma ; il était aussi projectionniste au besoin.

« Quels films pour quel public », se demande Claude Forest ? Sans surprise le cinéma français grand public dominait avec, en complément, des films américains doublés en français. Une situation que le Québec des années 1940-1950 a aussi vécue, avec l'entrée en scène de la chaîne Odéon. Cette mainmise d'une compagnie étrangère sur nos salles avait eu un précédent avec Famous Players ; c'est au moins 100 salles de cinéma (les plus importantes) que Famous contrôlait en 1926 au Canada. En Afrique, la SECMA (Société d'exploitation cinématographique africaine, 1948) rapatriait en Europe l'essentiel des profits. Avec la décolonisation de l'Afrique (années 1960) le cinéma vivait des moments de rêves cinéphiles et d'incertitudes

commerciales. Cette déliquescence existait aussi chez nous : avec l'arrivée de la télévision (1952-1960), on assiste à une baisse draconienne des spectateurs et, en conséquence, à une agonie certaine pour la salle mono-écran. En Afrique, à compter de 1960, le rêve de se donner des cinématographies nationales solides, et malgré l'existence d'auteurs de qualité, ne se matérialise pas. Deux des chapitres du livre se réfèrent au concept d'indépendance (politique et cinématographique), pour constater que ces rêves ne seront pas au rendez-vous.

La France, qui pouvait être le grand pourvoyeur, est devenue, involontairement (?), le grand fossoyeur. En effet, pour aider les divers pays africains, le gouvernement français a vendu les trois centaines de salles qui demeuraient. Claude Forest démontre bien que cela va entraîner la mort de l'industrie du cinéma (exploitation et distribution) en ASF. Même si, nés sous le signe de luttes politiques, plusieurs auteurs remarquables sont apparus à cette époque, comme le Sénégalais Ousmane Sembène, avec son court *Borrom Sarret* dès 1963, et surtout *Le mandat* (1968) ; une cinématographie africaine originale naissait. Dans ce processus de décolonisation, ce cinéma d'auteur puisait aux racines de la culture populaire (conte, tradition/modernité) et, on le voit mieux aujourd'hui, témoignait à la fois d'une grande créativité et de la grande fragilité de cet art en ASF. Sur un plan institutionnel, la création de la FESPACO, le Festival panafricain du film de Ouagadougou (Burkina Faso), en 1969, incarnait cette créativité. La Fepaci (Fédération panafricaine des cinéastes, 1975) devait, en principe, renforcer le mouvement de décolonisation des écrans et aider au dynamisme du cinéma dans cette région. Mais ni l'un ni l'autre ne pourront lui donner une base industrielle solide.

Quelle sera la suite pour cette cinématographie ? Si on se base sur la toute dernière phrase de l'ouvrage : « en ASF, pour le cinéma, la suite sera pire encore », il y a peu d'espoir. De plus, en introduction, Claude Forest tient des propos durs, très durs, sur cette cinématographie, qui pourraient nous permettre d'espérer une structure pérenne de salles de cinéma. L'ouvrage, tout en étant très concret quant à l'organisation du cinéma en Afrique sud saharienne francophone, tient compte au maximum des différences entre les multiples pays qui la composent. ▲



Claude Forest
Les salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1926-1980)
Paris, L'Harmattan, collection
« images plurielles : scènes et écrans »
2019, 300 p.

MIREILLE BALIN ÉTAIT-ELLE UNE FEMME FATALE?

YVES LABERGE

Presque tout au long de sa vie, l'actrice Mireille Balin (1909-1968) se faisait proposer des rôles de femme fatale; même après ses années de gloire, elle devait vivre avec cette étiquette de vamp (p. 152). Mais qu'est-ce qu'une femme fatale? Celle qui par passion vous fait gaspiller votre argent, ou celle qui vous mène à votre perte? Et encore faudrait-il distinguer l'actrice de tous les personnages du grand écran auxquels elle aura donné une image fantasmée et bijoutée.

Dans la troisième monographie consacrée à Mireille Balin, le dramaturge Loïc Gautelier décrit admirativement «une très belle femme à la présence lumineuse et à l'incontestable photogénie» (p. 11). Ayant réuni une documentation impressionnante, Loïc Gautelier raconte la jeunesse parisienne, le mannequinat, les débuts, la gloire, la tentation hollywoodienne, les amours souvent malheureuses de cette actrice incarnant la grâce et le raffinement, mais qui fut trop vite oubliée. Dans sa courte préface, le réalisateur — et cinéophile — Jean Charles Tacchella écrit qu'elle figurait en France au panthéon des plus grandes actrices des années 1930, citant parmi ses égales Danielle Darrieux, Edwige Feuillère, Viviane Romance et Michèle Morgan (p. 9).

En lisant ce *Mireille Balin*, on apprend beaucoup sur le cinéma des années 1930 et 1940, sur l'Occupation et l'épuration, sur les potins du moment, comme cette liaison entre Jean Gabin et Brigitte Helm, qui avait joué Maria dans *Metro-polis* de Fritz Lang (p. 66). Tous les trois (c'est-à-dire Balin, Gabin et Helm) tournèrent dans un film devenu introuvable : *Adieu les beaux jours* (1933), d'André Beucler (p. 66). Mais Loïc Gautelier traite de tous les films dans lesquels Mireille Balin a joué, même les plus rarissimes.

Elle a fait ses vrais débuts auprès du grand cinéaste viennois G. W. Pabst, déjà connu pour avoir réalisé *Loulou* (1929); elle jouera Maria dans *Don Quichotte* (1933), d'après Cervantès (p. 60).

