

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Portrait
Les 50 ans de l'ACPAV

Entretien
Matthew Bissonnette

Histoires de cinéma
Once Upon a Time in America

Garçon chiffon de Nicolas Maury



Envoi Poste-publications
N° de convention: 40069242

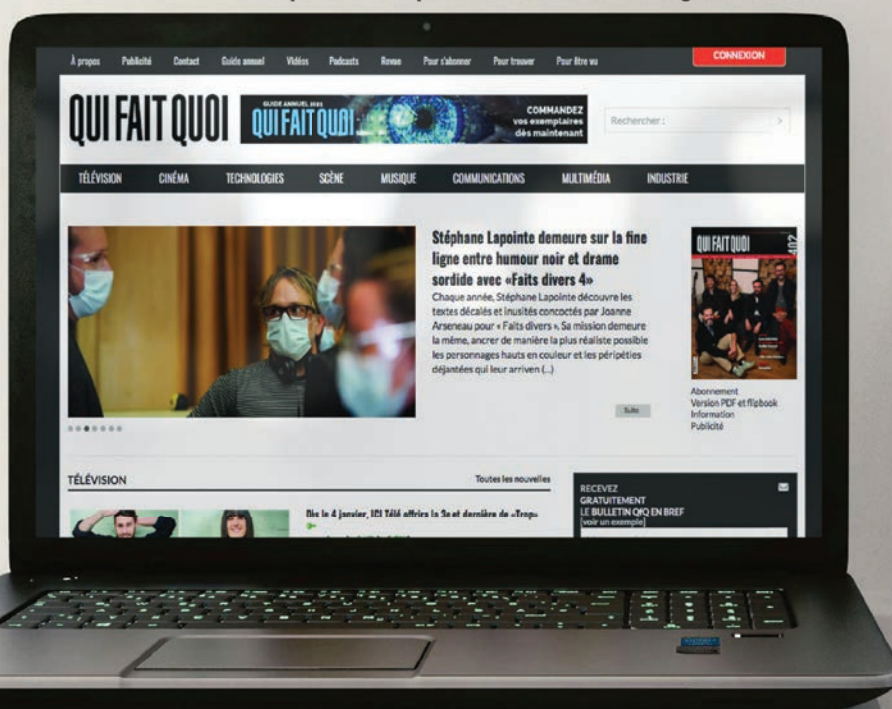


QUI FAIT QUOI VOUS MÈNE AU COEUR DE NOTRE INDUSTRIE



www.qfq.com

Le portail des professionnels de l'image et du son



- Plus de 100 000 articles
- Reportages exclusifs, entrevues inédites
- Analyses et lettres d'opinion
- Recettes-guichets, cotes d'écoute
- 1350 entrevues vidéo et podcasts
- 5 000 entreprises
- 7 500 professionnels
- 23 500 fiches détaillées de productions en cinéma, télévision et multimédia
- Calendrier, petites annonces, offres d'emploi
- Guide annuel Qui fait Quoi (5000 entreprises, 7500 contacts, 325 catégories)
- Revue Qui fait Quoi (8 numéros par année) numérique et imprimée



Toute l'actualité en continu dans votre courriel, votre ordinateur, votre tablette, votre téléphone...



Découvrez nos formules d'abonnement flexibles, nos livres, guides et revues sur **boutique.qfq.com**
Contactez-nous à **info@qfq.com** Visitez **www.qfq.com**

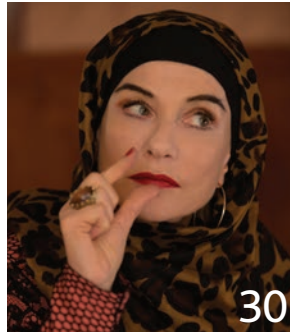


Ciné-Bulles

Volume 39 numéro 2 | Printemps 2021



14



30



34



40

3 Mot de la rédaction

En couverture

- 4 Nicolas Maury, réalisateur de **Garçon chiffon**
- 12 Commentaire critique

Portrait

- 14 Les 50 ans de l'ACPAV

Métiers

- 26 Éclairagiste

Du livre au film

- 30 **La Daronne** de Jean-Paul Salomé

Entretien

- 34 Matthew Bissonnette, réalisateur de **Death of a Ladies' Man**
- 39 Commentaire critique

Histoires de cinéma

- 40 **Once Upon a Time in America** de Sergio Leone

Critiques

- 46 **Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary** de Rémi Chayé
- 47 **Druk** de Thomas Vinterberg
- 48 **His House** de Remi Weekes
- 49 **Mank** de David Fincher
- 50 **No Ordinary Man** d'Aisling Chin-Yee et Chase Joynt
- 51 **Passage** de Sarah Baril Gaudet
- 52 **Possessor** de Brandon Cronenberg
- 53 **Promising Young Woman** d'Emerald Fennell

Livres

- 54 *À la recherche de la lumière*
- 55 *Les Lumières de l'homme*
- 56 *Xénomorphe – Alien ou les mutations d'une franchise*

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

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

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

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

CORRECTION Martine Maury et Armandine Siess

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

ÉDITION

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPQ

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

GRAPHISME sauvebranding.ca

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

PUBLICITÉ revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

IMPRESSION Imprimerie HLN

DISTRIBUTION SODEP

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

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

(VERSION NUMÉRIQUE PDF) – sodep.qc.ca

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives Canada
 ISSN 0820-8921 (imprimé) – ISSN 1923-3221 (numérique)

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2021

ISBN 978-2-924370-40-7 (imprimé) – ISBN 978-2-924370-41-4 (PDF)

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

Les articles n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

Toute reproduction est interdite sans l'autorisation de l'ACPQ.

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



Dans le train de REGARD avec les courts métragistes
Yves Piat, Julie Brun et Delphine Girard



Le comédien Martin Dubreuil



Le cinéaste d'animation Theodor Ushev



La scénariste Catherine Léger



La réalisatrice Louise Archambault

Plusieurs artisans du cinéma ont déjà participé
au *Balado de Ciné-Bulles*. Écoutez-les.

Animation : Zoé Protat

Disponible sur



À Montebello pour l'Atelier Grand Nord
avec Jean-Claude Marineau et Isabelle Raynauld

BALADO
Ciné-Bulles

ASSOCIATION
PARALLÈLES
DES CINÉMAS
DU QUÉBEC



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

Nouveaux départs

Photo: Martine Doyon



Au moment de commencer l'élaboration de ce numéro, en décembre, les salles de cinéma étaient fermées et les spéculations sur la date de leur réouverture allaient bon train : mi-janvier, fin février, début avril... Conséquemment, les sorties étaient sans cesse reportées. Mais les pauses forcées permettent souvent de jeter un œil sur le chemin parcouru. Et avec le 50^e anniversaire de l'Association coopérative de productions audio-visuelles (ACPAV) qui s'annonçait en 2021, le regard dans le rétroviseur promettait d'être alléchant. Pensez-y : le mythique **Bulldozer** de Pierre Harel, **La Vie rêvée** de la préceuse Mireille Dansereau, les filmographies de Paul Tana, de Pierre Falardeau et de Bernard Émond, **La Femme de l'hôtel** de la « moderne » Léa Pool et la (récente) relève incarnée par Sébastien Pilote et Sophie Deraspe... Une boîte de production presque aussi vieille que le cinéma québécois, dédiée, qui plus est, au cinéma d'auteur, et encore en activité! Merci à Charles-Henri Ramond d'avoir relevé le défi de ce portrait et à tous les membres de la rédaction qui ont accepté de compléter celui-ci en suggérant quelques titres de l'ACPAV à (re)découvrir.

Ce numéro paraît à l'aube du printemps, une saison qui devrait voir revenir (enfin!) le cours normal des choses. Dans les sorties annoncées pour cette période de renaissance, il y a celle de **Garçon chiffon**. « Dans une société où prime l'injonction à être fort, puissant, sûr de soi, Nicolas Maury préfère exposer les failles, les blessures, les doutes, les inquiétudes et même la gêne, détaille Ambre Sachet dans son texte. C'est ce qui fait la beauté de **Garçon chiffon**... » Notre collègue a trouvé les mots justes. Et le réalisateur le confirme dans la longue entrevue qu'il nous a accordée depuis son domicile parisien : Maury y navigue constamment entre certitudes et interrogations à propos de ce premier film des plus délicats qui plaira à nombre de cinéphiles.

Également au sommaire de ce numéro : un second entretien, celui de Nicolas Gendron, avec le réalisateur d'origine montréalaise Matthew Bissonnette pour son long métrage **Death of a Ladies' Man** qui marche dans les pas de Leonard Cohen; dans la série sur la présence accrue de femmes dans certains métiers du cinéma, Ambre Sachet aborde cette fois le domaine de l'éclairage; un article *Du livre au film* de Marie Claude Mirandette sur une autre sortie française annoncée pour les prochaines semaines, **La Daronne** de Jean-Paul Salomé, dont la seule présence d'Isabelle Huppert mérite le détour; et, de la même autrice, un volet de notre section *Histoires de cinéma* des plus complets sur **Once Upon a Time in America** de Sergio Leone.

Un coup d'œil sur le passé d'une compagnie de production tournée vers l'avenir, un beau film en couverture pour accompagner votre printemps et un retour vers le film testament d'un cinéaste de légende. Que voulez-vous de plus? La réouverture de tous les lieux de diffusion du cinéma sur grand écran? Ça s'en vient. C'est prévu au programme!

Bonne lecture!

Éric Perron
Rédacteur en chef





En couverture Nicolas Maury,
réalisateur de **Garçon chiffon**

« J'ai voulu proposer un héros masculin que j'avais l'impression de n'avoir jamais rencontré au cinéma. »

ÉRIC PERRON

Synopsis de **Garçon chiffon** : « Jérémie peine à faire décoller sa carrière de comédien. Sa vie sentimentale avec Albert (Arnaud Valois) est mise à mal par ses crises de jalousie à répétition et son couple bat de l'aile. Il décide alors de quitter Paris et de se rendre chez sa mère (Nathalie Baye) à la campagne où il va tenter de se réparer. » Un premier film, surtout si le réalisateur incarne le personnage principal, contient souvent une bonne part d'éléments autobiographiques. Nicolas Maury, dont les rôles au théâtre, à la télévision (*Dix pour cent*; *Appelez mon agent* au Québec) et au cinéma (**Ceux qui m'aiment prendront le train**, **Les Amants réguliers**, **Paris, je t'aime**, **Perdrix**) se multiplient, ne servira pas de modèle pour illustrer les difficultés professionnelles de Jérémie. Par contre, à propos du thème de la jalousie, les vies réelle et cinématographique sont indubitablement imbriquées. À la mi-janvier, *Ciné-Bulles* s'est entretenu au téléphone avec le réalisateur, l'acteur et le personnage de **Garçon chiffon**. Un seul enregistrement, plusieurs pistes. Un partage empreint d'une grande générosité.

Nicolas Maury au Festival de Cannes en 2018 — Photo: Oleg Nikishin/Shutterstock

Ciné-Bulles: Commençons par une question oblique, la question COVID-19... Le film avait été sélectionné à Cannes et il a eu un premier passage au Festival du film francophone d'Angoulême. Il est sorti le 28 octobre en France. Est-ce que sa carrière a été suspendue par la fermeture des salles?

Nicolas Maury: Oui. J'ai un peu personnifié le désastre, en tout cas en France, les primo-cinéastes, les jeunes réalisateurs, parce que le film est sorti le 28 octobre et, le 29 au soir, tout a été arrêté. Ce fut une expérience difficile. Le film a eu un très bel impact et l'on en a beaucoup entendu parler. Il est resté deux jours à l'affiche et le gouvernement français a fermé les cinémas.

Je pensais qu'il y avait eu une petite période de réouverture en novembre...

Non, pas du tout. C'est pour ça que cette question est douloureuse... Quand on fait un film — et j'étais très impliqué puisque j'en suis le réalisateur et l'acteur principal —, il y a un effet *baby blues* après la sortie. Mais là, c'était comme accoucher et re-renter son bébé en soi. Ce qui est un acte d'une barbarie immense. De plus, le démarrage en salle était très bon. Les gens de la maison de distribution Les Films du losange ont été très pros et j'avais la chance de travailler avec Monica Donati, qui s'occupe aussi de Xavier Dolan, une grande attachée de presse. On était tous très fiers du chemin parcouru. Et puis voilà, ça s'est arrêté comme un oiseau abattu en plein vol.

Mais rassurez-moi, le film va sortir à nouveau?

Oui, bien sûr, mais ce sera compliqué. Au départ, il y avait une clause de non-concurrence pour les films comme le mien. Il y a eu celui de Maïwenn et d'autres qui sont sortis le 28 octobre. Et pour que cette entente soit respectée, il faudrait qu'il y ait les mêmes films et que l'on recommence au moins pendant une semaine. Et cela n'a pas été validé par les grands groupes du type UGC, etc. Le problème, c'est qu'il y aura à la réouverture des cinémas, un record quasiment historique de films à l'affiche.

Je ne pensais pas que ma première question serait douloureuse...

J'ai d'ailleurs décidé de stopper tous les entretiens parce que j'ai été énormément sollicité. Comme

vous êtes au Canada, évidemment, c'est avec joie que je le fais. Mais en France, j'ai eu tous les organes de presse imaginables qui m'appelaient pour me dire: « Comment vivez-vous votre confinement? Ce n'est pas trop dur? » Ce n'était pas facile à vivre.

*Je comprends. Dès la scène d'ouverture de **Garçon chiffon**, où l'on voit un homme chercher une destination laborieusement avec un GPS, tout le chemin du personnage est annoncé. Au début, Jérémie dit, lors d'une rencontre avec un groupe d'aide: « Je suis jaloux, mais je ne sais pas si ça se résume à ça. » D'ailleurs, il témoigne de quelque chose d'autre que de sa jalousie et souhaiterait être applaudi pour un malheur vécu, la mort de son père. Puis, vers la fin, Albert lui dit: « Je ne suis pas l'unique raison de ton malheur Jérémie, tu devrais le savoir. » Qui plus est, la religieuse japonaise voit clairement en lui quand elle lui dit qu'il a « la haine de soi, la soif de vengeance mêlée au besoin de consolation, l'enfant capricieux qui s'accroche et le deuil ». Tout est là. La jalousie n'est qu'un symptôme de la souffrance de Jérémie?*

Oui, c'est très bien vu, très bien résumé. Souvent, quand on parle de la jalousie, on la regarde d'une façon soit bourgeoise — l'amant dans le placard —, soit honteuse, c'est-à-dire que ce serait ne pas aimer, que ce serait mal. Or, pour moi, la jalousie est comme une demande de regard. Au départ, Jérémie croit que c'est Albert qui doit le regarder pour lui dire, comme Phèdre dans *Racine*: « Vois toute ma souffrance. » À partir de là, si tu vois ma souffrance, on va pouvoir parler. Mais en général, le compagnon n'arrive pas à voir puisqu'il se sent jaloux. Donc, il se sent victime. C'est le début des ennuis. Et puis, l'autre chose qui serait une demande de regard — ce que, je crois, Jérémie comprend à la fin, grâce d'abord aux bonnes sœurs, puis à la mère et enfin à Albert —, c'est un regard de soi sur soi. En fait, ce symptôme de la jalousie, c'est une grande intranquillité parce qu'on ne sait pas toujours ce dont on hérite de ses parents, ce n'est pas forcément que des meubles, des maisons ou de l'argent, c'est aussi parfois des désastres. Et ça, on ne le sait pas tout le temps parce que dans les familles, il y a des tabous. Ça peut être, par exemple, comment une mère a été inquiétée toute sa vie par le père, par l'absence du père et cette inquiétude, elle la transmet aux enfants. L'espèce de quête existentielle que vit Jérémie, malgré lui, elle passe par là. Il y a aussi le

fait qu'il est acteur, un métier qui consiste à faire des auditions, à laisser le dernier mot sur soi à quelqu'un d'autre. Cela cause des dommages collatéraux qui sont de l'ordre de l'intranquillité fondamentale, le commencement d'une chose que l'on pourrait appeler mélancolie, mais qui peut aussi être un désamour de soi. Je voulais faire rentrer ça dans une comédie tout en donnant au personnage des traits nets, des contours parfois schématiques. C'est de bon ton au cinéma d'être en dépression, un peu comme un papier peint. Pour ce film, je souhaitais incarner quelqu'un qui est quand même très en *down* de lui-même.

Xavier Dolan a dit à ses débuts qu'il s'écrivait des rôles pour jouer. Ce n'est pas votre cas. Vous avez déjà interprété plusieurs rôles au cinéma et à la télévision. Cela fait longtemps que vous aviez envie de réaliser?

Je dirais que ça a toujours été un peu là, mais sans que ce soit comme l'écriture. Là, je vais bientôt publier mon premier texte littéraire et j'en suis très fier. Ce n'est pas du tout, comme Xavier Dolan, la représentation, ce qui brille, qui m'attire dans ce métier. Je n'ai pas du tout une forme de destin personnel. C'est tout ce qui me permet d'écrire qui m'enchant. Et il se trouve que fabriquer depuis sa chambre des mondes parallèles est le premier mouvement humain dont je me souviens et qui me reste aujourd'hui. Au début, ça passait par jouer avec les poupées de ma sœur, des petits poneys. Toutes les personnes ont été comme ça. Mais quand on en vient à ne pas sortir des journées entières de sa chambre, c'est qu'il y a effectivement autre chose. Puis, en regardant des films, et en comprenant que cette toile de cinéma ou la télé, cette fenêtre était un espace génial pour cadrer le monde. J'ai attendu longtemps avant de m'autoriser à être cinéaste puisque j'ai 39 ans. Parfois, sur les tournages auxquels je participais, je n'étais pas satisfait de comment on me dirigeait, de comment on dirigeait des scènes, des partenaires et quelque chose en moi me disait : « Ah le jour où je le ferai, le jour où je serai... »

Pour corriger une sorte de frustration?

Non, le mot n'est pas juste. C'est pour aller plus loin dans le sentiment de la vérité. Je me suis rendu compte que certains metteurs en scène ont peur des acteurs et, à un moment donné, ils

s'arrêtent, ils ne vont pas à leur rencontre. Évidemment, il y a de grands metteurs en scène qui y vont... Entre acteurs, on se dit souvent : « Le scénario était super, le tournage était magnifique, mais, mais, mais... On n'est pas allé là et là non plus. » Donc, ce n'est pas une frustration, davantage un manque. On dit que le manque, c'est l'occasion d'un désir puisque la chose n'est pas là. Cela dit, il faut du culot pour faire un film aujourd'hui. L'histoire du cinéma regorge de beaux et de grands films. J'ai voulu proposer un héros masculin que j'avais l'impression de n'avoir jamais rencontré au cinéma.

Vous êtes de toutes les scènes, presque dans chaque plan. Lors du tournage, comment s'est passée la conciliation entre votre travail de réalisateur et votre jeu?

Au tout début, ça provoquait une grande schizophrénie. Quand je joue, je me mets dans un état de spiritisme, j'aime bien être embarqué par la situation, par le metteur en scène. Cette fois, le metteur en scène, c'était moi. Je jouais quelqu'un de sombre, de perdu, de très endormi comme dans *Boucle d'or*. Et comme chef d'équipe, comme cinéaste, c'était différent parce que j'avais énormément de joie à organiser les journées, à les remplir... Ce double emploi aux composantes fort distinctes créait donc une schizophrénie. Il fallait surtout que je dirige mes partenaires. J'ai quand même Nathalie Baye et d'autres acteurs magnifiques qui ont chacun leur façon de travailler. Par élégance, je commençais toujours les plans sur eux et je gardais deux ou trois prises — parce que je m'étais bien préparé — sur moi. Ce serait amusant de demander aux gens de mon équipe s'ils ne m'ont pas pris pour un fou parfois. Je crois qu'en général, ça s'est bien passé. Mais je mentirais si je ne vous disais pas qu'il y a eu des périodes où j'ai eu des grands moments de surcharge. C'est intéressant parce que je viens du théâtre et je considère le jeu et la mise en scène comme quelque chose d'assez sportif, sportif de haut niveau même. Il faut avoir beaucoup d'endurance au théâtre et je crois que ça m'a été utile comme réalisateur, c'est-à-dire de ne jamais rien trouver d'insurmontable, qu'il y a une solution à chaque problème. Mais pour le prochain film, dans lequel je jouerai également, je protégerai davantage l'acteur Nicolas Maury; je ne me suis pas accordé assez de temps, je me suis beaucoup malmené, mais je crois que ça servait le rôle.

Vous dites dans le dossier de presse, à propos de votre choix d'incarner vous-même Jérémie: « Il fallait que je me voie. Je voulais être regardé là où je ne suis pas regardable. » Ce choix faisait donc du film une sorte de thérapie.

Une thérapie peut-être, mais inconsciente. En tout cas, la chose qui a été thérapeutique pour moi a été de me dire que j'ai réussi à faire ma musique, à composer quelque chose et que, de cette aventure, je suis ressorti très différent. Cela dit, il y a peu de choses autobiographiques dans mon film. Ce qui pourrait le plus se rapprocher de la vie, ce serait ce que je dis de l'amour, ce que je fais dire aux autres sur l'amour. Concrètement, la scène que j'ai jouée, qui m'a peut-être le plus réparé, serait celle avec le vétérinaire à la fin. Parce que je me suis mis dans un état de dépôt des armes. C'est une scène que j'aurais aimé vivre dans la vraie vie.

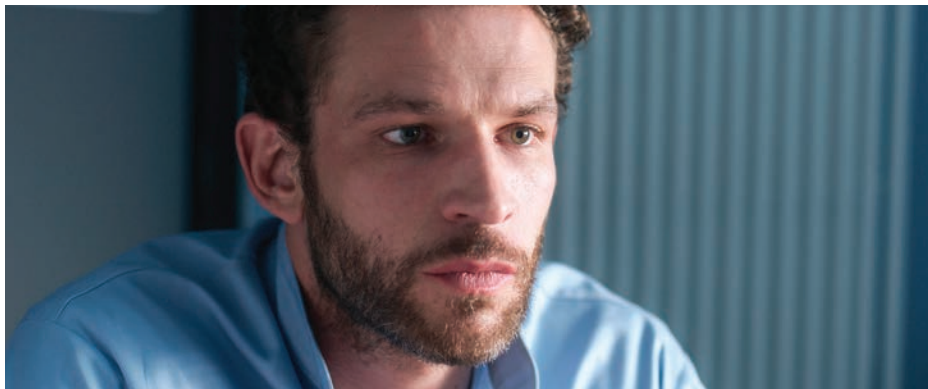
C'est une scène formidable.

Merci. Je suis très content que vous l'ayez reçue. Quand deux personnes se quittent après une longue histoire, elles sont souvent nulles. Comment être bon de toute façon? C'est assez rare. J'ai voulu montrer que ces deux êtres, ces deux hommes se rendent compte qu'ils seront sur le même lac, qu'ils vont se regarder partir l'un l'autre dans les yeux, mais chacun dans sa barque. Ça ne veut pas dire qu'ils ne s'aiment pas, ils s'aimeront toujours, mais ils se regardent comme ça dans un temps commun de décision de séparation. J'ai rêvé cette scène comme un acte de réparation et d'amour. La grâce du cinéma opère quand on arrive à rendre palpable ce qui n'était au départ que des mots. Tout d'abord auprès de l'équipe et celle-ci était en larmes quand j'ai commencé à jouer cette scène; on a fait de longs plans-séquences, d'abord sur moi — cette fois, on avait commencé sur moi — et la fin de la scène, c'est quelque chose que j'ai inventé, alors que je n'aime pas beaucoup l'impro...

Les regards...

Vous avez tout compris. Quand je dis: « Regarde-moi encore une fois. » C'est quelque chose que j'ai senti, c'est Nicolas qui espère et qui parle. Pour le coup, ce moment était très thérapeutique.

Vous dites aussi que vous aimez les gens qui montrent leurs inquiétudes à propos de la jalousie.



Nicolas Maury (Jérémie), Arnaud Valois (Albert) et Théo Christine (Kevin) dans **Garçon chiffon**

Vous vous mettez complètement à nu dans ce film comme acteur, mais aussi comme réalisateur. Vous dévoilez une très grande vulnérabilité. Est-ce que marcher sur un fil si mince vous a donné le vertige?

(Rires) C'est très beau comme question. Je suis suffisamment fou pour cultiver ce vertige. Le vertige, c'est quand même l'attraction du vide, c'est une chose qui vous aime. C'est effectivement le rôle le plus vertigineux qu'il m'a été donné de jouer et ce qui est étrange, c'est que c'est moi qui me le suis donné. Ce vertige, quand je travaille pour les autres, quand je fais mon métier d'acteur que j'adore et que je continue à faire, je fais en sorte de le trouver, de le creuser, d'aller



dans des zones d'inconfort. Mais cette fois-ci, la situation elle-même était vertigineuse. Je n'avais donc pas besoin d'en rajouter. Je suis content que vous l'ayez ressenti. Je voyais plein de choses qui n'iraient pas, qu'il y aurait des chemins escarpés... Mais comme c'est moi qui décidais du tout, je me suis mis dans ce bain-là et, au bout d'un moment, je me suis dit : « Arrête de te regarder, arrête de vouloir faire un film qui serait ci, qui serait ça. Fais ton film. » Et c'est passé par une grande honnêteté d'homme. Jérémie Meyer est un personnage qui n'est pas du tout moi, mais c'est absolument mon regard. Je ne peux pas dire l'inverse. Chaque plan, chaque décision, chaque inflexion de voix... Donc oui, ce sont des inquiétudes, mais c'est comme s'il fallait, pour mon premier film, que j'en passe par là. Il fallait que j'en finisse, c'est d'ailleurs pour ça que mon film a pour titre **Garçon chiffon** et non pas « Homme chiffon », que j'en finisse avec cet étalage de petit être qui s'est déchiré de partout. Je voulais lui donner une âme, une finalité. Maintenant, je ne suis pas moins inquiet, mais je pense avoir beaucoup appris. Par exemple, je crois que la prochaine fiction, en cours d'écriture, va rejoindre un autre âge de moi. Avec le présent film, j'ai enfin rejoint mon âge d'homme.

En préparant cet entretien, je suis tombé sur une description du projet initial et il n'est pas question de jalousie. Est-ce que ce thème est venu plus tard dans le processus d'écriture?

Non, je dirais même qu'il était présent dès le départ. La première scène qui a été écrite est celle entre Jérémie et sa mère dans le *lounge*. J'avais écouté la chanson *Ma chérie* d'Anne Sylvestre... En fait, le tout début de la motivation de ce film,

c'était d'imaginer une mère qui fait entendre cette chanson à son fils; comme un karaoké: une mère parle à son fils, comme si c'était une fille. Et puis, qu'elle lui dise que son père, un beau parleur, ne comprenait pas grand-chose finalement. Cette scène initiale est quasiment intacte dans le film. Après, j'ai voulu savoir qui était cette mère, qui était ce fils. Et en me demandant qui était ce fils, je suis tout de suite arrivé à cette réflexion sur la jalousie.

Jérémie est jaloux du collègue de travail de son amoureux, mais aussi du Kevin de sa mère.

Exactement. Il est jaloux d'une place... Le jaloux, c'est souvent celui qui se fabrique trop d'histoires, qui sublime la place des autres. Par le fait même, il se sent toujours sur le carreau. C'est le côté vilain petit canard, alors que ça n'est pas du tout vrai.

*Est-ce que le travail sur **Garçon chiffon** vous a appris de nouvelles choses sur la jalousie?*

J'ai beaucoup lu sur la jalousie. J'ai rencontré des philosophes comme Giulia Sissa, entre autres, des gens très intelligents qui me disaient : « Nicolas, vous avez entièrement raison de ressentir les choses comme ça. » « Merci, mais ça ne va pas m'aider à me débarrasser de ce monstre aux yeux verts dont parle Shakespeare. » Mes recherches m'ont appris que la jalousie, c'est pousser un petit peu trop le curseur, en faire un peu trop, parfois aussi trop s'écouter, se mettre au centre. C'est également cette formule : « Un égocentrique qui ne s'aime pas. » C'est un double mouvement, une chose très problématique pour un être humain, quel qu'il soit, mais pour un acteur, c'est forcément plus visible. Ce qui veut dire qu'il tourne autour d'un vertige de lui-même. Mais il n'aime pas tourner autour de cet ego-là. Donc, ça m'a appris à prendre du recul.

Cela oblige à une introspection.

Oui. Comme l'avait fait Bergman, toute proportion gardée, en étudiant le cas clinique qu'est la dépression dans **Persona**. Il ne joue pas dans le film, mais pour moi, Bergman joue dans tous ses films. Quand il coupe une femme en deux, qu'il fait devenir la patiente, la malade et la malade, la patiente... Je dirais qu'entre Nicolas et Jérémie, il y a quelque chose comme ça. Et c'est génial quand l'art ne permet pas une thérapie personnelle, mais

montre à d'autres, car c'est bien de cela qu'il est question, un cas. Ici, c'est donc le cas Jérémie Meyer. Cette expérience m'a beaucoup aidé dans mes relations intimes. Je ne dis pas que ça m'a guéri, mais cela a calmé les choses tout de même.

Votre personnage agit de telle sorte que l'on a envie de le brasser et, en même temps, on s'y attache. Comment expliquez-vous cette contradiction des sentiments à son égard?

C'est ma combustion comme acteur quand j'aborde un personnage. Par exemple, à propos du rôle d'Hervé dans *Dix pour cent*, tout le monde disait dès la lecture des textes : « Il faut faire attention, Hervé, il est bitch, mesquin, etc. » Et moi, je leur disais d'attendre, que je pouvais faire pleurer en le jouant parce que j'allais montrer son gouffre, pourquoi il est insupportable. Je savais que j'allais trouver en moi les ressorts pour faire voir plusieurs facettes du personnage. Les gens ne sont jamais qu'une chose. Ce serait trop simple. Ainsi, les spectateurs pourraient dire « Hervé, c'est moi » ou « Je le comprends, je l'ai déjà vu » ou « C'est le meilleur ami que je rêve d'avoir ». C'est ce que j'appelle bien faire son métier. Je pense qu'une interprétation ne doit jamais être morale. J'aime bien quand un personnage suscite chez le spectateur des émotions contradictoires. Ce sont les interprétations qui m'ont fait rêver. De Niro dans *Casino*, Isabelle Huppert dans *La Pianiste*... sont des dieux pour moi. Je n'aime pas voir des acteurs qui ont trois notes, c'est ronflant. Je sais que des gens vont me trouver insupportable et c'est vrai que parfois, je peux l'être, mais ne pas me supporter, c'est déjà un chemin vers moi. (Rires)

Il y a deux scènes à moto assez semblables dans le film : d'abord dans les rues de Paris avec Albert et Jérémie, puis dans les bois de la campagne avec Kevin et Jérémie. Quel est le sens de cette scène reprise? Le changement dans la continuité?

Il y avait un côté un peu mythologique : je m'imaginais que c'était des chevaux et, tout à coup, Jérémie passait d'un chevalier à un autre à l'arrière d'une moto... Il y a ce côté amour courtois de monter à cheval derrière son cavalier, d'être un peu sauvé. Dans la première scène à moto, Jérémie se fait un film. Il est derrière Albert, il est contre son cuir, le cuir de son amoureux, c'est très sensuel, il est dans son odeur, il est dans ce vertigella. Mais il y a peut-être un goût de dernière fois.

Le plan qui suit montre Jérémie se réveillant, comme s'il avait rêvé. Et dans l'autre scène, l'exact miroir, une heure plus tard, avec Kevin, il y a tout à coup une sorte d'inconscience...

Il ne sait pas ce qu'il va vivre avec Kevin.

Voilà, c'est ça. Il y a comme un degré zéro, on dit souvent qu'il faut remonter en selle quand on s'est fait quitter. Jérémie va donc remonter en selle sans



Laure Calamy dans une scène déjà culte

se douter de la suite des choses. Ce sera peut-être l'arrivée d'une nouvelle sensualité de Kevin finalement, de ce nouveau personnage.

Parlons de Laure Calamy. Elle vous offre une scène de pétage de câble survoltée, mémorable. Comment avez-vous préparé cette scène ensemble?

C'est une scène que j'avais déjà tournée avec Laure pour *Émergence*, une université d'été destinée aux projets de premiers films. Les réalisateurs invités peuvent tourner une scène de leur choix dans leur scénario. Le résultat avait été une scène de 18 minutes en 2 jours, ce qui, pour le cinéma, est énorme. J'en étais très fier. À la suite de cette expérience, plusieurs producteurs s'étaient intéressés au projet parce qu'ils avaient vu quelque chose de l'ordre d'une comédie puissante, très libérée. Après, quand il a été possible de faire ce film, parce qu'il n'y avait qu'une scène avec cette réalisatrice, j'ai voulu un peu gonfler le rôle parce que je voulais que Laure soit plus présente, mais ça n'a pas été possible parce que le film était déjà très long et ça ne rentrait pas dans le plan de travail. J'ai dit à Laure, « je te promets »...

Intellectuellement et artistiquement, je n'aurais pas pu refaire ce que l'on avait déjà tourné, même si c'était vachement bien. Donc, j'ai proposé de modifier certaines choses. On a vieilli, on a changé, on va essayer d'accéder à quelque chose d'autre de cette femme. Parce que très rapidement, quand une femme crie, on dit que c'est de l'hystérie alors que ce n'est pas du tout vrai, même si la façon dont elle dit certaines vérités n'est pas tellement recommandable. En tout cas, ce qu'elle dit à ce moment-là, je le pense. C'est quelque chose que j'ai voulu donner à entendre aux spectateurs, comme un cri de détresse. Dans le cinéma aujourd'hui, on demande à un metteur en scène d'être à la fois personnel, unique et, dès qu'il déborde du cadre, les gens en autorité lui reprochent d'être « impossible », de faire des caprices... Cette espèce de yoyo que Laure avait remarqué, nous en parlons souvent ensemble. L'essence de cette scène est vraiment ressentie par Laure. Elle a été très épuisante à tourner — elle a nécessité une journée entière —, mais tellement joyeuse aussi. J'étais derrière la caméra, en plus d'être son partenaire. Parfois, quand elle hurlait, j'éclatais de rire, et d'autres fois, ça pouvait m'émouvoir parce que c'est beau dans un film lorsqu'un personnage sort de la politesse. Voilà, c'était l'occasion de filmer Laure, qui est une amie depuis *Dix pour cent*, une actrice que j'aime énormément, que j'admire.

Vous ouvrez la dernière partie de votre film avec une scène magnifique entre une mère et son fils, celle des Spritz dans le lounge, cette scène que vous évoquiez tout à l'heure. « Maintenant, tu vas partir avec Gugus, tu vas tout donner à ton audition, tu seras avec ton chiot et ton théâtre, c'est un nouveau chapitre », dit Bernadette à Jérémie. Puis, il y a ce montage alterné vers la fin qui exprime deux nouveaux départs. Ces séquences sont bien l'illustration que Jérémie va se réparer auprès de sa mère, comme l'indique le synopsis. Il s'agit de vraies retrouvailles entre un fils et sa mère.

Oui, exactement. Quand on vieillit, on croit que l'on a fait le tour de ses parents, de sa famille, qu'il n'y aura plus jamais aucune surprise. La psychanalyse a amené ça et je trouve que c'est faux. Parce qu'on ne fait pas le voyage seul. Je crois qu'il y a des états de vie d'homme où les parents peuvent surprendre et doivent surprendre. Ces séquences racontent aussi que ces deux-là — et cela m'émeut particulièrement — s'aiment. Ce

n'est pas béni-oui-oui entre eux, ce n'est ni une mère d'homo ni une mère hystérique, c'est une région mère, une mère que j'ai pu observer, que je connais, que Nathalie connaît aussi puisqu'elle a tout de suite compris. Ils sont mère et fils, c'est à la fois banal et monstrueux, mais ils vont sortir de ce rapport-là, de cet antagonisme pour se permettre l'un et l'autre, comme le dit la chanson *Ma chérie*, de déployer leurs ailes. La mère ne va pas forcément dire « ne retient pas tes ailes, vas-y, moi ma vie est finie » parce que la fille dans la chanson d'Anne Sylvestre répond « toi, tu en as de très belles encore, la page de la tendresse n'est pas finie, le roman sentimental n'est pas terminé Maman, arrête de te jeter à la poubelle ». Malgré tout son malheur, tout son égocentrisme, Jérémie arrive très bien à discerner qui est en face de lui parce que lorsque sa mère et l'éleveur lui offrent le petit chien, étant très instinctif — c'est pour cela qu'il est bon acteur —, il dit : « Vous êtes beaux tous les deux. » Il a cette prescience, il voit en eux quelque chose de l'ordre d'un nouveau départ, d'une sorte de re-première. C'est pour ça que dès le scénario, j'ai souhaité ce montage alterné entre une première au théâtre, mais qui est ici symbolique parce que c'est une façon de revivifier la vie, et une première pour la mère qui se prépare pour son rendez-vous avec Olivier Fabert. C'était une façon de dire qu'il n'y a pas que l'ascension artistique d'une personne qui compte. Il peut aussi s'agir d'une personne, d'une femme d'un certain âge, qui met ses habits de lumière pour repartir vers l'amour. C'est ce qui me donne envie d'un film. Les journalistes nous demandent souvent de choisir une formule pour résumer un film... Je dirais que la grande histoire d'amour du film est celle entre Bernadette et Jérémie.

Nathalie Baye est une fois de plus remarquable dans ce film. Il y a plusieurs plans particulièrement longs sur son visage. Était-ce pour profiter de la grande expressivité de celui-ci ?

J'ai été assez honnête avec elle. Je lui ai dit que je voulais filmer son âge. Je voulais filmer son visage comme un paysage, ça veut dire aller jusqu'à faire un travelling très lent sur elle qui regarde son fils courir comme un dératé et, dans ce même plan, de passer d'une expression de femme heureuse pour son fils à un nuage sur ce visage, y voir de l'inquiétude, de la dévastation. C'est quelque chose que l'on peut faire avec Nathalie. Elle avait très peur de ce que je lui demandais de « dépôt »



Nathalie Baye et Nicolas Maury dans la magnifique scène du *lounge* entre une mère et son fils

d'elle-même. Parce que je ne voulais pas une mère trop dessinée. J'ai pourtant adoré la mère qu'elle jouait dans **Juste la fin du monde** de Dolan, mais ce n'est pas cette incarnation que je souhaitais pour **Garçon chiffon**. Je désirais une mère matérielle. Je trouve que le plus beau des cadeaux à faire à des acteurs, c'est le temps. En les regardant longtemps. Ces plans-là étaient inévitables pour moi. Je ne voulais pas du tout que ce soit une mère regardée par les yeux du fils. Quand je regarde Nathalie, ce sont les yeux du réalisateur. Ce sont les yeux de l'amour, mais du réalisateur.

J'ai une dernière question. L'aspect comédie musicale de votre film, même si c'est moins appuyé que chez Christophe Honoré, fait penser à ce cinéaste. Mais il y a aussi des traits de mise en scène qui rappellent Truffaut. Est-ce que vous acceptez ces références?