Ému par son jeu, Pabst l'admirait (p. 60). L'année suivante, elle tourne aux côtés de Jean Gabin dans *Pépé le Moko* (1937), le chef-d'œuvre de Julien Duvivier, puis dans *Gueule d'amour* (1937), de Jean Grémillon; cette fois-ci, il ne s'agit plus d'un rôle secondaire, car elle tient le haut de l'affiche. Rétrospectivement, elle reconnaît que ce sont ces deux projets qui marquèrent le plus sa carrière (p. 290). Comme pour son personnage de séductrice dans ces deux films, son idylle éphémère avec Jean Gabin marqua les esprits (p. 152). Son dernier tournage sera *La dernière chevauchée* (1947), celui de Léon Mathot — et non le western *The Last Posse*, d'Alfred Werker tourné quelques années plus tard. Mais à ce moment, Mireille Balin ne se doute nullement que ce sera son ultime présence au grand écran.

Un peu comme pour l'acteur Jean Tissier (1896-1973), ses années de gloire auront été avant et pendant l'Occupation; mais cette popularité et cette prospérité suspectes au cours des années noires de la France contrôlée par l'Allemagne hitlérienne lui auront été fatales. Et aujourd'hui — ironie du destin —, elle repose tout près de Jean Tissier au cimetière de Saint-Ouen.

Biographie rigoureuse au style élégant, *Mireille Balin* est un beau portrait de femme. Le biographe disposait d'une documentation exclusive (incluant des coupures de presse de l'époque et de nombreuses lettres inédites) obtenue chez la sœur de l'actrice (p. 378). C'est une des forces de ce livre qui se lit comme un roman. On pourrait peut-être reprocher à l'auteur l'absence d'un index et son titre imprécis, trop laconique, dont les deux mots ne suffisent pas à annoncer son contenu : sur une liste de nouveautés ou dans un catalogue, qui de nos jours — même parmi les cinéphiles aguerris — pourrait déduire que Mireille Balin était une actrice, une grande vedette du cinéma français des années 1930 et 1940? ▲



Loïc Gautelier
Mireille Balin
Paris, Les Passagers du Rêve,
2019, 410 p.



PHYSIQUE DE LA TRISTESSE

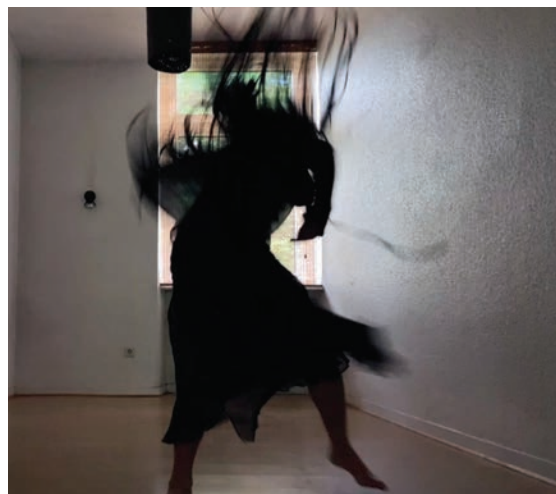
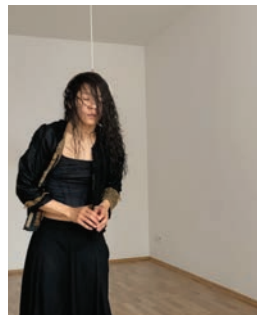
Après avoir exploré, entre provocation et délicatesse, la tension entre passé et futur dans *Vaysba, l'aveugle* (2016), nommé aux Oscars en 2017 dans la catégorie « Meilleur court métrage d'animation », le cinéaste québécois d'origine bulgare Theodore Ushev poursuit son questionnement sur les temporalités en s'attaquant directement au passé avec son majestueux dernier film, *Physique de la tristesse* (2019). Présentée en première mondiale au Toronto International Film Festival (TIFF), où elle a reçu une mention honorable, avant de rafler le Cristal du court métrage au Festival international du film d'animation d'Annecy et le prix FIPRESCI, l'œuvre d'animation propose une adaptation du roman de Guéorgui Gospodinov, *Physique de la mélancolie*, portant sur la vie tourmentée d'un homme marqué par la nostalgie, le passé, le déracinement et une quête identitaire. Œuvre à ce jour la plus ambitieuse de l'artiste, lui ayant pris sept ans à réaliser, *Physique de la tristesse* raconte, à la première personne, l'histoire d'un inconnu se souvenant de sa jeunesse en Bulgarie communiste, de ses visites au cirque, de son premier amour et de son service militaire, jusqu'à son immigration au Canada et son existence d'adulte, père de famille, coincé malgré lui dans un état de mélancolie. Narrée, dans sa version française, par Xavier Dolan, l'œuvre de Ushev construit un monde tragique où le passé est constamment revisité tout en restant toujours hors de portée. La technique d'animation à l'encaustique rappelle conceptuellement le passé grâce à son héritage (l'encaustique était utilisée par les Égyptiens pour créer des portraits de leurs morts), mais vient surtout offrir, par l'appropriation de Ushev, une expérience unique et majestueuse où le temps semble être constamment en mouvement, à la fois éphémère et éternel, abstrait et absolu. Utilisant la figure mythique du Minotaure, tissée tel un fil rouge à travers le récit, comme ultime discours à ce portrait des plus sensibles, *Physique de la tristesse* se pose comme une œuvre forte et assurée où le « je » cherche à devenir « nous » et où tous sont égaux devant leur hantise, leur enracinement dans un monde qu'ils n'ont pas choisi et leur désir de s'en libérer.