Christophe Honoré, j'ai plus de mal. J'aime beaucoup ce qu'il fait, mais Christophe lui-même est très envahi par Truffaut. On ne sait plus qui est envahi par qui. J'avais joué un texte qu'il avait écrit pour moi au théâtre. Je le connais très bien, je connais son travail, j'ai vu tous ses films. Après, il y a une différence entre Christophe et moi dans la façon de porter au cinéma des mouvements. En ce qui concerne Truffaut, il y a quelque chose de complètement dingue : Nathalie, qui a tourné dans

deux de ses films, n'arrêtait pas de me dire que je le lui rappelais. Dès la veille du tournage, elle me disait : « C'est marrant, vous vous posez les mêmes questions que François, vous êtes dans le même état... » C'est quelque chose dont je ne me rends évidemment pas compte. En tout cas, il y a deux choses qui pourraient me rapprocher de Truffaut : dans son cinéma, il y a des histoires assez crues et d'autres qui sont plus de l'ordre d'un travail d'architecte. Je prends ces rapprochements comme une façon de croire que je vais peut-être continuer à faire des films. Ça me donne un peu de force. On m'a aussi beaucoup parlé de Xavier Dolan. Sans doute parce qu'on partage Nathalie... Là, c'est comme avec Christophe. Je n'ai pas la même approche que Xavier Dolan ; je l'admire énormément, mais pour ma part, je me suis construit en aimant les films des autres et en le disant. Je n'ai jamais dit que j'avais inventé un plan, par exemple. Par rapport à l'histoire du cinéma, je suis même trop encombré. Et je suis fasciné, chez Dolan, par cet appétit qu'il a, cette gourmandise. Moi, je suis davantage *low profile*. Par exemple, l'idée de *star*, c'est quelque chose qui ne me fascine pas, je ne suis pas très attiré par cela, je suis quelqu'un de plus mat. Après, on aime bien nous comparer, ce qui est sûrement normal, mais je crois que l'on fait un peu ce métier pour être incomparable. 



Individu brouillon

AMBRE SACHET

« Oui, je suis jaloux, mais je ne sais pas si ça se résume à ça. » Entre celle qui explique avoir tabassé une femme qui était finalement la collègue de son mari et celui qui conseille de ne jamais ouvrir les placards au risque d'y trouver un dépeceur, chacun y va de son anecdote dans cette réunion des Jaloux Anonymes en plein Paris. La couleur est annoncée dès les premières scènes du film, séquence piquante faisant appel à la pure comédie. Jérémie Meyer (Nicolas Maury), principal protagoniste, prononce ces mots qui résument parfaitement le premier long métrage de l'acteur français Nicolas Maury, qui en a aussi écrit le scénario avec Sophie Fillières et Maud Ameline : ça ne se réduit pas à une histoire de jalousie.

Il est jaloux, en amour, angoissé au quotidien et en manque de rôles comme

comédien. Alors que son couple avec Albert (Arnaud Valois) bat de l'aile, la faute de ses crises de jalousie, le trentenaire prend le large pour retrouver sa mère Bernadette (Nathalie Baye), sa région natale — le Limousin — et assister à l'hommage à son père récemment décédé. Derrière la figure du jaloux se dissimule celui qui se montre au monde tel qu'il est, s'évertuant à avancer dans la vie sans forcément s'être trouvé, hypersensible dans l'impossibilité de ne pas tout vivre avec intensité. « Pourquoi tu n'es pas passionné, toi? », lance Jérémie à son amoureux.

Le chiffon du titre, c'est celui d'un petit garçon qui se cherche homme, parfois taxé d'être « trop » souvent assoupi, dévoré par la peur d'être abandonné, consumé par le besoin d'être regardé. Dans une société où prime l'injonction

à être fort, puissant, sûr de soi, Nicolas Maury préfère exposer les failles, les blessures, les doutes, les inquiétudes et même la gêne. C'est ce qui fait la beauté de **Garçon chiffon**, qui a été en sélection officielle au Festival de Cannes 2020 (édition annulée pour cause de pandémie). Dès la première séquence, la caméra épouse les mouvements d'effolement de Jérémie, un écorché vif qui ne le cache pas.

Conserver les temps morts et les respirations passe, pour le cinéaste, par des scènes dépouillées. La musique aux allures de comptine pour enfants d'Olivier Marguerit, jamais étouffante, le plus souvent absente des moments forts, permet de faire flotter certains instants, leur insufflant une folle authenticité, comme lors de ce long baiser dans la rue entre Jérémie et Albert. Aucun son

ne parasite une réplique percutante ou une altercation, le réalisateur préférant laisser glisser la musique sur les trajets ou entre deux scènes majeures. Le personnage qui parle, souvent au centre du cadre, n'est pas interrompu, prend des pauses, reflet d'une approche sincère et sans fioritures. On peut ainsi pleinement savourer les dialogues, que Maury peaufine et respecte, amoureux du texte à l'instar de son personnage qui, lorsqu'il en a un à mémoriser, le recopie pour mieux s'en imprégner.

Dans sa construction, le long métrage s'apparente à un film-fleuve où l'on passe d'un échange à l'autre, d'une rencontre à l'autre, même d'un désastre à l'autre : il y a l'interaction jouissive avec une réalisatrice qui pète les plombs quant aux limites qu'on lui impose (Laure Calamy), les discussions franches et parfois houleuses avec la mère du protagoniste (Nathalie Baye), elle aussi à la recherche d'un désir perdu, ou encore la simplicité d'une conversation autour de la masculinité fantasmée au bord d'une piscine avec le jeune Kevin (Théo Christine). Les personnages secondaires, parfois de passage, mais jamais de façade, offrent un miroir au jeune Jérémie, ce qui constitue l'une des plus grandes forces du film. Ils sont souvent trop pauvres ou trop peu construits et le réalisateur ne fait pas cette erreur de les sous-estimer. Très bien choisis, leurs interprètes livrent de solides performances, rappelant une fois de plus que tout, pour Nicolas Maury, se trouve dans les petites choses. Dans le dossier de presse, il dira, à propos de sa décision d'incarner le rôle principal : « Ce qui m'intéresse, c'est d'instiller une foule de détails dans mon comportement, mes gestes, mes inflexions de voix ou mes silences, une hémorragie de signes qui génère du vivant ou, en tout cas, un sentiment de réalité, de vérité, susceptible de toucher les autres, en l'occurrence les spectateurs du film. »

Si l'on connaît surtout Nicolas Maury (**Let my People Go!**, **Les Amants ré-**



guliers, Perdrix) comme l'assistant d'agent d'acteurs qu'il interprète dans la série *Dix pour cent* (*Appelez mon agent* au Québec), au bout de quelques minutes, on n' imagine personne d'autre pour interpréter cet être décalé si touchant, un être rongé de l'intérieur, amoureux au point de voir grandir en lui le « monstre vert aux yeux rouges ». Le jeu aérien, presque lunaire, de l'acteur français y est pour beaucoup dans l'atmosphère mélancolique du long métrage, constamment en suspens entre réalisme et fantaisie, légèreté et gravité. En témoigne cette séquence thérapeutique quasi hors du temps dans un couvent et cet hommage ubuesque rendu au père suicidé où la grand-mère guillerette chante par-dessus la musique entonnée par des chasseurs.

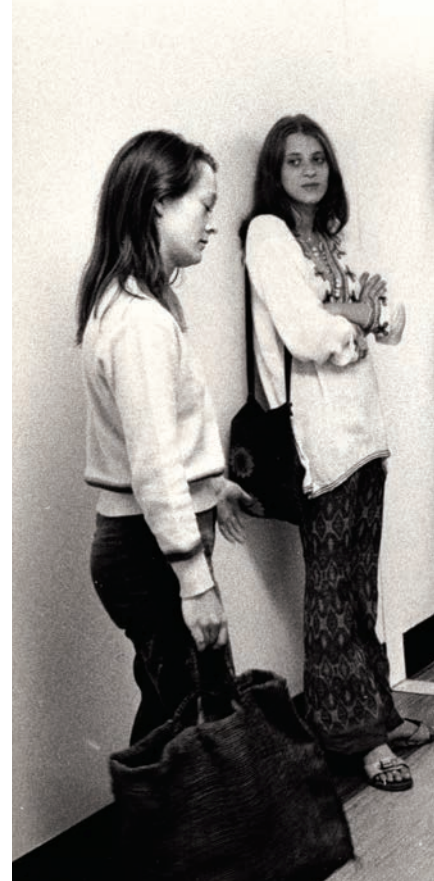
Dans une fiction traditionnelle, le héros passe à travers des obstacles dans le but de devenir quelqu'un de meilleur. Ici, aucune ambition de ce genre. Toute la poésie du film réside dans ce portrait assumé d'un individu brouillon qui, s'il n'évolue pas forcément, est pourtant touché par ceux qui l'entourent. S'il apporte un vent nouveau au cinéma français — milieu que le cinéaste critique allègrement, avec humour et justesse —, Jérémie Meyer propose également un personnage humainement problématique à plusieurs égards, mais honnête, transparent et rarement vu au grand écran.

Revisiter la crise existentielle avec fraîcheur et autodérision? Tout un programme, mais un défi relevé par Nicolas Maury avec ce premier long métrage dans lequel le réalisateur donne une place de choix à « la chambre à soi » de son personnage, celle qu'il évoque souvent en entrevue et que l'on doit à l'autrice Virginia Woolf, cet espace intime à cultiver dans un monde où sauver les autres passe aussi par son propre sauvetage. Il est des visions qui sont si singulières qu'elles méritent d'être portées à l'écran. Celle de Nicolas Maury, acteur désormais cinéaste, en fait assurément partie. 



France / 2020 / 110 min

RÉAL. Nicolas Maury **SCÉN.** Nicolas Maury, Sophie Fillières et Maud Ameline **IMAGE** Raphaël Vandebussche **SON** Charlie Cabocel **MUS.** Olivier Marguerit **MONT.** Louise Jaillette **PROD.** Charles Gillibert, Harold Valentin et Aurélien Larger **INT.** Nicolas Maury, Arnaud Valois, Nathalie Baye, Théo Christine, Laure Calamy **DIST.** Axia Films



Portrait Les 50 ans de l'ACPAV

À la défense du cinéma d'auteur québécois

CHARLES-HENRI RAMOND

Jean-Claude Coulbois, Sophie Deraspe, Bernard Émond, Pierre Falardeau, Sébastien Pilote et Paul Tana, entre autres, sont au nombre des cinéastes soutenus par l'Association coopérative de productions audio-visuelles (ACPAV), un collectif fondé en 1971 qui défend bec et ongles le cinéma d'auteur québécois. Retour sur cinq décennies riches en défis et en œuvres marquantes.

À la fin des années 1960, le corpus de films québécois se limite à deux ou trois longs métrages de fiction chaque année; sa continuité est sans cesse remise en question. En parallèle, la toute récente Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC, ancien nom de Téléfilm Canada) met sur pied un programme pour aider les jeunes un peu partout au pays à réaliser des courts métrages. L'organisme fédéral dispose d'une enveloppe de 50 000 \$ pour la province de Québec. Durant l'automne 1970, une trentaine de jeunes Québécois venus de divers corps de métiers

reliés au cinéma se regroupent et fondent l'ACPAV. Marc Daigle, Mireille Dansereau, François Dupuis, Jean Chabot, Roger Frappier, René Gueissaz, Pierre Harel, Bernard Lalonde, Hubert-Yves Rose, pour ne citer qu'eux, étaient présents lors des balbutiements de cette aventure qui n'a alors aucun équivalent au Québec. « Nous nous sommes dit qu'il serait intéressant de mettre l'argent des courts métrages en commun pour se donner une structure qui nous permettrait de faire des films. L'idée de la coopérative, c'était de rassembler le plus de gens possible à l'intérieur d'une structure, ce qui facilitait l'obtention de cette fameuse subvention de la SDICC. L'argent servirait à plusieurs et non pas à quelques individus », se souvient Marc Daigle, actuel président de l'ACPAV. Avec l'argent de la SDICC et des statuts approuvés le 6 février 1971, la coopérative dispose dès lors d'un fonds de roulement pour vivre *a minima* et produire des films. Mais surtout pour enfin sortir de la clandestinité le jeune cinéma québécois.



Image de gauche: Jean Chabot, Guy Bergeron, Roger Frappier et Marc Daigle dans les bureaux de l'ACPAV en janvier 1973. Image du centre: Mireille Dansereau (avec les feuilles) lors du tournage de *La Vie rêvée*. Image de droite: l'ordre du jour d'une réunion de l'ACPAV quelques semaines après sa fondation officielle.

Ordre du jour, assemblée du 18 mars 1971

Présents: Jean Chabot, Marc Daigle, Danièle Gagné
Pierre Harel.

Ainsi que le directeur-gérant Gabriel Lalonde et
Lyse Venne, directrice de production du projet
"Bulldozer"

- 1- Discussion et signature du contrat liant Gabriel Lalonde à la Coopérative.
- 2- Résolution officielle permettant la signature de contrats entre la Coop et la S.D.I.C.C. et la la Coop et CJMS.
Délégation d'un signataire.
- 3- Politique de la S.D.I.C.C. par rapport aux productions la liant avec la Coop.
- 4- La location d'un immeuble sur la rue St-Hubert.
Désignation d'un responsable de l'aménagement.
Sortie de fonds pour parfaire ce travail.
- 5- Ouverture d'un compte courant. Procuration permettant à Gabriel Lalonde de signer des chèques sur ce compte.
- 6- Présentation du budget total de "Bulldozer" et compte rendu des négociations avec les autres parties.

DEVIS. (fonds à débloquer)

Avance loyer:.....	\$450.00
Nettoyage/peinture/chauffage.....	\$450.00
Salaire Gérant/mars/4 sem.....	\$800.00
Salaire secrétaire/mars/2 sem.....	\$170.00
Petite caisse.....	\$150.00
Total.....	\$2020.00

Car dès le début, l'objectif est de favoriser les créateurs «de la relève», qui ne trouvaient à l'époque que très peu de possibilités pour s'épanouir en dehors de l'Office national du film du Canada (ONF). Certes, grâce à Jean Pierre Lefebvre, l'institution fédérale a lancé en 1969 un programme intitulé «Premières œuvres» dont le but était d'aider les auteurs émergents, mais cette initiative s'arrête l'année suivante après avoir généré seulement cinq films, dont les premiers longs métrages de Jean Chabot (**Mon enfance à Montréal**) et d'Yvan Patry (**Ainsi soient-ils**). Dans l'industrie privée, les opportunités ne sont guère plus florissantes. Très peu de compagnies de production existent et les budgets disponibles sont des plus malingres. Hormis Jean-Claude Lord, qui avait déniché une petite place chez Coopératio en 1965 pour faire **Délivrez-nous du mal**, ou André Forcier qui, deux ans plus tard, réussissait de peine et de misère à tourner **Le Retour de l'Immaculée Conception**, les jeunes cinéastes québécois n'avaient quasiment aucun avenir avant l'arrivée de l'ACPAV.

S'attarder aux deux premières œuvres de l'ACPAV permet de mieux comprendre sa raison d'être et donne une bonne idée de ce qui animait alors ces

jeunes dans la vingtaine. Après avoir réalisé trois courts métrages, Mireille Dansereau devient, avec **La Vie rêvée**, la première femme au Québec à mettre en scène un long métrage de fiction. «Quand j'ai soumis mon projet de film, on ne l'a pas jugé sur la mise en scène, mais sur le scénario. Or, un scénario ne vaut, finalement, que ce que vaut le réalisateur. Et ce que l'on exige de vous le plus souvent, c'est un scénario que l'on aurait écrit comme une pièce de théâtre. Comment voulez-vous mettre en mots ce qui, par essence, est visuel. On a donc vu dans mon projet de film "La vie rêvée" une petite histoire de bonne femme. Cependant, cette histoire de deux femmes qui sont fascinées par les belles images du bonheur qu'on leur sert quotidiennement se veut avant tout une critique de ces images; et cette critique ne peut se faire qu'au second degré», précisait la réalisatrice¹. Refusée à l'ONF, la cinéaste trouve refuge à l'ACPAV et achève cette touchante satire féministe qui sortira en juillet 1972.

On le sait moins, mais **La Vie rêvée** est également le tout premier long métrage réalisé au Québec

Nous avons demandé aux membres de la rédaction de choisir un film produit par l'ACPAV qu'ils aimeraient faire (re)découvrir aux lecteurs. Lisez les huit courts textes inclus dans le présent article. (É. Perron)

1. Entrevue accordée à Jean-Pierre Tadros, *Le Devoir*, 8 août 1970.

avec une caméra modifiée pour accepter des bobines de Super 16 mm. Si ce détail technique est avant tout un choix économique, il témoigne aussi de l'esprit d'aventure et d'innovation qui régnait alors dans les rangs de l'ACPAV. On retrouve ce même désir d'explorer des techniques méconnues



François Dupuis, Bernadette Payeur, Marcel G. Sabourin, René Gueissaz et Marc Daigle au milieu des années 1980 — Photo: Pierre Dury

dans **Bulldozer** de Pierre Harel, projet autour duquel l'ACPAV s'est cristallisée. À l'origine, Harel était intéressé à expérimenter une technologie vidéo avant-gardiste qui permettait de transférer sur film la bande vidéo, et ce, sans perte de qualité². Toutefois, en mars 1971, à peine le tournage est-il commencé que l'expérience est abandonnée au profit de la pellicule 16 mm, ce qui entraîne des coûts supplémentaires si importants qu'ils remettent en question la complétion du projet qui restera plus de deux ans sur la table de montage. Rattrapé de justesse par la SDICC et par quelques investisseurs privés, cet opéra rock déjanté avec Mouffe et Donald Pilon sortira finalement en février 1974, après que la coopérative ait pu terminer les premiers essais de Jean-Guy Noël (**Tu brûles... Tu brûles**) et de Michel Bouchard (**Noël et Juliette**).

2. Articles de Luc Perreault, *La Presse*, 4 et 5 décembre 1970.

Les œuvres de Mireille Dansereau et de Pierre Harel démontrent la volonté de ces jeunes de foncer tête baissée dans une passion commune, revendiquant une esthétique et une narration contemporaines, en partie inspirées de la Nouvelle Vague française. S'enfermant parfois dans des postures idéalistes et anticonformistes, ils mettent en pratique des concepts rompant avec le cinéma traditionnel tel qu'il est pratiqué. Malgré les déboires de tournages, les difficultés de financement et les imperfections des films finis, ce sont des marqueurs importants de leur temps et les traces d'une génération de cinéastes déterminantes pour l'histoire de la cinématographie québécoise. Représentative de l'esprit coopératif et de l'effervescence culturelle et sociale d'alors, la démarche participative qui leur est proposée leur permet de se greffer à une structure plus accessible, moins hiérarchisée, où tout un chacun peut collaborer aux projets des autres et partager des ressources matérielles et humaines, des techniques, ainsi que des savoir-faire.

À l'issue de l'année 1980, l'ACPAV aura réussi à mener à bien rien de moins que 10 longs métrages de fiction, 5 documentaires et 18 courts ou moyens métrages. Au total, 33 films durant une période marquée par des divergences internes et des problèmes financiers récurrents qui auront amené l'organisme à rechercher des revenus alternatifs en réalisant quelques bobines éducatives pour le compte de différents ministères québécois. Avant de trouver la stabilité et de parvenir à la maturité dans les années 1990, la fragile coop aura connu une première décade chaotique, se retrouvant au bord du gouffre à plusieurs reprises³.

« Après l'expérience des commandites et autres essais, nous nous sommes posé la question sur ce qui nous définissait vraiment. Et nous avons décidé que nous étions une coopérative de production plus qu'une coopérative de services, raconte Marc Daigle. Progressivement, nous nous sommes séparés des équipements, en dehors de celui de montage que nous avons gardé très longtemps parce qu'il ne prenait pas trop de place et qu'il ne demandait pas trop d'entretien. De plus, c'est une étape importante dans la réalisation d'un film,

3. La revue *Copie Zéro* avait consacré un dossier complet à la première décennie de l'ACPAV (numéro 8, janvier 1981). Il est disponible en format PDF sur le site de la Cinémathèque québécoise.