CATHERINE BERGERON

STRASBOURG 1518

Vous pouvez ranger vos idées de films sur la pandémie actuelle, nous avons déjà été témoins de l'œuvre la plus puissante qui pourra émaner en réaction à ce satané virus planétaire. Avec *Strasbourg 1518*, le cinéaste britannique Jonathan Glazer (*Birth*, *Under the skin*) a conçu un astucieux amalgame de sons et d'images qui capte parfaitement les états d'esprit que nous aurons tous et toutes traversés durant ces longs mois d'isolement : la peur, l'anxiété, l'impression de répéter inlassablement les mêmes gestes, l'absence totale de repères et tous les autres questionnements existentiels qui en découlent. En seulement 10 minutes, Glazer laisse les corps de quelques danseurs et danseuses (certains de la troupe de Pina Bausch) s'exprimer librement sur la percutante musique de sa complice Mica Levi. À mi-chemin entre la crise paranoïaque et le défolement, *Strasbourg 1518* porte en lui la maladie et le remède, comme les inlassables « *How are you* » et les chants d'oiseaux de la bande sonore. Inspiré de l'épidémie dansante qui eut vraiment lieu au XVI^e siècle en sol français, ce court métrage a l'intelligence de nous confronter autant à notre mal-être psychique que physique, avec des détails révélateurs comme ce seau où l'une se lave frénétiquement les mains. Ces pièces blanches, vidées de leur contenu, nous rappellent l'inconnu devant lequel nous sommes tous restés stoïques, sonnés devant l'ampleur du plus important drame partagé entre tous les êtres humains. Depuis ses clips pour Radiohead et Massive Attack, Jonathan Glazer continue d'être le réalisateur de fascinants malaises, ceux desquels nos yeux sont incapables de se détourner et qui pénètrent sous notre peau, pour ne plus jamais nous quitter. Tout comme son précédent court métrage, le cauchemardesque *The Fall*, sorti quelques mois plus tôt, *Strasbourg 1518* est une balise temporelle de qui nous étions en 2020, des corps égarés dont seul le mouvement vers l'avant pourra nous sauver.

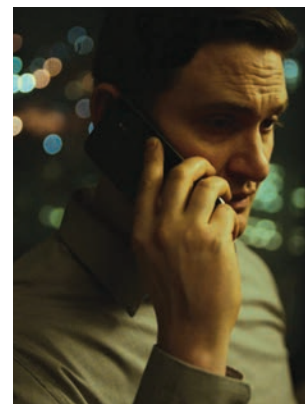
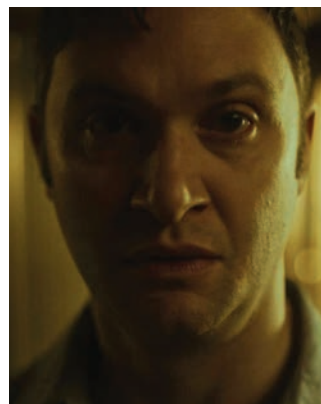
DANIEL RACINE



REGRET

Alors qu'il est évident pour tout adepte de cinéma québécois que les problèmes de filiation demeurent encore un thème de prédilection chez nos cinéastes (même les jeunes), difficile de trouver d'autres prouesses récentes qui abordent les relations parents-enfants avec le même degré d'angoisse et de frayeur que celles de Santiago Menghini. En nomination en 2019 au Gala Québec Cinéma avec *Milk*, le cinéaste anglophone représentait la figure maternelle sous forme d'abjection, flanquant le regard du spectateur aux côtés d'un jeune garçon qui, dans un court récit anxiogène de *doppelgänger*, ne reconnaissait plus sa mère alcoolique. *Regret* s'impose en tant que sorte de suite spirituelle à *Milk* qui transpose ces démons familiaux à l'âge adulte, utilisant cette fois-ci un assaillant masqué, tout droit sorti d'un *giallo*, pour évoquer de manière palpable la douleur impérissable des traumatismes d'enfance refoulés. Brent Skagford, qu'on a pu voir et apprécier récemment dans le rôle d'Arthur Meighen dans *Le vingtième siècle*, incarne cet homme qui, lors d'une soirée comme une autre dans sa chambre d'hôtel, se verra littéralement poursuivi par ses démons dans les corridors de l'immeuble. Comme il l'a aussi démontré avec son précédent *Red Wine*, une comédie noire acerbe sur fond de luttes des classes en mode Hitchcock et Chabrol, Menghini possède un don indéniable pour le découpage et la mise en scène qui échappe à beaucoup de nos artisans, ayant réussi à concocter cette petite pépite horrifique sans financement public!

BENJAMIN PELLETIER



Recrue

Les enjeux sociopolitiques québécois actuels passionnent visiblement Pier-Philippe Chevigny et imprègnent la majorité de son œuvre fictionnelle et documentaire. Depuis *Carré de sable* (2012) jusqu'à *Vétéran* (2017), en passant par *Le philanthrope* (2013) et *Tala* (2013), un appel à la dignité et à la justice matiné d'une saine remise en question de nos vies citadines, de nos biais et de nos préjugés, attendent le spectateur. La plus récente proposition du réalisateur – présentée au TIFF, entre autres, l'an dernier –, *Recrue*, poursuit ce travail de réflexion en nous projetant tout droit en 2022, à la confluence de deux phénomènes sociaux notoires, l'accueil de migrants clandestins au Canada et la montée d'une certaine idéologie faisandée d'extrême droite, dont le bras opérant se trouve engoncé dans le vigilantisme malveillant. *Recrue* met en scène Alex (Édouard-B. Larocque), un jeune garçon de six ans ayant l'habitude d'accompagner son père aimant (Émile Schneider) en forêt, dans les Cantons-de-l'Est, alors que ce dernier retrouve ses amis et leurs enfants. Ce qui est d'abord le théâtre de jeux et de rigolades entre jeunes pour Alex agira comme révélateur de ce que font réellement son père et sa bande dans ce petit bois frontalier. S'appuyant sur une prestation sans faute de Larocque – on croit à chaque parcelle de son désarroi – et de Schneider, le court est bonifié par l'utilisation toujours experte et exaltante du plan séquence par le réalisateur, mais également par celle du gros plan qui souligne toutes les émotions sur le visage du jeune garçon. S'il est vrai que ce type de cinéma de fiction à teneur sociale pêche rarement par excès de subtilité, il a le mérite – et encore une fois ici chez Chevigny –, de nous éclairer sur des sujets hautement complexes et matières à réflexion, mais excitant souvent trop promptement l'urgence (d'attaquer, de nier). Un travail militant sur les consciences, sans pour autant pontifier ou assommer; un peu de poésie faite pamphlet, ou l'inverse.

DANIEL RACINE



1. Olivia de Havilland

Olivia de Havilland

Le club des 104 ans

YVES LABERGE

Références

¹Voir notre hommage à Kirk Douglas dans *Séquences*, N° 322, avril 2020, p. 55. Elle aussi plus que centenaire, Suzy Delair s'est fait connaître dans les premiers longs métrages d'Henri-Georges Clouzot, dont *L'assassin habite... au 21* (1942) et surtout *Quai des Orfèvres* (1947), dans le rôle inoubliable de Jenny Lamour; beaucoup plus tard, Suzy Delair joua l'exubérante épouse-dentiste dans *Les aventures de Rabbi Jacob* (1973), de Gérard Oury.

²En France, la FNAC et Wild Side Films ont produit dans la collection « Les Introuvables » une belle édition en DVD (Zone 2, PAL) de *La double énigme* (*The Dark Mirror*), sous-titrée en français et doublée en français. Par contre, les versions en Blu-ray ou DVD sorties sur notre continent n'ont même pas de sous-titres et sont uniquement en anglais.

³On consultera cet excellent article (non signé) sur Olivia de Havilland paru dans le magazine parisien *Téléstar*: « Mort d'Olivia de Havilland: qui était son mari français Pierre Galante? », dans <http://telestar.fr/>, 27 juillet 2020, <https://www.telestar.fr/people/mort-d-olivia-de-havilland-qui-etait-son-mari-francais-pierre-galante-526995> [Consulté le 1^{er} août 2020].

⁴Certaines sources mentionnent plutôt le 26 juillet 2020 comme date du décès.

Après Kirk Douglas (1916-2020) et Suzy Delair (1917-2020), l'actrice Olivia de Havilland (1916-2020) a fait partie du très sélect club des centenaires du monde du cinéma¹. Lors de son décès, beaucoup d'hommages dans les journaux se contentaient de rappeler son âge vénérable et sa présence lumineuse dans *Autant en emporte le vent* (1939), réalisé par Victor Fleming (avec l'aide de Sam Wood et George Cukor). Mais ce rôle mythique de la malheureuse Melanie Hamilton n'était que la pointe de l'iceberg pour une actrice ayant connu sa meilleure période durant les années 1940 et qui a travaillé jusqu'à un âge très avancé. Entre 1935 et 1979, elle a tourné avec des réalisateurs de renom: on la voit dans beaucoup de drames comme *La charge fantastique* (1941), de Raoul Walsh, des adaptations comme *Strawberry Blonde* (1941) toujours de Walsh, des films historiques comme *La vie passionnée des sœurs Brontë* (1946), de Curtis Bernhardt (où elle incarne la romancière Charlotte Brontë), des westerns comme *La piste de Santa Fe* (1940), de Michael Curtiz et même, à la fin de sa carrière, dans un film d'horreur intitulé *Une femme dans une cage* (1964), de Walter Grauman puis dans un film-catastrophe: *Les naufragés du 747* (1977), de Jerry Jameson.

De ce long parcours très inégal, une œuvre se démarque des autres: *La double énigme* (1946), de Robert Siodmak, dans lequel elle interprète le double rôle des jumelles Ruth et Terry Collins². Comme les trucages à l'époque n'étaient pas aussi sophistiqués que de nos jours, il fallait sans cesse

inventer et innover. Le réalisateur Robert Siodmak (1900-1973) venait d'Allemagne et après avoir quitté le nazisme et séjourné plusieurs années en France, il est devenu à Hollywood un maître du film noir: ses intrigues riches en rebondissements étaient caractérisées par de fréquentes séquences nocturnes et l'utilisation intelligente des éclairages contrastés, hérités de l'expressionnisme allemand des années 1920. C'est un tour de force pour Olivia de Havilland d'avoir campé dans un même récit — et parfois dans une même séquence — deux personnages à la fois similaires, singuliers et pourtant distincts. L'année suivante, elle remportera un Oscar de la meilleure actrice pour *To Each His Own* (1946), un mélodrame de Mitchell Leisen. Elle recevra de nouveau cette même récompense en 1950 pour *The Heiress* (1949) de William Wyler.