Une nuit en Amérique de Jean Chabot

CHARLES-HENRI RAMOND

Deux corps retrouvés sans vie sur les bords du fleuve Saint-Laurent. Deux inspecteurs perplexes. Des indices absents, des proches qui se taisent et une mystérieuse étrangère qui aimerait bien que la vérité n'éclate pas. Le tout donne **Une nuit en Amérique** (1974), une enquête aussi périlleuse qu'irrésolue. Avec Denys Arcand (**La Maudite Galette**) et Jacques Godbout (**La Gammick**), Jean Chabot raccroche lui aussi sa fiction aux codes du suspense policier. S'il en conserve l'esprit, le rythme (poursuites, bagarres) et une certaine notion de style (héros typiques), le réalisateur a tôt fait de chambouler ce qui ressemble traditionnellement à une bonne histoire de flic avec imperméable et pistolet. On est en effet bien loin des Delon, Gabin et consorts qui fleurissent dans le cinéma contemporain. Ici, rien ne mène à rien. Plus le film avance, plus le mystère s'épaissit et plus l'absurde prend le pas sur le rationnel, jusqu'à une finale échevelée, sorte de tuerie burlesque

où tout vole en éclats. On reconnaît au détour des scènes de rue une touche de cinéma-vérité, tandis que les personnages de petites gens, antihéros sympathiques, affirment l'origine tout à fait québécoise du film. Ce que renforce l'omniprésence de plans fort originaux des quartiers centraux de Montréal. Chabot s'est ingénié à rompre les liens de confiance entre le spectateur et son histoire pour, dira-t-il, mieux lui ouvrir l'esprit sur une narration non traditionnelle et bouleverser ainsi ses habitudes cinéphiliques. Mais le public et une bonne part de la critique lui ont tourné le dos. Le film n'a pas connu une carrière des plus glorieuses, comme pratiquement toute l'œuvre du cinéaste décédé en 2003. J'ai pourtant beaucoup d'affection pour cet ovni foldingue, souvent jouissif, qui, malgré ses irrégularités, témoigne de l'audace d'un cinéaste hors-norme qui mérite d'être redécouvert. 



L'Eau chaude, l'eau frette d'André Forcier

NICOLAS GENDRON

Sans nul doute, mon film préféré dans le parcours inclassable d'André Forcier, sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs, **L'Eau chaude, l'eau frette** (1976) se déguste telle une macédoine inédite de lutte des classes, de répliques cultes et de personnages échevelés, parfois bédésques et pourtant foncièrement authentiques. Dans l'antichambre des préparatifs d'anniversaire d'un usurier de bas étage campé par Jean Lapointe (le « Bonne fête, Polo » y préfigurait le « Bonne fête, Kevin » des années 2000!), on assiste, non sans rire et grincer des dents, aux violences « ordinaires » qui traversent toute une communauté.

Le cinéaste désirait y dépeindre « l'aliénation collective » des Québécois et elle prend ici plusieurs visages : socioéconomique, politique, linguistique, amoureuse, sexuelle, etc. Et comme souvent chez Forcier, la jeunesse avance sur la corde raide entre l'espoir et la désillusion. Déjà en forte perte d'innocence, flanqué d'un livreur timoré (un premier

rôle marquant au cinéma pour Jean-Pierre Bergeron), le couple d'ados formé de Francine et Ti-Guy (irrésistibles Louise Gagnon et Réjean Audet) contemple ce monde adulte en le répudiant, un sourire en coin : elle, « l'infirme du cœur », toujours à une prise électrique de manquer de souffle; lui, de sa nouvelle voix grave, imitant sans gêne l'extorsion des plus grands.

Les contrastes tiennent le haut du pavé et composent une faune délicieusement bigarrée. Des balles musicales avec lesquelles on intimide ses débiteurs jusqu'à la chasse aux rongeurs de patates qui émeut si peu la clientèle, en passant par l'écrivain Amédée Croteau (impayable Albert Payette), qui laisse en consigne son recueil *Constats d'onirisme* au François Snack Bar, tout est en place pour tirer profit du meilleur et du pire, avec des dialogues acérés comme armes de guerre. Voilà décidément un fleuron de notre cinéma, qui épouse à bouche que veux-tu le dicton selon lequel il vaut mieux en rire qu'en pleurer. 



La Femme de l'hôtel de Léa Pool

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE



Deuxième long métrage de Léa Pool, **La Femme de l'hôtel** (1984) est remarqué au Festival des films du monde de Montréal et au Festival international du film de Toronto. Au cœur d'une décennie où le cinéma québécois est bercé de désillusion et de désenchantement, le film se démarque par sa mise en scène, ses personnages et sa poésie théâtrale qui lui confèrent une certaine modernité. Cette fiction profondément féminine dépeint des portraits nuancés de femmes habitées d'émotions complexes: la réalisatrice (Paule Baillargeon), l'actrice (Marthe Turgeon), la femme de l'hôtel du titre (Louise Marleau) et le « personnage », cette femme imaginaire qui les rassemble toutes. Les trois sont en effet réunies dans ce personnage de fiction: l'une la personnifie, l'autre la dirige et la dernière s'y reconnaît. Louise Marleau joue la mélancolie avec retenue, laissant souvent les regards, les silences et les gestes porter l'émotion, comme dans cette scène de déambulations où elle n'est vêtue que

d'une simple robe pour affronter la froideur hivernale. L'actrice sera récompensée d'un prix Génie d'interprétation pour ce rôle. Marthe Turgeon, pour sa part, livre une performance physique très incarnée et offre des scènes mémorables qui se gravent dans l'esprit du cinéphile: celle de sa tentative de fuite par une porte verrouillée et celle du verre qu'elle fait glisser du doigt, alors qu'elle observe des patients de l'asile.

Constitué de longs plans qui collent aux personnages, le film met en scène des êtres égarés au cœur d'une ville étrangement déserte. Léa Pool magnifie ses personnages par la composition minutieuse de ses images, la lumière et les mouvements de caméra. **La Femme de l'hôtel** recourt à une habile mise en abyme du cinéma pour proposer une réflexion sur les rôles réels et fictifs que doivent souvent remplir les femmes, ainsi que leur recherche d'agentivité et de contrôle. Il se fait le miroir toujours pertinent de notre société. 

Elvis Gratton—Le King des kings de Pierre Falardeau et Julien Poulin

MICHEL COULOMBE



En fin de parcours, Elvis Gratton, vedette de trois longs métrages et d'une série télé (*Bob Gratton—Ma vie, my life*), me rappelait la créature du pauvre Victor Frankenstein. Sa créature lui avait complètement échappé. Pierre Falardeau a donné naissance à un monstre, mort puis ressuscité, à la demande générale. L'Elvis des débuts, celui de la demi-heure télé produite en 1981, avait été récompensé dans un festival de courts métrages à Lille. Au carrefour du burlesque et du politique, positionnement inusité, le film avait fait un triomphe à sa première projection à la Cinémathèque québécoise. J'y étais, comblé. Pierre Falardeau a aussitôt greffé deux demi-heures au segment d'origine pour créer le premier long métrage de la trilogie: **Elvis Gratton — Le King des kings** (1985).

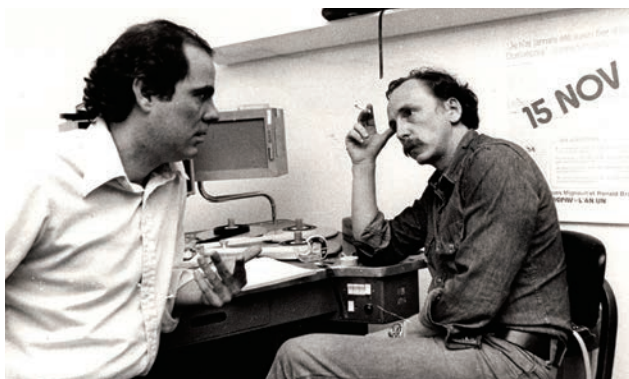
À sa façon, le personnage imaginé par les coscénaristes Pierre Falardeau et Julien Poulin aura eu le même parcours qu'Elvis Presley, idole et inspiration de Robert Gratton, propriétaire d'un garage de banlieue. À ses

débuts, il a conquis le public. On n'avait jamais rien vu de tel. À la fin, on lui demeurait attaché, soit, mais il faisait pitié à voir. Le meilleur d'Elvis Gratton, ce qui lui a permis de s'inscrire dans la culture populaire québécoise, se trouve dans le premier court métrage. Le mordant du réalisateur, l'abandon de son interprète, les petites phrases qui font mouche. Dès l'origine, l'imitateur aliéné du chanteur américain est en tous points ridicule. Un homme grotesque, raciste, sexiste, fédéraliste, colonisé et amoral, dont on peut rire sans scrupules. Dans ce premier court, Pierre Falardeau tient le rôle d'un photographe qui demande à l'Elvis local de se déplacer vers la droite, toujours plus à droite, puis de se mettre à genoux. Au propre comme au figuré. Par la suite, le cinéaste continuera, inlassablement, de rabaisser et de politiser son personnage. Mais avec les années, l'effet de surprise s'est émoussé, supplanté par la vulgarité. 

précise le producteur. Je ne saurais trop dire l'année exacte, mais c'est dans les années 1980 que nous nous sommes recentrés sur ce que nous voulions faire : de la production de contenus. Et aussi, il y a une autre évolution qui allait dans le sens de ce que l'on souhaitait et qui s'est concrétisée dans ces années-là : travailler avec des personnes à moyen et à long terme. Émond, Falardeau, Tana et d'autres. À une époque, nous nous sommes retrouvés cinq à l'ACPAV. Il y avait alors une continuité dans les duos formés par les producteurs et les réalisateurs : René Gueissaz a travaillé avec Jean-Daniel Lafond, Bernadette Payeur avec Pierre Falardeau et Bernard Emond, moi avec Paul... Au fil du temps, des liens se sont créés, qui continuent d'exister, comme ceux avec Sophie Deraspe et Sébastien Pilote», conclut Marc Daigle.

La coopérative se compose aujourd'hui de quatre producteurs et de deux personnes au soutien administratif. Marc Daigle, présent depuis les origines, Bernadette Payeur, entrée à la fin des années 1970, Robert Lacerte, arrivé officiellement en 2012 après avoir collaboré avec l'ACPAV au tournant des années 2000, et François Bonneau, qui s'est joint à l'équipe en 2018. Depuis 50 ans, les valeurs et la mission de l'organisme ont peu évolué

et se concentrent sur la production d'œuvres d'auteur, «un cinéma qui a une âme» pour reprendre l'expression de Bernadette Payeur. Avec des films aux budgets de moyenne envergure, allant de trois à cinq millions de dollars, l'ACPAV développe en ce moment une dizaine de sujets en parallèle, avec un taux de réussite de l'ordre de trois à quatre développements initiés pour un projet financé. Si ce ratio correspond peu ou prou à la norme de l'industrie, il n'en demeure pas moins que le métier de producteur est un perpétuel recommencement. Pour toutes sortes de raisons, plusieurs scénarios sont refusés par les institutions, tandis que d'autres sont abandonnés avant d'être soumis. «Malheureusement, ce sont des histoires très fortes auxquelles on a cru, mais que l'on doit abandonner en cours de route. Comme on dit dans le monde du sport, il n'y en aura pas de facile, précise Robert Lacerte. C'est vrai aussi dans la production cinématographique. Il faut toujours recommencer à zéro. Malgré que l'ACPAV ait 50 ans, on est toujours sur la même ligne de départ avec tout le monde. Et c'est la force du projet qui permet de se démarquer. C'est sûr que l'encadrement du projet joue, mais ultimement, on recommence toujours à zéro.» Lors de nos conversations, les membres avoueront à plusieurs reprises que



Léa Pool lors du tournage de *La Femme de l'hôtel*, Hugues Mignault et Ronald Brault lors du montage du documentaire *15 novembre*, et Pierre Falardeau dirige son équipe sur le plateau du second volet du *King des kings*: *Les Vacances d'Elvis Gratton*



Pierre Falardeau, Bernadette Payeur et Pierre Harel à la Cinémathèque québécoise en février 1991 lors d'une soirée des Rendez-vous du cinéma québécois pour souligner les 20 ans de l'ACPAV — Photos: Véro Boncompagni

produire un film aujourd'hui est devenu plus ardu que par le passé. Et même s'ils n'hésitent pas à qualifier leur profession de « jeu cruel », « fragile », « solitaire » et « émotionnellement épuisante », ils affichent une passion communicative et une détermination à faire vivre le cinéma d'auteur quoi qu'il en coûte.

Avec raison serait-on tenté de dire en passant en revue une riche filmographie qui a permis à l'ACPAV de se tailler une solide réputation dans le milieu de la production au Québec, au point d'être intimement liée à l'histoire même du septième art de la province. Mentionnons ici quelques titres marquants sortis au cours des premières années de l'organisme. **L'Eau chaude, l'eau froide** (1976) d'André Forcier, la première œuvre de l'ACPAV à avoir été présentée à Cannes et à avoir été primée à l'international; **Ti-cul Tougas** de Jean-Guy Noël, salué par la critique locale comme meilleur film québécois de 1976; ou encore le méconnu drame social **Lucien Brouillard** réalisé par Bruno Carrière, qui avait été récompensé à la Semaine du cinéma de Mannheim en octobre 1983. L'année suivante, **La Femme de l'hôtel** de Léa Pool marquait un grand coup dans le parcours de l'ACPAV en engrangeant une dizaine de récompenses internationales, tout en proposant un style et un regard tout à fait nouveaux pour l'époque. « On



était en 1984, au FFM, se souvient Bernadette Payeur. On sortait du cinéma de papa avec Léa... C'était une Européenne qui proposait quelque chose que l'on n'avait jamais vu ici auparavant. Ça a donné un élan de modernité. De cette façon-là, il a été marquant. »

Certes, en cours de route, la volonté de se concentrer sur les jeunes cinéastes a été progressivement délaissée pour permettre de faire vivre une filmographie plus stable où il est beaucoup question de fidélité. La liste des productions de l'organisme dénote en effet une caractéristique frappante et tout à fait unique dans le paysage audiovisuel québécois: une relation à long terme entretenue avec les créateurs. Ainsi, des auteurs phares du septième art québécois ont effectué pratiquement toute leur carrière avec l'ACPAV. Bernard Émond y a fait tous ses longs métrages de fiction, dont la célèbre trilogie **La Neuvaïne**, **Contre toute espérance** et **La Donation**. Le réalisateur de **20 h 17, rue Darling** vient d'ailleurs de recevoir l'aval de la SODEC pour mettre en

Paul Tana se souvient

Le cinéaste et professeur de l'UQAM à la retraite Paul Tana entre dans le milieu du cinéma en 1970, par l'entremise d'un petit rôle dans **Ainsi soient-ils** d'Yvan Patry. Deux ans plus tard, il intègre l'ACPAV pour y réaliser un premier court métrage intitulé **Les Étoiles et autres corps**. Depuis, il y a effectué la majorité de son parcours de réalisateur et siège désormais au conseil d'administration. Nous avons fait appel à sa mémoire pour relater ses débuts au sein de la Coopérative.

« À l'époque, faire un film, c'était presque comme aller sur la lune. Le cinéma, c'était très loin de mon quotidien de jeune homme qui a étudié en littérature. J'avais entendu parler d'une coopérative qui venait d'être créée. J'y ai trouvé des jeunes qui voulaient aussi faire du cinéma. Ils étaient beaucoup mieux préparés que moi. Je venais de Laval, j'étais un peu en marge. Petit à petit, je me suis intégré au groupe dont j'aimais l'idéal de défense du cinéma d'auteur, une idée portée par la Nouvelle Vague, par le cinéma italien et par le nouveau cinéma américain



Paul Tana photographié par Véro Boncompagni à l'occasion d'une entrevue avec Michel Coulombe publiée dans *Ciné-Bulles* en 1998 dont la couverture était **La Déroute**

qui commençait alors à émerger. Le réalisateur est au centre de la démarche de création. C'est cela qui m'intéressait. En dehors de l'ONF qui, selon ma perception, était plus reconnu pour ses documentaires, il n'y avait pratiquement pas d'endroit pour faire des films. Aussi, il y avait dans le privé une notion de cinéma... plus commercial. Je voyais ça comme un moyen de vendre son âme... comme quelque chose de pas très artistique, mais que je trouve, rétrospectivement, tout à fait légitime. Eux, comme nous, on a commis nos péchés. Alors qu'ils

faisaient un cinéma, appelons ça basement commercial, nous, nous faisons un cinéma d'auteur qui s'installait parfois dans un confort problématique, un certain ésotérisme cinématographique. C'était le tout début d'une industrie, mais disons que c'était le début d'une génération porteuse d'autres valeurs, d'une contestation de l'ordre établi... Le défrichage avec une idée de modernité derrière la tête. »

En 1979, Paul Tana réalise **Les Grands Enfants**, un premier long qui sera suivi de trois œuvres dans lesquelles il met en scène la communauté italienne du Québec sous l'angle du documentaire (**Caffè Italia, Montréal**, 1984), du rappel historique (**La Sarrasine**, 1992) et du regard contemporain (**La Déroute**, 1998). Selon lui, l'ACPAV possède une grande ouverture d'esprit, portée par sa mission de soutenir le réalisateur-auteur. Il est d'ailleurs l'un des probants exemples de la pérennité de la relation qui s'établit entre un producteur et un cinéaste. La solidité de ces rapports humains constitue sans aucun doute l'une des forces de l'ACPAV, a-t-il confié. Pour lui, les défis qui guettent la coopérative aujourd'hui sont ceux qui attendent le cinéma. Il insiste sur son besoin de continuer à faire des films « qui portent en eux un sens de la liberté, un regard libre sur la société dans laquelle on vit et qui, dans le même temps, puissent rejoindre un public, ce qui est une contrainte. Ces deux éléments sont extrêmement importants. C'est un défi à chaque fois, mais cela ne veut pas dire que le regard attentif de l'auditoire va inévitablement corrompre cette liberté d'imagination et d'expression. De cette contrainte, quelque chose de beau peut surgir. En 50 ans, on améliore beaucoup de choses. Aujourd'hui, on comprend un peu plus ce qu'est le cinéma pour pouvoir mettre ensemble ces deux aspects, qui sont à la fois le rapport au public et le besoin de transmettre des idées, des valeurs, des émotions, par le biais de nos histoires. C'est d'une importance capitale. L'ACPAV, c'est bien pour ça. Elle est là pour faire en sorte que s'il y a un artiste de cinéma qui veut s'épanouir, il va pouvoir y arriver. Et il a peut-être plus de chance d'y arriver là qu'ailleurs. » (Charles-Henri Ramond) 



Quelques cinéastes associés à l'ACPAV : Sébastien Pilote (*Le Démantèlement*), Richard Desjardins (*L'Erreur boréale*), Sophie Deraspe (*Antigone*) et Bernard Émond (*La Neuvaïne*)

chantier **Une femme respectable**, son prochain opus, adapté d'une nouvelle de Pirandello. Après avoir produit les trois courts métrages originaux de la série Elvis Gratton, Bernadette Payeur a piloté la création des huit films de Pierre Falardeau, dont les essentiels **Octobre**, **Le Party** et **15 février 1839**, qui fête ses 20 ans cette année. Associé à Marc Daigle, Paul Tana a signé quatre films d'une rare importance, dont **Les Grands Enfants** et **La Sarrasine**. Au cours des années 2000, l'ACPAV a rajeuni sa cohorte en intégrant de nouveaux noms, tels que Benoit Pilon (**Ce qu'il faut pour vivre**, **Iqaluit**), Sébastien Pilote (**Le Vendeur**, **Le Démantèlement** et **La Disparition des lucioles**) ou encore Sophie Deraspe (**Les Loups**, **Antigone**), cinéastes avec lesquels l'Association continue de développer des projets. De ses balbutiements jusqu'à sa maturité, marquée par ses réussites sur la scène internationale, l'ACPAV a participé à la naissance d'un nombre impressionnant d'incontournables de la cinématographie québécoise.