Elle décida de s'établir à Paris en 1954³. Elle y résida à son domicile du 3, rue Bénouville, dans le très chic 16^e arrondissement, non loin de l'Arc de Triomphe, durant plus de 60 ans, presque jusqu'à sa mort, survenue le 25 juillet 2020⁴.

Rétrospectivement, elle n'aura pas eu autant de rôles privilégiés que sa sœur Joan Fontaine (1917-2013), que l'on a pu admirer entre autres dans *Rebecca* (1940) d'Alfred Hitchcock et qui a reçu une statuette pour son interprétation dans *Soupçons* (*Suspicion*, 1941), du même réalisateur. Non, Olivia de Havilland n'aura pas eu la carrière éblouissante de sa sœur Joan Fontaine; mais elle aura eu une plus longue vie. ▀

Irm Hermann

L'épouse de Rainer Werner Fassbinder

YVES LABERGE

Au printemps dernier, dans un « Salut l'artiste » du plus récent numéro de *Séquences* (n° 323) consacré à « Un pionnier du cinéma trans et un acteur fassbindérien : Volker Spengler (1939-2020) », l'auteur de ces lignes se rassurait de la présence en ce monde de plusieurs actrices fassbindériennes, dont Irm Hermann¹. Hélas, entretemps, nous apprenions sa disparition, le 26 mai 2020².

Sans prédisposition particulière pour le cinéma, Irm Hermann occupa néanmoins une place exceptionnelle dans l'univers fassbindérien. Chronologiquement, elle a été la toute première actrice engagée par Rainer Werner Fassbinder (1945-1982); ils se rencontrèrent à Munich et elle joua dans son tout premier film, un court métrage intitulé *Le clochard* (1966), essai d'amateur sans grandes promesses, tourné à l'âge de 20 ans. Puis, elle apparaît brièvement dans le premier long métrage de Fassbinder : *L'amour est plus froid que la mort* (1969), qui fut un échec. Durant 15 ans, elle sera présente ou à ses côtés pour une quinzaine de ses longs métrages et téléfilms, principalement de sa première période, et jusqu'à *Lili Marleen* (1981), où elle tient un petit rôle. Et surtout, Irm Hermann sera la seule femme à avoir épousé officiellement Fassbinder, au début des années 1970; mais leur union — matrimoniale et professionnelle — ne sera que de quelques années. Ils n'auront pas d'enfants ensemble. Par la suite, Fassbinder entamera une relation de couple avec la monteuse de ses films, Juliane Lorenz, mais sans être mariés. Après la mort prématurée de Fassbinder, Juliane Lorenz préservera les œuvres et les archives de son compagnon en créant à Berlin une fondation portant le nom du cinéaste³.

Dans ses longs métrages ancrés dans le quotidien des classes populaires, Fassbinder utilisait savamment le physique ingrat d'Irm Hermann pour lui attribuer des personnages faibles ou conformistes : l'épouse terrorisée par son mari brutal dans *Le marchand des quatre saisons* (1972), ou encore la compagne souffre-douleur dans le mélodrame *Les larmes amères de Petra von Kant* (1972), la fille intolérante et raciste du personnage joué par Brigitte Mira dans *Tous les autres s'appellent Ali* (1974), la bru dominatrice et profiteuse dans *Maman Küsters s'en va au ciel* (1975). Dans ce dernier film, elle incarne

une « bien-pensante » qui reproche à sa pauvre belle-mère (Brigitte Mira) de servir trop de plats usinés et d'aliments en conserve « qui contiennent trop d'additifs et de produits chimiques ». Il n'y aura jamais de grands rôles positifs pour Irm Hermann. De plus en plus délaissée par Fassbinder au milieu des années 1970, elle apparaîtra dans quelques productions de ses compatriotes ouest-allemands, dont Werner Herzog et Ulrike Ottinger, mais ses succès se limiteront aux pays germanophones. On la revoit occasionnellement à la télévision allemande et au théâtre, elle s'essaie à la chanson, sur scène et sur disque; mais elle n'aura plus de carrière internationale, sauf dans *La montagne magique* (1982), coproduction franco-allemande de Hans Geißendörfer, aux côtés de Marie-France Pisier et Charles Aznavour.

Le rôle le plus marquant d'Irm Hermann aura été dans le mélodrame *Les larmes amères de Petra von Kant*, d'après la pièce de Rainer Werner Fassbinder, dans lequel elle semble effacée aux côtés des splendides Margit Carstensen et Hanna Schygulla. Tous les personnages y étaient infiniment ambigus : amoureux mais possessifs, empathiques mais opportunistes, apparemment ouverts d'esprit mais jaloux. Les rapports d'amour-haine y sont constamment entremêlés. Ce n'est qu'après quelques séquences que l'on comprend la véritable dynamique de ce couple excessif. Dans l'excellente biographie qu'il consacre à Fassbinder et à Irm Hermann, d'ailleurs traduite en plusieurs langues, Robert Katz explique que le cinéaste transposait dans des personnages féminins sa perception de ses propres amours, complexes, désordonnées et désillusionnées⁴. ▲

Références

¹ Yves Laberge, « Un pionnier du cinéma trans et un acteur fassbindérien : Volker Spengler (1939-2020) », *Séquences*, N° 323, p. 55.

² « Berlinale Mourns the Loss of Irm Hermann », <https://www.berlinale.de/en/irm-hermann.html> [Consulté le 1^{er} août 2020].

³ Juliane Lorenz a organisé, supervisé ou signé la préface de plusieurs rétrospectives et catalogues consacrés à Fassbinder, dont le collectif *Rainer Werner Fassbinder: Dichter, Schauspieler, Filmemacher Werkschau 28.5-19.7.1992*. Berlin, Rainer Werner Fassbinder Foundation for Goethe-Institut, 1992.

⁴ Robert Katz, *L'Amour est plus froid que la mort. Une vie de Rainer Werner Fassbinder*. Traduit par Gérard Piloquet. Paris, Presses de la Renaissance, 1988.

1. Irm Hermann



Alan Parker

Un grand humaniste à Hollywood

GUILHEM CAILLARD



1

1. Alan Parker

Poser un regard sur la filmographie d'Alan Parker, c'est réaliser à quel point le Britannique a marqué l'histoire du cinéma : parmi les 14 longs métrages qu'il signe entre 1976 et 2003, aucun n'est passé inaperçu. Au fil des ans, ses films se sont hissés au rang d'œuvres cultes. Souvent soutenues par des budgets de grande ampleur (55 millions de dollars pour *Evita* avec la vedette Madonna en 1996) et des acteurs connus (Mickey Rourke, Robert De Niro dans *Angel Heart* en 1987), les productions d'Alan Parker ont remporté 19 prix BAFTA, 10 Golden Globes, 10 Oscars et un Grand Prix du Jury à Cannes (pour *Birdy* en 1984).

À l'annonce de son décès le 31 juillet 2020 alors que Parker combattait une longue maladie, l'Académie des Oscars a évoqué un artiste «caméléon». Dans les années 1970, ce «touche-à-tout» s'est imposé en fervent défenseur des droits civiques, avec des titres comme *Midnight Express* (1978) sur le milieu carcéral turc. La musique domine ses œuvres, celle de Giorgio Moroder (toujours *Midnight Express* qui vaut au compositeur italien un Oscar) ou encore celle de Michael Gore dans *Fame* qu'Alan Parker réalise en 1980 et qui connaît un succès planétaire. La patte du cinéaste s'exprime avec flamboyance dans ses films musicaux : l'excellent *The Commitments* (1991) rend hommage à la scène musicale irlandaise des années 1980. Le film illustre des adolescents issus de milieux ouvriers (comme Alan Parker lui-même) qui donnent chair à leurs ambitions artistiques à force de travail et, surtout, de passion. *Pink Floyd: The Wall* (1982) est l'œuvre «inclassable» du cinéaste qui, en plus d'afficher son attachement aux Floyds, dénonce les débordements du thatchérisme et les régimes totalitaires.

Le premier long de Parker, *Bugsy Malone* (1976), est une onde de choc. Cette comédie musicale fait le pari original d'illustrer la prohibition avec une distribution exclusivement composée d'enfants acteurs (dont Jodie Foster, 14 ans). Dévoilé au Festival de Cannes, le film casse l'ambiance morose du *Taxi Driver* de Martin Scorsese, présenté la même année, et les thèmes sombres dominant le

cinéma américain d'alors.¹ Avec Parker, Hollywood va changer. Aux côtés de Ridley Scott (*Alien*), Tony Scott (*Top Gun*), mais aussi Adrian Lyne (*Flashdance*) et Hugh Hudson (*Chariots of Fire*), il fait partie de la bande des fameux «admen» venus de la publicité londonienne. Cette nouvelle génération de cinéastes aux antipodes du réalisme de la British New Wave (style Ken Loach) est accueillie à bras ouverts par les studios américains.

En 1982, Parker crée la rencontre entre les comédiens Albert Finney et Diane Keaton dans le sublime *Shoot the Moon*, sur l'usure du temps au sein du couple : un drame intime qui rompt avec les habituelles mises en scène grandiloquentes de l'auteur. À l'inverse, le cinéma d'Alan Parker, c'est aussi la géniale extravagance d'Anthony Hopkins en John Harvey Kellogg, inventeur des corn flakes, dans *The Road to Wellville* (1994). Le cinéaste rappelle qu'il est un grand directeur d'acteurs. Il se dédie ici entièrement à l'humour avec un grand H, appuyé par un découpage astucieux et un montage étincelant.

En 2003, *The Life of David Gale* met en scène Kevin Spacey dans la peau d'un homme injustement condamné à mort au Texas. Face à lui, une journaliste (Kate Winslet) tente de dénouer l'affaire. Au chapitre des failles du système pénal, le film fait date. Le cinéaste prouve encore une fois qu'il excelle dans la dénonciation des erreurs judiciaires et des abus de pouvoir. Son chef d'œuvre *Mississippi Burning* (1988) s'attaquait d'ailleurs au Ku Klux Klan. Comment oublier ce dialogue entre un agent du FBI (Gene Hackman), dépêché dans une petite ville du Sud pour résoudre un triple meurtre, et la femme d'un suprémaciste blanc (Frances McDormand) ? Profondément usée par la violence ambiante, elle déclare : «On ne naît pas avec la haine. On l'apprend, on finit par la croire. On la vit, on la respire, on l'épouse.» L'intolérance, voilà un autre cheval de bataille d'Alan Parker, qui restera dans les mémoires comme parmi les grands cinéastes humanistes d'aujourd'hui. ▀

Référence

¹ Sam Delaney, «Jets, jeans and Hovis. Sam Delaney on the British admen who saved Hollywood», The Guardian, (<https://www.theguardian.com/film/2007/aug/24/1>)

Michelle Rossignol

L'actrice qui a côtoyé Sophia Loren

YVES LABERGE

Michelle Rossignol (1940-2020) est décédée du cancer le 18 mai 2020; elle venait d'avoir 80 ans¹. Curieusement, son prénom s'écrivait à l'anglaise, c'est-à-dire sans accent grave. Longtemps directrice artistique du Théâtre d'Aujourd'hui, elle a tourné en français et en anglais dans une quinzaine de films, y compris des courts métrages comme *Françoise Durocher, waitress* (1972), d'André Brassard, ou encore dans le rôle de l'amie et confidente de Sophia Loren pour une très moyenne coproduction aux touches mélodramatiques, *Angela* (1978), tournée à Montréal et réalisée par Boris Sagal.