« On est là parce qu'on aime le cinéma. La coopérative, c'est l'entraide, c'est le travail d'équipe, c'est

le partage des cachets. On ne cherche pas nécessairement à se démarquer les uns des autres; on va plutôt collaborer tous les quatre à un film. On va éventuellement intégrer une autre personne, un autre producteur... Ça fait longtemps que l'on veut assurer notre relève. On a rencontré bien des gens, mais plusieurs voulaient lancer leur propre compagnie; ils ne souhaitaient pas être dans une coopérative, déplore Bernadette Payeur. Avant, plusieurs réalisateurs étaient membres; maintenant, on fonctionne beaucoup sur la base du partage de la production. C'est une façon de produire des films qui évite d'avoir besoin d'une grosse structure. On ne fait pas de télé, pas de pub. On privilégie une structure minimaliste pour pouvoir assumer l'administration et la production d'un film. C'est devenu difficile, parce qu'il faut maintenir une organisation en place et faire au moins un film par année. Or, il y a de plus en plus de jeunes qui veulent faire du cinéma d'auteur », précise la productrice.

Comme toutes les boîtes de production québécoises, l'ACPAV est aujourd'hui aux prises avec

Le Party de Pierre Falardeau

LUC LAPORTE-RAINVILLE

S'il fallait créer un palmarès des films carcéraux les plus marquants de l'histoire du cinéma, gageons que **Le Party** (1990) y tiendrait une place de choix. Pourtant, l'argument de cette œuvre n'a rien d'exceptionnel : dans un établissement pénitentiaire, un spectacle égrillard est présenté par une troupe d'artistes, afin que les détenus puissent oublier leur affligeante captivité. Entre les mains de plusieurs réalisateurs, une telle amorce narrative aurait accouché d'un long métrage bêtement philistin. Mais avec Pierre Falardeau aux commandes, c'est une autre histoire : la vulgarité y devient une arme pour combattre le système carcéral dont l'objectif est d'anéantir tout espoir chez les prisonniers. Dialogues crus, gestes irrémédiables, sexualité délétère, tout cet étalage d'obscénités est un appel lancé à la révolte, laquelle ne peut s'embarrasser de détails subtils. Car le metteur en scène n'a que faire des zones grises : la haine séparant les détenus des

autorités en place doit être la plus visible possible, et ce, pour mieux foudroyer le spectateur. En cela, Falardeau se rapproche d'un précepte formulé par Friedrich Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Il faut parler à coups de tonnerre et à coups de feu d'artifice céleste aux sens avachis [...] ». »

Bref, **Le Party** est une œuvre qui, par son sujet éristique, s'avère précieuse, voire indispensable. Cela est d'autant plus vrai que les films dérangeants se font très rares dans la cinématographie québécoise qui, à l'image du Québec actuel, s'enfonce dans le maïs infect de la bien-pensance. Parce qu'il ne faut pas se leurrer : le long métrage de Falardeau ne pourrait voir le jour aujourd'hui — même si le propos qu'il véhicule est légitime. Une autre preuve que les censeurs modernes ne cessent d'accroître leur importance dans l'espace public. 



La Femme qui boit de Bernard Émond

ORIAN DORAIS

Les films les plus connus de Bernard Émond sont sans doute **20 h 17, rue Darling** (2003) et **La Neuvaïne** (2005). Comparativement à eux, **La Femme qui boit** (2001) tend à être oublié. Un sort injuste pour ce film puisque sa forme est aussi inventive que celle de **20 h 17...** et que ses thèmes sont aussi riches que ceux de la trilogie des vertus théologiques, dont **La Neuvaïne** est le premier opus. Replonger dans le premier long métrage de fiction d'Émond, c'est d'abord redécouvrir l'ingéniosité de sa réalisation, qui situe le récit entièrement en intérieur, dans une succession de scènes en huis clos. Admirateur de Tchekhov, le cinéaste semble s'être beaucoup inspiré du théâtre pour penser ainsi son film. Les éclairages d'une froideur vaporeuse de Jean-Claude Labrecque et la direction artistique somptueuse d'André-Line Beauparlant — qui crée admirablement l'ambiance huppée dans laquelle évoluent les personnages — contribuent de manière

sensible à la mise en scène subtile d'Émond. Lequel a choisi de bâtir son intrigue de façon non linéaire — procédé qu'il reprendra dans **20 h 17...**, puis dans ses films suivants — ce qui lui permet de revisiter diverses époques de l'histoire du Québec, comme la Grande Noirceur et le combat pour les droits des femmes. Ce film marque également le début de la fructueuse collaboration entre Émond et Élise Guilbault, qui incarne à merveille ce personnage de femme vaillante, déterminée à vivre libre, malgré une pression sociale si forte que l'alcool devient sa seule échappatoire. Mais surtout, avec ce film, Émond établit d'ores et déjà les thématiques qui vont habiter son œuvre : la fragilité des certitudes existentielles, l'injustice, les questionnements sur la présence de Dieu, le sens de la vie et l'importance de la transmission alors que la protagoniste sera au final dévastée par la perte de son fils. 



La Neuvaïne de Bernard Émond

FRÉDÉRIC BOUCHARD



Des images de la nuit montréalaise ouvrent **La Neuvaïne** (2005), troisième long métrage de Bernard Émond. L'agitation de la ville et une tragédie innommable semblent perturber le sommeil de Jeanne, médecin qui, incapable de retrouver une forme de quiétude, monte dans sa voiture et roule toute la nuit jusqu'à Sainte-Anne-de-Beaupré. François, lui, vit à Baie-Saint-Paul avec sa grand-mère mourante. Croyant, il choisit de venir entamer une neuvaine dans la petite ville située sur la Côte-de-Beaupré. Sur le quai, devant le fleuve Saint-Laurent, les deux se rencontrent et s'apprivoisent doucement.

Premier volet d'une trilogie consacrée aux vertus théologiques—la foi, l'espérance et la charité—, le film de Bernard Émond constitue avant tout un moment décisif dans un œuvre qui sera dès lors imprégné de questions morales, philosophiques et existentielles. Plus encore, il explore les conséquences intimes et sociales d'un Québec prétendument affranchi de son

passé religieux en réactualisant deux visions du monde opposées, mais solidaires.

Quinze ans après sa sortie, **La Neuvaïne** bouleverse toujours autant. Ne serait-ce que par la sobriété et la délicatesse d'une mise en scène au diapason de la quête de rédemption de son héroïne, mais aussi, et surtout, pour la réflexion toute méditative que le cinéaste propose sur l'existence en conjuguant le rapport à la foi et à l'athéisme dans un récit qui remet à l'avant-plan l'humanisme et la spiritualité. À travers cela, les paysages pittoresques de Charlevoix et du Cap-Tourmente se transforment en véritables sanctuaires devant la caméra de Jean-Claude Labrecque qui révèle un coin de pays encore trop rare au cinéma. Enfin, au cœur du film, une révélation, Patrick Drolet en figure de bonté, presque sainte. Et Élise Guilbault, scellant une collaboration entamée avec **La Femme qui boit** et qui devient sous les yeux du spectateur la muse du cinéaste. Du très grand cinéma. 

Le Vendeur de Sébastien Pilote

MARIE CLAUDE MIRANDETTE



Dans **Le Vendeur** (2011), Sébastien Pilote brosse le portrait de Marcel Lévesque, un sexagénaire ne vivant que pour son travail et sa famille, que le destin frappe de plein fouet. À ce tableau déchirant se greffe celui d'une région en perdition, dévastée par la désindustrialisation et l'exode des jeunes. Une bulle d'Amérique qui disparaît silencieusement, dans l'indifférence, sous le joug d'une mondialisation sans âme qui laisse exsangues des territoires entiers dont l'économie reposait sur l'exploitation mono-industrielle.

Le récit, sobre et simple, est d'une extrême précision; en toile de fond, les austères paysages hivernaux s'étirent à l'infini et la vie se déroule au ralenti, ponctuée par le décompte des jours de fermeture de l'usine de pâtes et papiers dont les machines ne ronronnent plus. Dans cet univers figé dans le temps et l'espace, Marcel vend plus que des voitures; c'est

un marchand de rêve, d'espoir. Un champion toutes catégories qui connaît tous les ressorts des « vieux vendeurs de chars » et sait faire naître le désir, même si cela doit précipiter la perte de ceux qu'il appelle affectueusement ses « amis ». Dans le rôle-titre, Gilbert Sicotte est simplement remarquable de vérité; il porte sur ses épaules voûtées un film teinté d'humanisme, qui distille avec maestria l'agonie d'un monde, sous le regard tendre, nostalgique, mais lucide de Pilote. Une admirable poésie de l'ordinaire, filmée avec sensibilité par Michel La Veaux, qui ne laissera personne indifférent. Un film qui marqua les débuts pleins de promesses d'un jeune cinéaste originaire du Saguenay-Lac-Saint-Jean, royaume auquel il devait ensuite consacrer deux autres opus aux effluves réalistes : **Le Démantèlement** (2013) et **La Disparition des lucioles** (2018). Et bientôt un troisième : **Maria Chapdelaine**. 

une recrudescence des projets soumis aux institutions, qui, bien qu'elles aient augmenté leurs ressources, ne peuvent répondre à toutes les demandes. Cette compétition s'accroît d'année en année, impliquant, entre autres, un resserrement des budgets qui entraîne à son tour une réduction des durées de tournage, mais aussi, un besoin de plus en plus criant de visibilité. Lors de nos entretiens avec les membres de l'équipe, il a été longuement question de cette fameuse notion de succès qui semble plus que jamais indispensable à la survie des boîtes de production, obligées de mettre au monde des œuvres qui se démarquent dans les festivals d'importance, tels que Cannes, Berlin, Venise ou Karlovy Vary, tout en obtenant l'assentiment du public et celui de la critique québécoise. Ce fut le cas pour **Antigone** de Sophie Deraspe, dernier-né des poulains de l'ACPAV, dont la très probante réussite est encore fraîche en mémoire.



Les plus récents producteurs rentrés à l'ACPAV : François Bonneau, arrivé en 2018, et Robert Lacerte, officiellement en poste depuis 2012 — Photo : Éric Perron

L'ACPAV a tenu le cap toutes ces années et envisage l'avenir avec une relative sérénité. Certes, la vidéo à la demande (VOD) entraîne dans son sillage un changement radical dans le rapport que le spectateur entretient avec l'image animée. Bien résolu à continuer de fournir du contenu de qualité, quel que soit son mode de visionnement, les producteurs de l'ACPAV n'y voient pas pour l'instant une menace.

« Aujourd'hui, même avec un simple téléphone, le spectateur peut regarder une foule de choses. On ne peut rien y faire. Personnellement, ce que je veux faire, c'est du cinéma. Je n'ai rien contre les séries, les téléromans ou les webséries, qui sont de plus en plus populaires et qui font en sorte que le temps-écran pour le septième art est peut-être diminué chez le spectateur, explique François Bonneau. Mais même si les gens regardent moins de films, je crois que le cinéma a toujours sa raison d'être. Plusieurs cinéastes d'ici et leurs films voyagent à travers le monde. Le Québec se démarque mondialement. On pourrait entrer dans un grand débat identitaire, mais le Québec a quelque chose de particulier. Que l'on soit indépendantiste ou non, je pense que le Québec est différent, affirme le producteur. Cela participe d'une volonté de laisser une trace : c'est une manière

d'exister et de révéler quelque chose sur nous. Et je veux contribuer à ça en tant que producteur. Après, je préférerais que la diffusion soit le plus possible sur grand écran pour que la visibilité du film soit plus importante, mais je n'ai aucun contrôle sur le nombre de semaines qu'il restera à l'affiche... Ce que je veux, c'est que le contenu soit vu. En salle ou en VOD... Il faut l'accepter », se résigne le producteur.

On l'a évoqué précédemment, l'avenir de l'ACPAV passera par le renouvellement de son équipe. L'organisme dit chercher actuellement des producteurs volontaires, ce qui n'est pas si simple dans la mesure où le système coopératif n'est pas, instinctivement, celui auquel on pense en matière de production de films. Rétrospectivement, on peut parler d'exploit lorsque l'on aborde la question de la longévité. Cinquante ans à défendre le cinéma d'auteur, ce n'est pas une mince affaire. Surtout dans un contexte de diffusion des films de plus en plus changeant, voire fragilisé. Bon gré mal gré, l'ACPAV aura réussi à dresser une feuille de route remarquable, faite de films phares, d'autres tombés dans l'oubli, mais tous portés par un collectif de passionnés.

Peindre avec la lumière

AMBRE SACHET

Après la direction de la photographie, la prise de son et la scénarisation, *Ciné-Bulles* continue sa série sur les métiers du cinéma québécois dans lesquels les femmes sont minoritaires, mais de plus en plus nombreuses, avec le poste d'éclairagiste.

Selon la définition qu'en donne l'AQTIS (Association québécoise des techniciens et techniciennes de l'image et du son), l'éclairagiste est responsable de l'éclairage du plateau et œuvre, la plupart du temps, sous la supervision du directeur de la photographie ou du chef éclairagiste. Souvent mal connues, ses tâches consistent à déterminer le matériel nécessaire à faire l'éclairage du film, à obtenir celui-ci dans le respect des paramètres financiers, à installer et à désinstaller les appareils, ainsi qu'à placer, à ajuster, à filtrer, à colorer et à diffuser l'éclairage selon la vision du réalisateur et les besoins du scénario¹. L'éclairagiste Sinaj Lapointe voit son métier avant tout comme le travail d'une équipe qui crée une atmosphère avec la lumière: « On part de zéro ou de la position d'un personnage que l'on place dans une ambiance dramatique ou comique avant même qu'il y ait du son ou que la caméra ne tourne. » De son côté, Maude Turcot, qui revendique une éthique de travail plus qu'une méthode, aime le fait que sa profession soit à la fois physique et créative: « Quand tu es quinzième électro sur la liste, tu ne décides pas de la place de l'éclairage, mais lorsque tu fais partie des petites équipes, tu montes dans la hiérarchie. Le travail devient alors de plus en plus créatif et tu es directement en contact avec le directeur photo pour créer l'éclairage. »

Pour Flora Planchat, être éclairagiste ne se résume pas à brancher des lumières. Il faut avoir une connexion avec l'équipe afin d'aider l'histoire et la production. « Si ce que je fais

n'est pas bon pour le son, je vais parler avec le responsable du son. C'est important d'être attentionnée et consciente de l'environnement. » Sur le tournage de **Black Conflux** (2019) où elle était chef éclairagiste, elle a planifié avec la directrice photo Marie Davignon les moments qui pourraient s'avérer difficiles. « Une fenêtre trop haute, un extérieur sans lumière : on a trouvé des solutions avant le tournage pour ne pas gaspiller de temps et d'argent. On a "sauté", autrement dit, on a envoyé deux ou trois personnes à l'avance pour changer des ampoules, appliquer du gel et préparer la grosse lumière pour des plans extérieurs. » Quant à la chef éclairagiste Amélie Douville, influencée par son expérience en direction photo, elle pense souvent en termes d'images et de couleurs. « Tout dépend du ton du film, mais j'aime l'idée de peindre à l'écran ce qu'il y a dans la tête du réalisateur ou du directeur photo. Mes connaissances en photographie me permettent de savoir quelle caméra on a, quelle sensibilité on vise, quelle lentille on prend, quelles sources de lumière on utilise. » Quand il s'agit d'un film peu réaliste, elle s'attaque au changement des couleurs. Dans le cas contraire, le but est de reproduire l'éclairage quotidien avec les contraintes technologiques, en commençant, par exemple, avec la modulation des températures de couleur puisque le tout est vu par une caméra et non par un œil humain.

Éclairagistes et directeur photo sont les artistes-peintres du plateau : voilà la définition idéale du métier, selon Amélie Douville, qui s'incarne parfaitement sur le tournage de **Babysitter** (2021) : « L'approche de la réalisatrice Monia Chokri et de la directrice photo Josée Deshaies ressemble beaucoup à la mienne, elle est plus théâtrale, plus artistique que la moyenne. Quand on voulait des effets, on essayait de les créer le plus possible sur le plateau sans se rabattre sur la postproduction, comme c'est souvent le cas », détaille la chef éclairagiste qui affirme avoir retrouvé, avec ce long métrage, le goût de son métier souvent pollué par l'éclairage formaté de la publicité. « On a poussé les limites pour chaque tableau, même au niveau du jeu des comédiens. Tous les départements

1. « Définition des fonctions »; AQTIS (Alliance québécoise des techniciens et techniciennes de l'image et du son). Document disponible sur <http://www.aqtis.qc.ca>.



Flora Planchat (chapeau blanc) lors du tournage de *Slash/Back* à l'été 2019 sur l'île de Baffin et en compagnie de Micah Martin et Guy Godfree sur le plateau de *Maudie* en 2016

pouvaient bien faire leur boulot. On a fait ça en prenant le temps d'élaborer les ambiances qui traduisaient le mieux l'univers mental de Monia et de Josée.» Toutes les idées sont les bienvenues dans cette collaboration enrichissante, un avis partagé par Maude Turcot, *best girl* éclairagiste² sur ce tournage. «Un film comme *Babysitter*, c'est magique à faire, car la cinéaste et la directrice photo sont deux femmes très créatives qui laissent aussi la place aux idées des membres de l'équipe. On a pu jouer avec l'éclairage et peindre des images avec la lumière», explique l'éclairagiste qui se rappelle avoir pris beaucoup de plaisir sur ce tournage. «Chaque plan devait être une œuvre d'art, donc tout le monde a mis l'épaule à la roue et l'éclairage est devenu un personnage du film.»

Mais les expériences des éclairagistes n'ont pas toujours été aussi idylliques. Pour se faire une place dans le métier et malgré le fait que sa mère travaillait déjà sur des plateaux, Sinaj Lapointe a dû mettre les bouchées doubles. «Il faut que je travaille plus fort, que je crie plus fort», avance celle qui était sur les équipes des films *Le Trip à trois* (2017) et *Pieces of a Woman* (2020). «Les gens voulaient tourner avec moi, mais ça a pris cinq ou six ans avant que je ne fasse des projets de A à Z. C'était souvent des journées par-ci par-là.» Cette multitude d'expériences lui aura cependant permis de s'adapter à différentes équipes et d'apprendre une diversité de méthodes de travail sur un plateau. Parmi les opportunités qui ont propulsé sa carrière, Flora Planchat évoque le tournage de *The Shipping News* (2001): «Il y avait beaucoup d'hommes à cette époque qui se disaient que c'était bon d'avoir une femme qui

fait ce métier; ils étaient même ouverts à leur transmettre leurs connaissances. Christopher Porter, qui a été éclairagiste sur de nombreux films de Jim Jarmusch et mon mentor pendant huit ans, a demandé à Halifax et à Terre-Neuve s'il y avait une femme disponible pour compléter son équipe», explique la chef éclairagiste de *Maudie* (2016), Terre-Neuvienne d'origine. «J'étais jeune, je n'avais pas beaucoup d'expérience, mais il m'a choisie. Ça a été un cadeau incroyable, car j'étais à côté de lui tous les jours», précise celle qui occupait alors le poste de troisième éclairagiste.

Malgré que le milieu fût à 99% masculin à ses débuts en 1997, Amélie Douville n'a pas trouvé difficile de se faire une place. «Sans vouloir me lancer des fleurs, j'ai un caractère assez établi, ma mère m'a élevée avec une bonne confiance en moi. J'ai aussi un physique qui m'a permis de faire ce travail!», raconte celle qui a gagné ses galons, dans un premier temps, grâce à des habiletés acquises dans la régie d'éclairage au théâtre. Maude Turcot n'a pas non plus rencontré d'obstacles à ses débuts, même si elle se souvient de seulement quatre femmes éclairagistes-machinistes actives au Québec en 2010. «J'ai eu de très bons mentors qui m'ont montré le chemin et l'on m'a souvent dit que j'avais la bonne attitude. Je suis bosseuse et les tâches physiques ne me font pas peur, je n'attends pas que l'on vienne m'aider», justifie celle qui, comme toutes les éclairagistes qu'elle connaît, affirme ne jamais s'être souciée du fait qu'il s'agisse d'un «métier d'homme». «Dans ma carrière, j'ai rencontré une seule personne qui m'a fait un commentaire désobligeant. Je lui ai dit: "C'est quoi ton nom? Rappelle-moi de ne plus jamais travailler pour toi."» Sinaj Lapointe a, pour sa part, vécu les obstacles de plein fouet sur le plateau de *Death Race* (2008): «Il y avait une trentaine de gars et une femme dans l'équipe, moi. J'étais forte, mais je n'avais pas l'expérience que j'ai aujourd'hui et ça a été l'horreur à cause

2. Le *best boy* éclairagiste est un éclairagiste qui, en plus de ses tâches habituelles, assiste le chef éclairagiste dans la planification et la coordination du travail effectué par le département des éclairages. Il œuvre sous la supervision du chef éclairagiste. *Ibid.*

des agressions verbales et des propos sexistes que j'ai endurés. C'était constant. Je pleurais en rentrant chez moi, puis j'y retournais le lendemain pour faire mon job», raconte l'éclairagiste qui a tout de même trouvé la force de compléter ce contrat.