Michelle Rossignol avait du panache, du caractère et de la répartie. Durant les années 1970, sa coiffure abondante — un peu « à la Pauline Julien » — la magnifiait. Comme beaucoup d'actrices québécoises, elle partageait ses activités entre la scène, le cinéma, la télévision, mais aussi l'enseignement à l'École nationale de théâtre. Retenons de sa longue carrière quelques grands moments de cinéma.

Dans le long métrage *Poussière sur la ville* (1966), d'Arthur Lamothe, elle incarne Madeleine Dubois, l'épouse infidèle du médecin, faisant l'objet de commérages dans une petite ville minière du Québec. C'était son premier grand rôle au grand écran. À plus d'un demi-siècle de distance, les courts extraits de ce film que l'on peut revoir sur YouTube nous montrent une femme radieuse et moderne: Michelle Rossignol n'avait alors que 25 ans. Mais on sent surtout un contraste frappant entre la qualité du jeu des protagonistes — dont Guy Sanche, qui par ailleurs personnifiait Bobino dans la célèbre émission pour enfants — et les moyens limités de la production, ce qui était le cas pour beaucoup de longs métrages réalisés en dehors de l'ONF. Que de potentiel non exploité! Que de grands films auraient pu être produits ici avec une aide plus conséquente et mieux éclairée des gouvernements. Avec un scénario étoffé (d'après le roman primé d'André Langevin, *Poussière sur la ville*) et un sujet sociologiquement riche (l'arrivée d'un nouveau couple voulant s'intégrer dans un

milieu fermé), Arthur Lamothe avait su allier des éléments hérités du cinéma direct avec la trame du récit romanesque, notamment dans la séquence de l'incendie. Rediffusé occasionnellement à la télévision durant les années 1980, *Poussière sur la ville* demeure le long métrage qui met le mieux en valeur la beauté et la photogénie de la jeune actrice. On repense un moment à la performance équivalente d'Emmanuelle Riva dans le film *Thérèse Desqueyroux* (1962), de Georges Franju.

Plus tard, dans le long métrage de Jean-Claude Lord, *Parlez-nous d'amour* (1976), elle joue le rôle de la serveuse sympathique du petit restaurant où toutes les vedettes se rassemblent; elle réussissait à lancer avec désinvolture des répliques parfois inattendues, voire vulgaires, et à réparer les pots cassés. Au cinéma, sa proximité avec l'univers de Michel Tremblay au début des années 1970 l'a peut-être un peu trop cantonnée à un certain type de rôles féminins. Au tournant des années 1980, on la retrouve dans quelques longs métrages — plus facilement accessibles en ligne sur le site de l'ONF — dont *Cordélia* (1980), de Jean Beaudin et *La quarantaine* (1982) d'Anne Claire Poirier. C'est ce qui nous permet aujourd'hui de la revoir dans de petits rôles toujours attachants.

Dans leur *Dictionnaire du cinéma québécois*, Michel Coulombe et Marcel Jean identifient fort utilement quelques films oubliés pour lesquels Michelle Rossignol avait tenu le premier rôle: dans *Gros Morne* (1967), de Jacques Giraldeau et *La conquête* (1972) de Jacques Gagné².

Douée pour la mise en scène et la gestion au théâtre, elle a également interprété de nombreuses femmes de caractère dans plusieurs téléromans de Radio-Canada: dans *Le Survenant*, durant les années 1950, mais surtout pour créer le personnage de Véronique O'Neil dans *Des dames de cœur* puis dans *Un signe de feu*, de Lise Payette. Bien que Michelle Rossignol ait eu quelques beaux rôles au grand écran, c'est sur la scène montréalaise et à la télévision qu'elle aura rencontré son plus large public. ▀



1. Michelle Rossignol dans *les dames de cœur* de Lise Payette

Références

¹Michelle Rossignol, Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. <https://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/michelle-rossignol>

²« Michelle Rossignol », dans Michel Coulombe et Marcel Jean. *Le Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1988, p. 425.

En voiture avec le diable

dans *Planes, Trains and Automobiles*

JASON BÉLIVEAU

Hollywood s'évertue présentement à remettre au goût du jour de grandes comédies populaires des années 1980. Après une suite annoncée à *Coming to America* (John Landis, 1988), qui réunira à nouveau Eddie Murphy et Arsenio Hall, nous apprenons que *Planes, Trains and Automobiles* (*Voyage tous risques* au Québec, *Un ticket pour deux* en France) subira prochainement le traitement du *remake*, gracieuseté des studios Paramount. De tous les films réalisés ou écrits par John Hughes, ce *road movie* de 1987 est sans doute le plus inoffensif, comparé du moins aux archaïques *Sixteen Candles*, *Breakfast Club* et *Pretty in Pink*. Quoi qu'il en soit, cette nouvelle mouture sera produite et mettra en vedette Will Smith et Kevin Hart, et bien que nous sommes en droit d'être sceptiques, l'embauche de Aeysha Carr au scénario, qui a déjà travaillé sur les séries *Brooklyn Nine-Nine* et *Woke*, attise la curiosité.