Si certains pensaient qu'Amélie Douville n'était pas à sa place au départ, la chef éclairagiste admet que la situation est différente aujourd'hui. Il en est de même pour Sinaj Lapointe, qui remarque que les mauvaises réactions sont de moins en moins courantes, en particulier au Québec où les équipes sont petites. « Il arrive encore à des directrices de production d'être surprises en m'appelant, mais les gens semblent fiers et aiment engager des femmes, on me le dit. J'ai beaucoup de tapes sur l'épaule et de soutien, mais ça reste un milieu masculin. » L'éclairagiste, qui affirme avoir vécu ses pires expériences au début de sa carrière, autant en termes d'obstacles que de relations humaines, explique que la situation a été en s'améliorant. Notamment, elle se souvient de belles collaborations avec des chefs éclairagistes, un élément essentiel de son métier. Pour preuve **La Chute de l'empire américain** de Denys Arcand, qui avait pour chef éclairagiste Daniel Dallaire, qu'elle considère comme un véritable artiste. « Chaque fois que je travaille avec lui, il encourage le directeur photo à aller vers un certain genre. Dans ce film dramatique avec un soupçon de comédie, les éclairages étaient très punchés, francs, et plus doux pour les plans avec Maripier Morin », souligne l'éclairagiste pour qui le principal défi, sur ce film, était de se battre contre le soleil. « On était dans des appartements du Vieux-Port avec de grandes fenêtres tout autour. Quand il

faisait très beau, ça devenait incontrôlable, mais j'ai accompagné le chef éclairagiste là-dedans et je trouve que l'on a bien fait ça. » Si la situation semble s'améliorer pour les femmes éclairagistes, un obstacle demeure, selon Flora Planchat et Sinaj Lapointe, à savoir la conciliation travail-famille. « C'est dommage, car j'ai dû choisir entre la carrière et le fait d'avoir des enfants », avoue Flora Planchat. « J'ai continué le cinéma et, pendant un bout, j'ai cru qu'il était trop tard. Si vous avez des enfants et que vos journées font 12 heures, c'est trop difficile, alors que c'est un rythme perçu comme normal pour un homme. »

Les chiffres indiquent que les femmes investissent de plus en plus le milieu de l'éclairage au Québec. Elles constituaient 6,92 % du département de l'AQTIS en 2016 contre 11,36 % en 2019³. Voir des pionnières comme Amélie Douville à l'œuvre aura assurément incité des femmes à choisir ce métier, selon Maude Turcot. La doyenne du quatuor interviewé dans le cadre de cet article se rappelle, dans ses jeunes années, n'avoir vu travailler qu'une seule autre femme en éclairage, Carole Gosselin, qui était son aînée d'une vingtaine d'années. « Je crois que j'ai été l'une des plus jeunes femmes chefs éclairagistes syndiquées à l'APVQ⁴, avant l'AQTIS », s'amuse Amélie Douville, un modèle également pour Sinaj Lapointe. Maude Turcot, qui se souvient de leur première rencontre sur un

3. Chiffres communiqués par l'AQTIS, tableaux : proportion homme/femme des individus ayant été éclairagistes en 2016 et en 2019.

4. Association des professionnels de la vidéo du Québec.



Amélie Douville



Maude Turcot est aussi opératrice de Steadicam. On la voit ici sur le tournage du court métrage **Saleté** de Vincent Wilson. — Photo: Julien Hey Lee



Sinaj Lapointe sur le plateau de **La Chute de l'empire américain** et, ci-contre, grimpée sur l'une de ces colonnes d'éclairage lors d'un tournage en Espagne.

plateau, dit avoir tout de suite voulu travailler avec elle. « C'est un modèle de femme qui s'affirme, qui a une attitude extraordinaire sur un plateau. Ça te donne confiance et une belle ouverture d'esprit, une belle façon de communiquer et la possibilité d'apprendre des choses. » Les deux femmes ont notamment œuvré ensemble sur **Antigone** (2019), un film que l'on n'éclaire pas selon Maude Turcot. « Sophie Deraspe appartient à cette catégorie de directeurs photo [NDLR: Deraspe est aussi la réalisatrice de ce film] qui veulent tourner sans recourir à un éclairage artificiel. Souvent, on entrait dans un endroit et il fallait cacher des petites lumières pour être sûres d'avoir le bon niveau d'éclairage dans la pièce pour voir quelque chose », décrit Maude Turcot. « On s'amusait à dissimuler des ampoules un peu partout, Sophie arrivait et disait "Oh! Super, bon, on tourne!" C'était comme un jeu avec Amélie Douville pour trouver l'éclairage qui serait le plus naturel possible. »

L'importance des modèles féminins, de plus en plus nombreux, résonne avec l'expérience de Flora Planchat. Celle-ci compte parmi ses premiers tournages deux films dont les équipes étaient majoritairement composées de femmes, le premier réalisé grâce à la coopérative de films NIFCO⁵ de Terre-Neuve. « Il y avait plein de femmes. J'ai fait beaucoup d'éclairage pour ce film, **Broken Heart**, et c'était très intéressant. La plupart des gens de la classe voulaient se tourner vers d'autres métiers, comme réalisateur par exemple. Moi, j'avais un intérêt pour la technique, la caméra et l'éclairage », explique l'éclairagiste pour qui le second projet auquel elle a travaillé a été tout aussi marquant. « C'était un petit film d'art avec une équipe entièrement féminine, **The Last Supper**. Ce qui m'a permis de voir que c'était possible. Il y a beaucoup de femmes dans le milieu du cinéma à Terre-Neuve, des productrices, des réalisatrices, des scénaristes. Des femmes fortes qui, quand elles veulent quelque chose, le font. » Parmi les productions



qu'elle choisit, Flora Planchat favorise celles où elle peut à son tour partager ses connaissances du métier.

La profession, toujours exigeante physiquement, reste encore l'apanage des hommes. Flora Planchat l'admet, il est rare de pratiquer le métier à 60 ans passés tant le corps est sollicité. L'éclairagiste de **Pays** (2016) peut aujourd'hui se payer le luxe de choisir ses collaborations et ne plus courir dans le bois avec des câbles et des lumières comme elle a pu le faire à ses débuts, par exemple sur le tournage de **La Forteresse suspendue** (2001). Maude Turcot révèle d'ailleurs avoir souvent eu ce genre de discussion avec de jeunes assistantes de production qui voulaient s'essayer à l'éclairage. « Chaque fois, je leur dis "Essaie-le. Même si maintenant tu n'as pas la force physique, ça se développe en travaillant." Il y a toujours du monde pour t'aider parmi les électros et les machinos, on est une équipe, donc on n'est pas là pour *pitcher* sur les autres sinon le film ne se ferait pas », précise l'éclairagiste pour qui il s'agit aussi d'une histoire de personnalité. « Être là, présente, active, réveillée, souriante. Alors, je préfère engager une recrue qui en veut plutôt qu'un vieux qui chiale (rires). » *Idem* pour Amélie Douville qui veille à toujours recruter des femmes dans ses équipes, à tel point qu'elle est reconnue pour cela dans le milieu. « Voir ces personnes travailler sur les plateaux, cela fait en sorte que les autres équipes se rendent compte que la présence d'une femme ne constitue pas un handicap; au contraire, c'est une plus-value. C'est dans l'équilibre que l'on va chercher les meilleurs mariages. » ☒

5. Newfoundland Independent Filmmakers Co-operative.

La galérence, elle est finie!

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

La Daronne, c'est d'abord un court roman d'Hannelore Cayre paru en 2017 aux Éditions Métailié. Grand succès de librairie, ce cinquième titre de celle qui fut directrice financière à France 3 Cinéma et avocate pénaliste avant de devenir écrivaine a valu à son autrice une pléthore de distinctions prestigieuses en 2017 : Prix Le Point du polar européen; Grand Prix de littérature policière; Meilleur polar du magazine *Lire*; Prix des lecteurs du Festival du polar Villeneuve lez Avignon et Prix Dagger Crime Fiction in Translation 2020 pour *The Godmother* (traduction anglaise). Cayre a tiré de son expérience pénale ses deux *best-sellers* : *Commis d'office* (2004), dont elle signait en 2009 l'adaptation cinématographique à titre de scénariste-réalisatrice, et *La Daronne*, qui vient d'être porté au grand écran et dont elle cosigne le scénario. Deux polars qui abordent, non sans humour, les petites misères ordinaires du système de justice français.

Dans *La Daronne*, Cayre dépeint les conditions de travail des traducteurs-interprètes judiciaires, ces auxiliaires de justice souvent payés au noir, aussi déconsidérés qu'indispensables, et que sa narratrice et protagoniste, Patience Portefeux, traductrice franco-arabe de son état, décrit ainsi : « Coincés dans les lignes budgétaires entre les timbres et les enveloppes, on leur accorde la même considération qu'à une pièce de mobilier. Pourtant, sans eux la justice ne fonctionnerait pas. » Cayre est assurément familière avec les relevés d'écoutes téléphoniques que les interprètes rédigent et qui constituent le plus souvent le matériau premier permettant de condamner — ou d'acquitter, c'est selon — les criminels. Ici comme dans *Commis d'office*, sa pratique pénale confère une solide assise à un récit dosant judicieusement réalité et fiction, avec juste ce qu'il faut de cynisme.

À travers le personnage de Patience, Cayre détaille le quotidien de flics pétris de préjugés et de petits revendeurs à l'intellect déficient, pour qui elle éprouve néanmoins une certaine empathie : « On croise des mecs sympas, d'autres plus cons. Ils ont un langage imagé qui est très drôle », fait-elle dire à son héroïne. Récit bref, mais musclé, souvent hilarant, voire subversif, ce qui devient rarissime en ces temps de rectitude, *La Daronne* esquisse le portrait désabusé d'une quinquagénaire portant sur son époque un regard vitriolique. Celle qui fut fille et femme de truand a tout vu et plus rien à perdre. À l'âge de 27 ans, elle quitte le « milieu » direction le droit chemin pour élever seule ses deux enfants après le décès subit de son mari. Entre un boulot lui permettant à peine de survivre et une mère Alzheimer, vivant dans la prison de son passé ses derniers instants dans un centre pour personnes âgées, elle est en pleine crise existentielle. Sans sécurité d'emploi ni fonds de pension, son avenir est on ne peut plus incertain. Les aléas de la vie lui offrent alors sur un plateau une occasion du genre que l'on ne peut refuser quand on est à ce point désenchantée et revenue de tout. Au hasard d'une traduction d'écoute téléphonique, elle décide de tirer profit, pour une fois, de sa connaissance de l'arabe pour faire capoter une enquête sur une gigantesque livraison de résine de cannabis, avant d'en récupérer la cargaison et d'en faire le commerce. Habillée en richissime Dubaïote au look clinquant ou en petite Maghrébine de Belleville, elle s'impose sans états d'âme comme la nouvelle marraine de Ménilmontant. Commence alors un jeu du chat et de la souris, autant avec les trafiquants qu'elle a détroussés que ses collègues des stup, à la tête desquels se trouve son amant, le commissaire Philippe.

Dès lors, celle que l'on a vite fait de surnommer La Daronne, avec son cortège de voyous de pacotille et



France / 2019 / 104 min

RÉAL. Jean-Paul Salomé
SCÉN. Hannelore Cayre et Jean-Paul Salomé, avec la collaboration d'Antoine Salomé, d'après le roman d'Hannelore Cayre **IMAGE** Julien Hirsch **SON** Laurent Poirier, François Dumont et Thomas Gauder **MUS.** Bruno Coulais **MONTR.** Valérie Deseine **PROD.** Kristina Larsen et Jean-Baptiste Dupont **INT.** Isabelle Huppert, Hippolyte Girardot, Farida Ouchani, Liliane Rovère, Jade-Nadja Nguyen **DIST.** Axia Films



La Daronne qui mystifiera tous les camps. — Photo: Guy Ferrandis

de flics qui la pistent sans jamais parvenir à la coffrer, entraîne le lecteur dans un récit palpitant et rocambolesque, qui slalome avec une belle aisance entre le polar désinvolte et la comédie décalée. Sans compter la relation de Patience avec Philippe, beau flic transi d'amour, qui apporte juste ce qu'il faut de chair à cette histoire où le suspense s'avère, au final, assez secondaire. Car c'est d'humanité dont il est surtout question ici, dans ses grands principes de justice autant que dans les petites combines auxquelles on doit parfois se livrer pour survivre dans un monde souvent hostile, toujours inégalitaire, malgré ce que prétend la devise de la République. Voler des *dealers* tout en faisant un immense pied de nez à un système de justice qui vous exploite n'est peut-être pas si terrible finalement!

Malgré les écueils découlant de son écriture second degré et de son ton ciselant à la Thierry Jonquet, ce récit tout en *flashbacks* et en digressions narratives constituait à n'en pas douter un matériau de choix pour une adaptation au grand écran. On aurait espéré que Cayre, déjà rompue à la réalisation grâce à quelques courts et à un long métrage, aurait pris ce défi à bras-le-corps. Mais c'est à Jean-Paul Salomé, grosse pointure du cinéma populaire hexagonal, que l'on a confié ce diamant brut!

Ancien étudiant en cinéma à la Sorbonne et stagiaire sur **Les Uns et les Autres** de Claude Lelouch, Jean-Paul Salomé est un cinéaste à la feuille de route impressionnante en matière de *blockbusters* à la française. Après une poignée de courts métrages et un passage à la télévision, il réalise **Les Braqueuses** (1993), une fiction inspirée d'un fait divers dans lequel joue Annie Girardot, puis **Restons groupés** (1998), avec Emma de Caunes et Samuel Le Bihan. Au début du millénaire, il entame une série de films nettement plus ambitieux avec **Belphégor ou le fantôme du Louvre** (2000), qui revisite à la sauce effets spéciaux une légende ayant connu, dans les années 1960, une célébrité adaptation télévisuelle. Il y dirige Michel Serrault et Sophie Marceau, qu'il retrouvera dans **Les Femmes de l'ombre** (2008). Entretemps, il prête à **Arsène Lupin** (2004) les traits de Romain Duris, avant de tourner un film en anglais, **Le Caméléon** (2010), dans lequel Marc-André Grondin personnifie Frédéric Bourdin, un usurpateur multirécidiviste. Sa dernière réalisation en date avant **La Daronne, Je fais le mort** (2013), était une comédie policière déjantée dans laquelle François Damiens incarnait avec brio un acteur en chute libre acceptant de jouer les morts pour des reconstitutions criminelles.

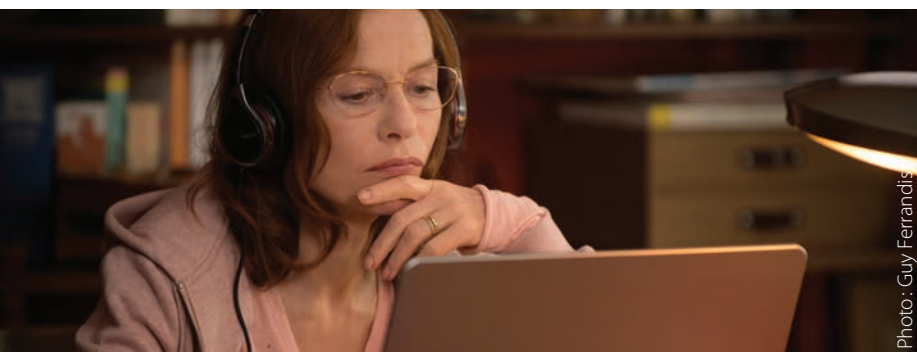


Photo: Guy Ferrandis



Photo: Lydie Nesvadba

Patience Portefeux (Isabelle Huppert) prépare son arnaque, discute avec Philippe (Hippolyte Girardot) et partage un moment avec Colette Fo (Jade-Nadja Nguyen).

Après deux mandats à la présidence d'UniFrance (de 2013 à 2017), organisme de promotion du cinéma français à l'étranger, Jean-Paul Salomé revient à la réalisation avec **La Daronne**. Au vu de sa filmographie très grand public, Salomé n'est pas le premier nom auquel on aurait pensé pour transposer au grand écran l'univers décalé et ironique d'Hannelore Cayre. Pourtant, si le résultat n'est pas le chef-d'œuvre que le roman permettait d'espérer, force est de constater que c'est un agréable divertissement et même, par moments, un long métrage franchement jouissif.

Ça commence sur les chapeaux de roues, avec une escouade gonflée à bloc effectuant une descente musclée chez des *dealers* : gilets pare-balles, fusils braqués, porte défoncée, tout se bouscule, dans

l'urgence et le chaos. Et la caméra filme au plus près les personnages, au cœur de l'action. Tout à coup, quelqu'un hurle : « Elle est où l'interprète ? L'interprète, bordel ! » Une femme sans âge, minuscule, arrive. C'est Patience Portefeux (Isabelle Huppert), traductrice franco-arabe pour la brigade des stupés de l'OCRTIS (Office central de la répression du trafic illicite des stupéfiants). Ici, point de *flashbacks* ni de réflexions philosophiques sur le sens de l'argent ou de la vie chez les Portefeux ; Salomé entre dans le vif du sujet et expose d'emblée la rudesse d'un milieu où l'on ne fait de cadeau à personne, pas même aux petites dames polies et propres de leur personne. Et quand on désapprouve qu'une arabophone collabore avec les chiens, on lui crache au visage !

Du livre au film, les réécritures et les adaptations ont été nombreuses. Outre les nécessaires changements de tons, de style et de procédés indispensables pour passer de l'écrit à l'image, plusieurs ajustements ont été opérés par les scénaristes (Jean-Paul Salomé, Hannelore Cayre, avec la collaboration d'Antoine Salomé). Certains personnages, secondaires dans le roman — M^{me} Fo, Philippe — ont pris du coffre en passant au grand écran tandis que d'autres ont tout simplement disparu — les enfants de M^{me} Léger, une résidente de l'EHPAD dont Patience achetait l'appartement, question de blanchir un peu de cet argent à la provenance injustifiable. Parmi les changements les plus notables, il y a ceux apportés aux personnages de Colette Fo (Jade-Nadja Nguyen) et Khadija Benabdelaziz (Farida Ouchani). La voisine chinoise se manifeste très tardivement dans le livre pour acquérir l'appartement de Patience, la seule non chinoise de l'immeuble. La dynamique que le film établit entre les deux femmes s'inscrit désormais dans la durée ; elle est nettement plus riche et offre quelques moments de connivence absents du roman. Pour ce qui est de Khadija, l'aide-soignante marocaine de l'EHPAD qui s'occupe de la mère de Patience (Liliane Rovère), elle décédait assez tôt dans le bouquin, victime d'une défaillance cardiaque lors d'une agression. Dans le film, Patience sympathise avec elle avant de lui recommander de se mettre à l'ombre un moment, ce qui permet de la faire revenir à la fin. Bien que cela semble assez improbable vu son métier — essayez de trouver une employée de CHLSD/EHPAD qui peut disparaître à sa convenance ! — le retour de Khadija en fin de parcours, rendant visite à son fils à Fleury-Mérogis où il est emprisonné (dans le

roman, il est « suicidé » en prison) offre une conclusion teintée d'espoir.

Malgré son ton de comédie française décomplexée, le film flirte tout de même avec la caricature des communautés maghrébines (tous *dealers* habillés en mou) et chinoise (tous cousins de triade parlant un français approximatif). Sans compter les flics qui, entre arrogance et préjugés, logent à la même enseigne du stéréotype sans nuance. Salomé s'en tire néanmoins plutôt bien en jouant la carte de la solidarité féminine qui se noue entre trois « daronnes » aux origines diverses. Patience, Colette et Khadija sont ainsi unies par leur statut de mère protectrice et c'est grâce au soutien de l'infirmière arabe et de la voisine chinoise que Patience organise son lucratif trafic dans ce qui se transforme peu à peu en sympathique comédie multiculturelle.

Dans le film davantage que dans le roman, Patience est un personnage unidimensionnel, à la psychologie approximative et pour le moins flexible. Paisible anarchiste au cœur ancré à gauche, elle peste contre un système qui condamne les petits délinquants à graver les échelons du crime (ces *dealers* que l'on envoie « en stage de radicalisation pour trois grammes de shit »). D'ailleurs, au désespoir de Philippe (Hippolyte Girardot) qui lui fait remarquer : « C'est marrant, la façon dont tu en parles, on dirait que tu leur trouves des excuses », ce à quoi elle répond, énigmatique : « Non, mais j'aime bien que la vie trouve son chemin ! » Patience aspire surtout à retrouver quelque chose de l'enfance perdue, qui s'incarne dans *La Petite Collectionneuse de feu d'artifice*, une photographie de sa vie d'avant qu'elle achète dans une salle de vente et qui semble déclencher chez elle un puissant désir de changement. Ce bateau, ce lac et le feu d'artifice que l'on y voit, c'est son coin de paradis à elle, que ses activités illicites lui permettront de reconquérir, relançant une existence depuis longtemps sclérosée. Comme si elle larguait enfin les amarres, toutes voiles dehors.

Dans le rôle de Patience Portefeux, Isabelle Huppert fait la démonstration, si cela était encore nécessaire, que la comédie lui convient aussi bien que le drame. Elle incarne avec un plaisir évident cette héroïne imprévisible, aussi à l'aise en traductrice manipulatrice qu'en trafiquante retorse, trompant avec autant d'aisance ses collègues du Quai des Orfèvres et ses nouveaux « amis ». En



« Dans le rôle de Patience Portefeux, Isabelle Huppert fait la démonstration, si cela était encore nécessaire, que la comédie lui convient aussi bien que le drame. » — Photo : Guy Ferrandis

particulier les deux *dealers* crevards qu'elle a recrutés grâce à ses écoutes, Scotch et Chocapic, des espèces de Laurel et Hardy maghrébines nettement plus marrants dans le film. Scotch, à qui l'on doit cette savoureuse réplique quand il réalise que sa daronne lui fournit du « shit top qualité qui déchire grave » : « La galérence, elle est finie ! » Huppert, qui s'est rompue à l'arabe pour l'occasion, langue qu'elle a apprise phonétiquement, tient tout le film sur ses frères épaules. Et si Salomé a renoncé à la narration homodiégétique qui surplombait le roman, la présence de l'actrice dans quasiment chacun des plans du film constitue une habile alternative visuelle à ce procédé. Le plaisir que l'on éprouve à la voir se travestir en reine du kitsch, caftans et hijabs à la clé, parvient par moments à faire oublier une intrigue cousue de fil blanc, servie par une mise en scène tout juste honnête et un rythme non sans ratés. Au final, force est de constater que Salomé signe un film divertissant, qui joue plutôt habilement avec les clichés du polar et de la comédie, et dont le principal atout est à n'en pas douter son actrice-vedette. **La Daronne** ne serait pas ce joli portrait de femme sans la présence d'Huppert. Rien que pour sa prestation, le film vaut d'être salué. 



Entretien Matthew Bissonnette, réalisateur de **Death of a Ladies' Man**

« Je n'ai pas l'intention de toujours tourner des films autobiographiques, mais je n'ai pas beaucoup d'imagination! »

NICOLAS GENDRON

Originaire de Montréal, ayant touché aux lettres à l'Université Concordia, puis au droit en Ontario, le réalisateur Matthew Bissonnette est établi à Los Angeles depuis de nombreuses années. Ses précédents longs métrages ont fait belle figure en festival; l'actrice Molly Parker fut nommée aux Génies pour **Who Loves the Sun** (2006) et **Passenger Side** (2009) est apparu sur la liste du Canada's Top Ten du TIFF. Depuis **Looking for Leonard**, coréalisé avec Steven Clark en 2002, où le roman *Beautiful Losers* de Leonard Cohen occupait une place symbolique, Bissonnette fait toujours des clins d'œil au célèbre auteur-compositeur. Voilà qu'il lui lève son chapeau plus que jamais, en plaçant ses chansons, tout en fantaisie et en chorégraphies, au cœur de son quatrième film, **Death of a Ladies' Man**. Elles prennent un sens nouveau sous l'étoile fragile de Samuel (Gabriel Byrne), un professeur alcoolique qui, à défaut d'avoir écouté sa (ses?) voix plus tôt, est en proie à d'étranges hallucinations. En direct de Calgary, où il a posé ses valises temporairement, le cinéaste ressort son français des beaux jours pour chanter les vertus de sa ville natale et des contrastes à l'écran.

Ciné-Bulles: Qu'est-ce qui est venu en premier dans votre vie? La musique ou le cinéma?

Matthew Bissonnette: Oh! La musique, vraiment, comme elle est apparue très jeune, à trois ou quatre ans. Ma mère avait de nombreux disques à la maison: Dylan, Cohen, la bande originale de **The Harder They Come**, Bob Marley, Sting... Toutes de grandes choses pour moi, quand j'étais petit. Le cinéma est venu beaucoup plus tard. Je pense à James Bond, mais il y avait aussi un cinéma pas loin d'où l'on habitait. Connaissiez-vous l'ancien Cinéma Five? C'était un *rep house* [NDLR: Le Cinéma V, qui était un *revival house* ou *repertory cinema*], dans Notre-Dame-de-Grâce, sur Sherbrooke. Entre 14 et 20 ans, plusieurs films m'ont fait forte impression: **Stranger Than Paradise**, **Do the Right Thing**, **Drugstore Cowboy**. Et puis les films de Penelope Spheeris (**The Decline of Western Civilization**, **Suburbia**) et ceux d'Allison Anders (**Gas Food Lodging**, **Mi vida loca**). Ce cinéma jouait souvent **Liquid Sky**, et tous ces films un peu bizarres sortis entre 1975 et 1980. J'adorais la production des *sixties* et des *seventies*: Scorsese et **Taxi Driver**, **Apocalypse Now** de Coppola et sa première scène incroyable, avec la musique classique. C'était l'époque où l'on cachait une bière dans son manteau, avec les amis.

Quelle fut l'étincelle du cinéma sur un plan professionnel? Vous êtes passé par l'Université Concordia, mais à quel moment s'est opéré le déclic où vous vous dites: «Je veux être un artiste, un réalisateur»?

Quand j'étais jeune, je pensais que je voulais être un écrivain. J'écrivais un roman et un bon ami, Steven Clark, avec qui j'ai grandi, était aussi à Concordia, mais en cinéma. Moi, j'étais en littérature, en *creative writing*. Et il m'a demandé: «Veux-tu écrire un scénario?» J'ai répondu: «OK, pourquoi pas.» On a écrit le scénario et l'on a décidé de le réaliser ensemble. Cela a commencé comme ça. J'étais un grand *fan* de cinéma, mais je n'avais jamais pensé devenir réalisateur.

Vous êtes donc arrivé au cinéma par l'écriture.

Oui, par accident. La première fois que j'étais sur un plateau de tournage, c'est fou, mais j'étais réalisateur! Steven savait beaucoup mieux que moi comment faire des plans, des cadrages. Ce film-là, **Looking for Leonard**, c'était comme mon école

de cinéma. J'ai fait plusieurs erreurs, j'ai découvert mes défauts, mais c'était un début.

*D'ailleurs, la figure et les chansons de Leonard Cohen sont récurrentes dans vos films, de **Looking for Leonard** à **Death of a Ladies' Man**, un titre emprunté à l'un de ses albums et à l'un de ses livres. Qu'y a-t-il pour vous de cinématographique dans sa vie ou dans son œuvre?*

Si l'on revient à votre première question, les chansons de Cohen, c'était une partie de mon enfance. Comment dit-on ça: *bred-in-the-bone*? Si



Gabriel Byrne (Samuel) dans **Death of a Ladies' Man** — Photo: Jonathon Cliff

ses chansons sont imaginées, ce qui m'a vraiment frappé, c'est qu'il crée son art comme il l'entend. Il est toujours engagé dans la réalité, l'époque dans laquelle il vit. C'est capital pour moi, cette approche de ce que c'est, d'être un artiste.

Qu'est-ce qui fait que vous y revenez régulièrement? Pour vous, Cohen, c'est une obsession ou un compagnon?

Ce n'est pas une obsession, non. J'ai connu sa musique très jeune, puis j'ai eu une phase où ce qui m'enchantait par-dessus tout, c'était le punk rock. Je suis revenu à sa musique plus tard. J'aime le sceau de l'artiste qu'il est. Et puis, les préoccupations que l'on retrouve dans ses chansons et dans ses livres, je les observe aussi dans ma vie, dans celle de mes amis. Par exemple, les tensions entre désirs et responsabilités, entre imagination et réalité, entre art et vie, mais aussi entre être un homme ou un père, être un homme ou un enfant. Tout ça me rejoint particulièrement.

Pensez-vous que vous pourriez un jour lui consacrer un documentaire ou vous intéressez-vous plutôt à transférer ces intérêts communs en fiction?

Peut-être, mais avez-vous vu le documentaire **Ladies and Gentlemen... Mr. Leonard Cohen**? C'est une excellente production de l'ONF. Si c'est possible de réaliser quelque chose de cette qualité, je veux bien essayer, mais je devrais y penser longtemps et trouver ce qui est organique dans la matière biographique et historique de cet homme. Ce n'est pas une mauvaise idée, merci! (Rires)

*Dans **Death of a Ladies' Man**, votre professeur désabusé, le beautiful loser qu'est Samuel, a plusieurs ressemblances avec Cohen, dont ses ambitions littéraires et la mort précoce de son père, qui revient le hanter. Une fois ces parallèles établis, comment en faire un personnage à part entière?*

Le personnage de Samuel est d'abord lié à mon histoire personnelle. J'étais jeune quand mes parents ont divorcé, je n'ai pas beaucoup vu mon père, je vivais dans une famille monoparentale. Quand j'écris des films, l'absence de mon père est un souvenir qui me hante; alors que l'on ait la même absence, c'est un peu une coïncidence. Je n'ai pas l'intention de toujours tourner des films autobiographiques, mais je n'ai pas beaucoup d'imagination! (Rires) Alors, je parle des choses que je connais très bien et je peux ainsi exprimer cette expérience de manière honnête. Avec celle des autres, je ne sais pas si je pourrais y arriver.

Comme si le seul matériau possible, c'était votre vécu?

Pour moi, en tout cas. Je ne sais pas pourquoi j'associe ça à un manque d'imagination. Mais c'est essentiel de commencer avec ses fondements.

À ce propos, vous avez des origines irlandaises. C'est venu de là, votre envie de coproduire avec l'Irlande?

Exactement. Mon grand-père est canadien-français, mais son épouse et mes autres grands-parents viennent de l'Irlande. L'Irlande et les *French Canadian*, c'est un vrai mariage, ça a marqué l'histoire de Montréal.

Quand vous discutiez d'interprétation avec Gabriel Byrne, Cohen était-il un référent fondamental?

Pas vraiment. Il a lu le scénario, alors il comprenait que Cohen était presque un personnage du film. Il connaît ses chansons et ses livres, bien sûr, et il les porte en lui, mais on n'a pas discuté longuement de son jeu. On a parlé surtout de Samuel, du moteur de l'imagination contre la réalité, comme le personnage est un peu le mythe du *ladies' man*. Et des pièges de l'imagination, quand elle crée une distorsion dans notre vie. Ou ceux de notre virilité! Sans oublier les fantômes, ou ses visions, qui incarnent littéralement les problèmes du bien et du mal. C'est une des possibilités du cinéma que je chéris beaucoup, car il nous permet ces distorsions avec le réel.

Je suis curieux de savoir comment vous avez choisi vos acteurs québécois: Suzanne Clément, Antoine Olivier Pilon, Karelle Tremblay, Jessica Paré, Pascale Bussières...

On a été très chanceux, parce que tous ces acteurs-là étaient mes premiers choix. Quand tu regardes le film d'un autre réalisateur, ça t'arrive de voir un acteur et de te dire: «Oh! C'est la personne que je cherche. Je vais essayer de l'engager dans le mien.» Pour Antoine, c'était **Mommy**. Pour Suzanne, c'était **Laurence Anyways**, et **Mommy** aussi. Pascale, c'est difficile d'en nommer un seul, je la connais depuis plusieurs années. Karelle, c'était un très beau film d'Anne Émond, **Les Êtres chers**, dans lequel sa performance était superbe. Jessica est mariée à un de mes amis à Los Angeles, donc nous sommes aussi amis.

Et dans un film comme celui-ci où vous abordez le noyau familial, vous travaillez à nouveau avec votre frère Joel, votre plus longue collaboration. Est-ce facile de diriger votre frère, y a-t-il un jeu qui se tisse entre vous?

Oh oui, c'est très amusant et important. Quand on a tourné **Death of a Ladies' Man**, on habitait la même maison. La famille, je me répète, mais c'est le fondement de tout. Diriger mon frère ou un autre acteur, c'est la même chose pour moi. Je ne leur donne pas beaucoup d'indications. Je crois que le plus important dans un film, c'est le *casting*. Si tu choisis les bons acteurs, tu n'as pas besoin de parler. Comme réalisateur, tu imagines ton personnage, alors tu le trouves chez un acteur. Une fois que c'est fait, il n'y a plus rien à dire, sinon peut-être pour des actions physiques, du *blocking*, pour préciser des objectifs que tu veux atteindre



Quelques scènes de **Death of a Ladies' Man** avec Karelle Tremblay, Suzanne Clément, Antoine Olivier Pilon, Jessica Paré, Gabriel Byrne, Brian Gleeson et Joël Bissonnette — Photos : Jonathon Cliff

visuellement. Mais l'essence du personnage, l'acteur finit par la connaître mieux que toi. Et si tu n'y arrives pas, hum... Recast? (Rires)

Vous faites le pari de signer une comédie à partir d'enjeux qui peuvent sembler tristes, comme la mort, la maladie, la famille dysfonctionnelle, la dépendance... À vos yeux, l'humour est-il un moyen de survie?

Ah, mais pour tout le monde! Dans le monde d'aujourd'hui, si l'on n'a pas d'humour, on n'a rien. Pour moi, c'est une qualité qui vient de Montréal. C'est typique de la ville et de l'Irlande aussi. Un humour un peu *dark* et *dry*. Juste des petits mots, pas méchants. Comme on dit en anglais *a gentle sarcasm*. On retrouve cela dans les chansons et dans les livres de Cohen. Des thèmes sombres, mais avec de la lumière et de l'humour. La philosophie du film touche au comique, même si ce n'est pas une comédie à la **Wedding Crashers**, mais je porte un regard qui n'est pas trop sérieux sur le monde. C'est le genre de films et de musique que j'aime. Si le scénario est dur, que la réalisation, le jeu et la photographie sont aussi très durs, il n'y a pas assez de contrastes pour moi. La vie, c'est toujours deux, trois, quatre, cinq couleurs.

Vous abordez les visions de Samuel, qui créent des ruptures de ton et de rythme très franches dans le

film. Pour vous, c'était d'abord un procédé comique ou une façon d'aller vers la poésie?

Un peu des deux. Mais quand on a des problèmes de dépendance ou de santé mentale, on peut vivre ce genre d'expérience instable. Je voulais que le film manque de stabilité, comme Samuel et sa famille. Je reviens à l'humour et aux contrastes. J'aime déstabiliser.

Il y a le dialogue philosophique avec le fantôme du père, la présence d'un moine bouddhiste à la guitare pour Why Don't You Try... La spiritualité apparaît dans votre film par petites touches, c'est aussi intimement lié au parcours de Cohen. Comment traduit-on quelque chose d'aussi abstrait à l'écran?

C'est difficile... Avec la musique, j'imagine. Enfin, j'espère. Par la musique et la danse. Et puis, par les acteurs, que je trouve brillants. Dans les conversations entre Samuel et son père, ce ne sont pas les mots qui comptent. Mais la présence de Gabriel et de Brian Gleeson procure une forme de spiritualité, je crois. Les yeux sont plus puissants que les mots. Un père mort qui discute avec son enfant désormais très vieux, c'est spirituel.

La beauté de parler à son père dont on a dépassé l'âge, enfin celui où il est mort.



Photo: Jonathon Cliff

Cohen, pensiez-vous le film comme une lettre d'amour à Montréal?

Oh, oui! Cela fait 25 ans que j'ai quitté Montréal et à l'époque, je regardais peut-être 5 ou 6 matchs du Canadien par année. Maintenant, c'est 80! Je les vois tous. Plus le temps passe, plus je vieillis et plus je pense à Montréal. Parce que c'est mon enfance. Tout ce que je connais est à Montréal. Donc, oui, c'est comme une *love letter*.

La nostalgie grandit au fil des ans.

Oui, la nostalgie, mais aussi notre identité. On ne peut pas être autre chose que ce que l'on est. Je n'ai qu'une ville. Même si Los Angeles arrive en deuxième. On ne peut pas trouver un autre père ni une autre mère, c'est pareil pour ma ville.

Voilà. Et tous les signes qui se cachent entre les mots...

Cohen a écrit des centaines de chansons. Comment avez-vous retenu celles que l'on entend dans le film, les plus chorégraphiées comme celles qui font office de clins d'œil? Je pense à Un Canadien errant, en Irlande.

Je me suis beaucoup amusé à faire ces choix. Au tout début, j'aimais que *Memories* et les cors accompagnent la destruction de Montréal, ou plutôt la reconstruction, avec ses cônes! (Rires) J'ai choisi la moitié des chansons intuitivement. Mais celle-là, c'était au montage, tout comme *Un Canadien errant*. Ce sont des *flashes*. *Bird on the Wire*, j'ai toujours pensé que ça serait beau avec des joueurs de hockey qui dansent! Et puis c'est un hymne. Ça pourrait être un nouvel hymne pour le Canada, en tout cas pour le Canadien.

Pour la coupe!

Exactement. Et la chanson à l'église, *Did I Ever Love You*, elle sonnait comme une *square dance*. C'était génial pour moi d'avoir autant d'hommes dans cette scène-là. Pour illustrer le contraste entre leurs blessures, leurs dépendances et la couleur de la chanson.

Le film s'ouvre sur la murale de Leonard Cohen et évoque plusieurs autres symboles de Montréal, de Molson à Farine Five Roses. Au-delà de l'histoire de

En terminant, en direct de Los Angeles ou de Calgary, comment percevez-vous le cinéma d'auteur du Québec et du Canada?

Le cinéma québécois est très puissant. Il y a plusieurs grands réalisateurs, comme Denis Villeneuve et Jean-Marc Vallée. Ils sont vraiment *the top of the game*! (Rires) Je pense aussi à Xavier Dolan, Anne Émond. Mes références canadiennes sont plus anciennes, comme Bruce McDonald, Atom Egoyan, Patricia Rozema... Ce sont leurs films que je regardais quand j'ai commencé à tomber en amour avec le cinéma. Cela ne veut pas dire qu'il n'y en ait pas d'autres aujourd'hui, mais ils ne font pas partie de mon bagage. Et puis au Québec, il y a aussi une grande liberté dans la fabrication des films, comparativement à l'Amérique du Nord, où les films dépendent beaucoup du capitalisme et du marché. Pour trouver du financement à Los Angeles, c'est vraiment difficile. Si l'on veut réaliser un film un peu plus libre, on doit prouver sa valeur. Et avoir cette liberté, c'est essentiel pour moi.