L'occasion est donc parfaite de revoir cette savoureuse comédie utilisant avec brio la prémisse du duo dépareillé à la *The Odd Couple* (Gene Saks, 1968). Neal Page (Steve Martin), chargé de compte un peu coincé en voyage d'affaires à New York, tente de retourner à Chicago pour célébrer Thanksgiving. Marchandant avec un quidam afin d'avoir la priorité pour embarquer dans un taxi, il se fait damer le pion par Del Griffith (John Candy), sympathique vendeur d'anneaux de rideaux de douche, Américain moyen par excellence. Ils feront connaissance à l'aéroport, puis seront voisins de siège dans un avion qui sera détourné pour cause de blizzard à... Wichita, Kansas, à plus de 1000 kilomètres de distance de leur destination. Contraints de faire équipe, ils entameront une odyssée joyeusement bordélique où la patience de Neal Page sera mise à rude épreuve.

Comédie des contraires alors, mais également illustration passionnée d'une Amérique bitumée, terre d'aventures, s'inspirant de classiques comme *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) et *Sullivan's Travels* (Preston Sturges, 1941). Du Capra, il y en a partout dans ce film, dans ses clins d'œil directs (la mythique scène dans *It Happened...* du chant dans l'autobus, la pièce *The Daring Young Man on the Flying Trapeze*, ici remplacée par le thème des Flinstones) et cette finale larmoyante, pleine de bons sentiments, évoquant *It's a Wonderful Life* (1946).

L'ENFER C'EST LES AUTRES

Aux deux tiers du film, au terme d'une longue série de complications, nos deux comparses sont

en voiture et jamais n'ont-ils semblé si près de leur objectif. Tandis que Neal dort, Del s'engage sans le savoir en sens inverse sur une autoroute. Un couple roulant du bon côté, parallèlement aux écervelés, essaie tant bien que mal de les avertir du danger qu'ils courent, en criant à tue-tête et en klaxonnant. Neal se réveille, remarque les simagrées, baisse sa vitre, confus. S'en suit ce court échange savoureux :

— Vous allez dans la mauvaise direction !

— Quoi ?

— Il dit que nous allons dans la mauvaise direction.

— Ah ! Il est saoul ! Comment peut-il savoir où nous allons ?

Pas le temps de tergiverser : deux camions 18 roues, que les spectateurs sont d'abord les seuls à voir, approchent à vive allure. C'est à ce moment précis qu'entre en jeu le talent du monteur Paul Hirsch, qui a travaillé sur *A New Hope* (1977) et *The Empire Strikes Back* (1980), ainsi que sur deux films marquants de Brian de Palma, *Carrie* (1976) et *Blow Out* (1981). Dans un rythme parfaitement contrôlé vont se succéder une vingtaine de plans en autant de secondes, nous montrant la petite voiture s'insérer in extremis entre les deux camions, les flammèches illuminant la scène, les visages terrifiés des deux hommes (au point d'être illustrés en squelettes), puis ce champ-contrechamp totalement surréaliste, où Neal entrevoit Del en diable de dessin animé, vêtu de rouge, petites cornes et fourche acérée. Ce « tunnel » serait-il un passage menant en enfer ? L'expérience de mort imminente cesse lorsque Del appuie brusquement sur la pédale de frein. L'arrêt de la voiture catapulte leurs malles dans les airs, leur trajectoire suivie en un long plan sur plusieurs secondes, annonçant dans son attente la fin de la scène. Sous le choc, Neal se rend compte qu'il a les doigts littéralement plantés dans le tableau de bord de la voiture. Del, qu'il a plié en deux le volant.

Hughes fera de ce type d'humour « organique », purement axé sur le montage, plus près du burlesque des Three Stooges, le principal moteur de ses scénarios dans *Home Alone* (1990) et sa suite (1992), ainsi que dans le mal-aimé *Baby's Day Out* (1994). La même année, il retourne s'installer dans la région de Chicago, le décor de ses plus grandes comédies adolescentes, et disparaît des radars, préférant se concentrer sur la production. Il aurait ensuite affirmé que si John Candy n'était pas mort si jeune (en 1994, d'une crise cardiaque, à l'âge de 43 ans), il aurait sûrement continué à écrire et à réaliser des films pour son grand ami. ▀



tënk.ca

LE CINÉMA DOCUMENTAIRE EN LIGNE

Du film phare à la perle rare,
retrouvez le meilleur
des cinémas du réel !

OFFRE
SPÉCIALE !

40\$
pour 6 mois



- Une **nouvelle plateforme** complètement **indépendante**
- **Cinq** nouveaux films chaque semaine
- Une **quarantaine d'oeuvres** accessibles en tout temps, classées par **plages thématiques**
- Une **sélection faite avec amour** par une équipe de programmation d'ici



Katatjatuuk Kangirsumi



Vacances prolongées



La Commune (Paris, 1871)

ABONNEZ-VOUS DÈS MAINTENANT !
www.tenk.ca



revues culturelles québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE
INTER - LE SABORD - PLANCHES - PHOTO SOLUTION
VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE **CINÉMA** 24 IMAGES
CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES **CRÉATION**

LITTÉRAIRE ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT

LES ÉCRITS - MÖBIUS - XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ** À BÂBORD! - CAMINANDO - 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 - TANGENCE - VOIX ET IMAGES

sodep revues
culturelles
québécoises

SODEP.QC.CA