Est-ce à dire que vous allez attendre encore 10 ans avant de tourner un autre film?

Non, j'ai une très grande urgence de tourner. J'espère le faire cet été. Si c'est possible!

Et il y aura une chanson de Cohen au générique?

Non, pas cette fois-ci, je vais réaliser deux ou trois films avant de revenir à Cohen. (Rires)

Death of a Ladies' Man de Matthew Bissonnette

Nos morts possibles

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Replongeant dans la poésie de Leonard Cohen — et particulièrement celle du recueil et de l'album qui partagent le titre de ce film de Matthew Bissonnette —, on est aussitôt frappé par la qualité narrative de ces textes, aussi portés à l'action qu'à l'introspection. Les lieux et les gestes y comptent autant que l'émotion, et l'on comprend qu'elle inspire les films de Bissonnette au point de leur être organiquement liés (l'inverse, toutefois, n'étant pas nécessairement vrai), dans un rapport d'inspiration, de déférence et parfois de liberté presque transgressive.

Death of a Ladies' Man, l'album et le livre, émergent d'un espace mental assez unique dans l'œuvre de Cohen; il y a jusqu'aux arrangements de l'album (assurés par un Phil Spector alors en pleine paranoïa) à n'avoir pas d'équivalent, dégageant les miasmes faisandés de la déchéance mélancolique évoquée par son titre. L'album promet des débauches désenchantées à chaque tournant, mais le film de Bissonnette se situerait plutôt dans les lendemains de ces veilles. Professeur de 64 ans, Sam (Gabriel Byrne) a dû connaître, en 40 ans de vie dissolue, autant de femmes qu'il a connu de bouteilles, pourtant il y a belle lurette, semble-t-il, que la bouteille a pris toute la place. Des enfants devenus adultes, les restes d'une famille, le tiennent encore à flot, or il sait ne plus en avoir pour longtemps, hanté par le spectre de son père mort (Brian Gleeson) et par des hallucinations loufoques ou lyriques qui prouvent son peu d'emprise sur la réalité. Demandant à sa fille (Karelle Tremblay) s'il lui arrive de penser aux vies qu'elle aurait pu vivre, mais n'a pas vécues, cette dernière lui rappelle n'avoir que 18 ans, l'avenir étant encore devant elle, tandis que Sam n'a plus qu'à envisager pour lui la meilleure façon de mourir.

Comme d'autres films explorent par le hasard nos multiples vies possibles, *Death of a Ladies' Man* creuse plutôt cet état où il ne nous reste plus qu'à imaginer notre future sortie de piste, en trois chapitres qui semblent autant de scénarios envisageables: le plus long étant celui du retour aux origines (Sam est Irlandais) et de la deuxième chance (pour écrire un *magnum opus*, pour réussir un amour). Et il se peut, par

extension, que Sam, aveuglé par ses deuils et la menace de sa propre mort, ne sache pas voir combien ses proches sont eux aussi vulnérables et mortels. Car dans cette série de morts personnelles successives — celle du séducteur, celle du soi, celle de l'auteur, celle de l'esprit et du corps — celle de l'autre reste toujours présente.

On s'étonnera que ce sujet qui prête fort peu à la légèreté reçoive un traitement exempt de pathos et souvent porté par l'humour. Les hallucinations délirantes de Sam appuient d'emblée qu'il ne soit pas le plus fiable des narrateurs dans cette histoire où sa hantise de la mort matérialise des visions où il marche côte à côte avec la créature de Frankenstein ou la Grande Faucheuse en personne, et où une nuit d'ivresse culmine sur un ciel nocturne et montréalais envahi par des canards cracheurs de feu. Il n'y manquerait que les éléphants roses pour que le tableau soit complet.

Ces séquences, qui durent être fort amusantes autant que compliquées à faire, n'en conservent pas moins un intérêt anecdotique pour l'ensemble de l'histoire où le doute est maintenu quant à la réalité du scénario de la seconde chance où Sam paraît s'immerger, quitte à ne revenir au réel qu'à la suite d'un irréparable incident. Si, pour notre part, nous croyons avoir facilement trouvé nos repères dans ce brouillage entre la véracité du récit et les histoires que Sam se raconte, nous n'en dirons pas plus, pour que le spectateur ait l'entière liberté de se laisser surprendre par les tours et les détours de cette réflexion lyrique et vivante sur nos nombreuses morts possibles. 



Canada-Irlande / 2020 / 101 min

RÉAL. ET SCÉN. Matthew Bissonnette **IMAGE** Jonathon Cliff **MUS.** Stephen Rennicks **MONT.** Matt Lyon **PROD.** Don Carmody, Corey Marr, Martina Niland et Marie-Claude Poulin **INT.** Gabriel Byrne, Brian Gleeson, Jessica Paré, Antoine Olivier Pilon, Suzanne Clément, Karelle Tremblay, Pascale Bussièrès **DIST.** Métropole Films



Histoires de cinéma **Once Upon a Time in America** de Sergio Leone

Temps perdu, temps retrouvé

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Au crépuscule d'une vie de cinéma, Sergio Leone réalisait le grand film sur l'Amérique dont il avait tant rêvé. Ce projet démesuré, qui l'avait habité 15 années durant, existait enfin. Mais ce qui devait s'avérer son testament cinématographique ne se fit pas sans heurts.

Longuement ovationnée lors de sa présentation hors compétition au Festival de Cannes en 1984, cette élogie de l'Amérique du XX^e siècle, à l'espace-temps fragmenté, allait sortir aux États-Unis dans une version amputée de 90 minutes, entièrement remontée selon une trame chronologique qui en modifiait irrémédiablement le sens. Leone tenta en vain d'empêcher ce massacre, qu'il éprouva comme une félonie de la part de ses financiers. Aux dires de plusieurs, cette trahison aura brisé le cœur de ce colosse aux pieds d'argile jusqu'à précipiter les problèmes cardiaques qui devaient l'emporter quelques années plus tard. Conséquemment, il n'assistera pas à la réhabilitation tardive de cette « œuvre somme », laquelle fut tributaire des éditions « collector » de même que de la version *remasterisée* présentée dans le volet Cannes Classics en 2012¹. Retour sur un film devenu cultissime, ultime chef-d'œuvre d'un petit Romain de Trastevere, amoureux fou d'une certaine Amérique et de son cinéma auxquels il consacra ses plus belles années. Et l'essentiel d'une filmographie aux œuvres rares — à peine huit films —, mais à l'image de leur créateur, toujours amples et généreuses.

L'idée de ce projet au long cours émergea en 1967; alors que Leone complétait **Le Bon, la Brute et le Truand**, il entreprit la lecture de *The Hoods* d'Harry Grey (1953), récit d'un petit criminel juif new-yorkais. Si le style l'enthousiasma assez peu, la perspective que ce roman soit l'autobiographie d'un authentique gangster lui parut nettement plus excitante, même si son auteur n'était pas une grosse peinture du crime organisé. Ce qui le captiva d'abord, c'était la chronique de l'enfance de Grey dans les quartiers pauvres de New York, qui entraînait en résonance avec ses jeunes années dans un *rione* populaire romain. La portion consacrée au « milieu » lui sembla, quant à elle, truffée de clichés plus ou moins inspirés des *pulps* et des films de série B. Loin de concevoir cela comme un frein, Leone vit le profit qu'il pouvait en tirer, arguant « [...] qu'à partir du moment où l'imaginaire prenait

autant le dessus sur la réalité, au point que l'auteur croyait faire du neuf avec les stéréotypes les plus courants, c'est que nous étions vraiment au cœur du mythe. Et, à cet instant, je compris qu'il fallait faire le film sur cette idée-là... J'avais

Les choses bougèrent en 1981 grâce à Arnon Milchan, un milliardaire israélien devenu producteur, qui permit à Leone de relancer son projet. Et de rencontrer Robert De Niro, qui tournait alors dans un autre film d'un poulain de son écurie : *The King of Comedy* de Martin Scorsese. Avec ses effluves de Chandler, Hammett et Dos Passos, le scénario fut achevé en octobre de la même année; il faisait 317 pages. Leone pouvait désormais commencer à imaginer son premier tournage en plus de 10 ans.

trouvé la bonne direction. Il fallait faire un hommage au genre noir et un hommage au cinéma »².

Pendant plus d'une décennie, et malgré les efforts soutenus du cinéaste, le projet n'aboutit pas. Au cours de cette période, Leone, qui ne réalisa que quelques spots publicitaires, multiplia les démarches auprès de producteurs, de scénaristes et même d'acteurs potentiels, parmi lesquels figurèrent Gérard Depardieu, Jean Gabin, Richard Dreyfuss, James Cagney, Paul Newman, Al Pacino et Harvey Keitel, entre autres. Les choses bougèrent en 1981 grâce à Arnon Milchan, un milliardaire israélien devenu producteur, qui permit à Leone de relancer son projet. Et de rencontrer Robert De Niro, qui tournait alors dans un autre film d'un poulain de son écurie : ***The King of Comedy*** de Martin Scorsese. Avec ses effluves de Chandler, Hammett et Dos Passos, le scénario fut achevé en octobre de la même année; il faisait 317 pages. Leone pouvait désormais commencer à imaginer son premier tournage en plus de 10 ans³.

1. Restaurée par The Film Foundation de Martin Scorsese, cette édition réintègre quelques scènes retranchées au troisième montage et porte la durée du film à 251 minutes. Bien que ces ajouts permettent un relatif approfondissement des principaux personnages de même qu'une meilleure compréhension de certains indices disséminés par Leone, ils ne modifient pas fondamentalement le film.

2. SIMSOLO, Noël. *Conversations avec Sergio Leone*, coll. « Petite Bibliothèque », Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 168-169.

3. Sur la genèse du film, son tournage et sa diffusion : Christopher Frayling, *Sergio Leone. Quelque chose à voir avec la mort*, Institut Lumière/Actes Sud, 2018, p. 524 et suivantes; Koraljka Sutton, « How 'Once Upon a Time in America' Became Sergio Leone's Butchered Swan Song » in *Cinephilia & Beyond* [En ligne] de même que la fiche très détaillée sur le site de l'American Film Institute Catalog.



Ce délai forcé ne fut pas qu'un écueil puisqu'il donna l'occasion à Leone de peaufiner les éléments constitutifs de son film. Aux dires de proches collaborateurs, le réalisateur avait déjà depuis longtemps élaboré l'ensemble de la mise en scène de chacune des séquences dans sa tête bien avant que ne débute le tournage. Cette interminable gestation lui aura permis de transformer ce qui aurait pu n'être qu'un spectacle à grand déploiement dans la tradition d'un certain cinéma hollywoodien en une œuvre foncièrement personnelle et originale, portée par une narration inventive et des images dignes des plus grands maîtres de l'histoire de l'art.

Le tournage s'amorça quelques mois plus tard et allait durer neuf mois, répartis de juin 1982 à avril 1983; quant au budget, il n'avait de cesse d'être revu à la hausse, notamment en raison de la minutieuse reconstitution d'une partie des décors du New York des années 1920-1930 dans les studios de Cinecittà. Outre Rome, on tourna à Venise (scène du restaurant de Long Island), Paris (scènes à Grand Station), Montréal (extérieurs new-yorkais des années 1930), Saint-Petersburgh, Floride (scène à Miami Beach) et Brooklyn (extérieurs du quartier juif du Lower East Side des années 1920, la communauté orthodoxe ayant depuis migré de l'autre côté du Brooklyn Bridge).

Le cinéaste et son monteur, Nino Baragli, livrèrent en quelques mois à peine une première version de 360 minutes; inspiré du **1900** de Bertolucci (1976), Leone espérait alors sortir le film en deux parties. Il y eut une seconde mouture, de 270 minutes celle-là. Pressé par des producteurs frileux, qui redoutaient que « mégaproductions d'auteur » rime une fois encore avec désastre financier (ce fut le cas de **1900** — 320 minutes — et **Heaven's Gate** de Michael Cimino — 325 minutes), Leone reprit le travail pour délivrer un montage de 227 minutes à peu près satisfaisant pour tout le monde (sauf les Américains!). C'est cette version, présentée à Cannes avant de gagner les salles européennes, qui est aujourd'hui la mieux connue, l'édition américaine écourtée s'avérant désormais quasi introuvable.

D'un genre à l'autre, d'une Amérique à l'autre

À travers l'histoire d'un quatuor de petits truands juifs new-yorkais, **Once Upon a Time in America** évoque l'avènement du banditisme américain à l'époque de la prohibition. Après avoir consacré une poignée de films à l'épopée de l'Ouest sauvage de la fin du XIX^e siècle, Leone explore ici l'Est corrompu des *Roaring Twenties* dont il brosse une fresque empreinte de lyrisme, de violence et d'avidité. Celui qui avait mis à plat et réinventé les codes du western s'attaquait ainsi à un autre genre emblématique du premier âge d'or hollywoodien : le film noir. Cette fois, il ne prit qu'un opus pour revisiter en profondeur ce sous-genre du film criminel,

influençant à son tour la génération des Tarantino, Coen et Fincher qui allait, dans son sillon, imaginer le *Neo-Noir*.

Once Upon a Time in America se déploie selon un schéma narratif entremêlant les âges de la vie de David Aaronson, dit Noodles (Robert De Niro), de son meilleur ami, Max (James Woods), et de celle qui fut le grand amour de sa vie, Deborah (Elizabeth McGovern). À travers les chevauchements de 3 époques réparties sur presque 50 ans, on assiste, dans le désordre et par à-coups, aux premiers larcins de petits délinquants (1922) qui deviendront de redoutables *bootleggers* avant de connaître une fin abrupte (1933). Le tout surplombé des souvenirs d'un vieil homme qui remonte le fil du temps et renoue avec un passé qu'il avait pourtant tout fait pour oublier (1968)⁴.

4. Pour une analyse poussée du film : Ilaria Feole, *C'era una volta in America*, Rome, Gremese Editore, 2018 et Jean-Marie Samocki, *Il était une fois en Amérique de Sergio Leone*, coll. « Côté films », Crisnée (Belgique), Éditions Yellow Now, 2010.

Le film commence brutalement (la première scène montre une femme se faisant tirer à bout portant et la seconde, un homme rudement tabassé) au point de bascule de l'histoire. Des gangsters cherchent Noodles, soupçonné d'avoir trahi ses acolytes et provoqué leur mort. Dès la séquence d'ouverture, ponctuée de deux courts *flashbacks* revenant sur les heures ayant précédé cette nuit tragique de décembre 1933, on comprend que Noodles est un homme traqué, hanté, dévoré par la culpabilité qu'il fuit d'abord dans une fumerie d'opium. Talonné par ses poursuivants, il quitte définitivement la ville pour se rendre là où il n'est personne. Tout ça en une vingtaine de minutes et sans que le principal intéressé n'ait prononcé plus que quelques phrases quasi monosyllabiques. Une économie de dialogues, certes, mais une redoutable efficacité narrative, portée par une caméra qui prend son temps et un montage hypnotique à souhait.

Alors que Noodles observe la murale de la gare vantant les attraits de Coney Island, dans l'attente du car qui l'amènera n'importe où (ce sera un aller simple pour Buffalo), le temps

À propos d'un camion-benne

Les interprétations de la pénultième séquence du film — la dernière de la version américaine — sont légion, aussi vaut-il la peine de s'y attarder. Un certain secrétaire Bailey (qui est en fait Max) a invité Noodles afin de lui révéler ce qui s'est vraiment passé ce soir de décembre 1933, espérant le convaincre de le liquider. Mais Noodles, qui comprend que l'on ne peut tuer ses propres fantômes, refuse de jouer dans le scénario imaginé par celui qui a longtemps été le metteur en scène de sa vie. Aussi quitte-t-il Bailey (qu'il n'appellera jamais Max, feignant ne pas (re)connaître celui qui fut son meilleur ami) sans remplir son « contrat ». Dans l'allée devant la maison, il note la présence inusitée d'un camion-benne. Tandis qu'il marche, un bruit de moteur attire son attention. À proximité du camion se tient un homme. Le camion s'active; quand il arrive à sa hauteur, Noodles constate que l'homme s'est volatilisé. Son regard se pose alors sur la benne, dont la déchiqueteuse fonctionne. Le poids lourd s'éloigne, on ne distingue bientôt plus que ses feux arrière, soudain remplacés par les phares avant d'une voiture des années 1930.

D'innombrables explications ont été élaborées sur le sens de cette scène, dont la possibilité que Max se soit jeté dans la déchiqueteuse. Pourquoi s'infliger un tel supplice quand on a un revolver à portée de main? Et puisqu'il n'y a ni sang ni

cadavre, cela semble peu probable. On a aussi proposé que Max avait imaginé le stratagème du camion afin d'y faire disparaître Noodles après son forfait, hypothèse vaguement nourrie par un segment réinséré dans la version de 2012. Plus simplement, on a suggéré que la scène serait avant tout symbolique; elle incarnerait la fin d'un monde, celui de Max et de Noodles, peuplé de pourris et d'ordures...

Force est de constater qu'aucune de ces interprétations n'est entièrement satisfaisante. Il faut dire que Leone s'est amusé à brouiller les pistes, comme l'évoque James Woods dans le documentaire **Once Upon a Time Sergio Leone**, qui figure sur le DVD du film. Alors qu'il lui demandait si Max mourrait dans cette scène qu'il n'a pas tournée — le cinéaste a préféré une doublure, question de nourrir l'ambiguïté sur l'identité de cet homme —, Leone aurait répondu: « You know, it could be you, it could not be you. It's like Jimmy Hoffa, we know, but we don't know. But we know. » Si l'on considère que le présent diégétique du film se situe en 1933 et non en 1968, dans les fantasmes opiacés de Noodles, cela n'a plus tellement d'importance. En effet, les rêves ont toujours leur part d'invraisemblances, et ce n'est pas la seule dans ce long songe d'une nuit de décembre... (Marie Claude Mirandette) 

semble comme suspendu. L'instant d'un gros plan sur un miroir et d'un air de flute de pan s'effaçant au profit d'une version *muzak* de *Yesterday* des Beatles, on est en 1968. Soudain, le visage d'un vieil homme se reflète dans le miroir. C'est Noodles, 35 ans plus tard, qui revient dans la Grosse Pomme, le regard affadi, le geste lent, l'esprit hanté par *yesterday... suddenly...* Des paroles de Lennon-McCartney, il ne reste que ces deux mots, aussi on se demande ce qui, *suddenly*, a bien pu le pousser à mettre un terme à ce long exil volontaire.

Tout au long du film, Leone opère des passages entre les époques grâce à une série de motifs sonores (une sonnerie de téléphone, un air de jazz, une chanson populaire) et visuels (un miroir, une fenêtre, une source lumineuse) formant un vaste réseau matriciel. L'intégralité du récit semble déterminée par ces circulations; cet habile jeu de passerelles en forme de chausse-trappes s'impose lentement, mais sûrement, comme le nœud gordien d'un récit mélangeant les genres (film d'enquête en 1968, de gangsters en 1933 et récit initiatique pour les jeunes années), les tons (réaliste, mythique et nostalgique) et les époques. À la manière de **Citizen Kane**, le récit télescope les ères; ici, ce n'est pas un journaliste qui mène l'enquête pour recueillir les souvenirs de ceux qui ont connu Charles Foster Kane dans l'espoir d'élucider le sens de son dernier mot, mais le protagoniste qui plonge en lui-même à la recherche de son propre Rosebud. Aussi, quand il y a raccord-regard, ce regard est quasi systématiquement celui de Noodles; la caméra subjective donne alors non seulement accès à ce qu'il voit, mais aux souvenirs qui y sont liés. Et même lorsqu'elle n'est pas subjective, elle n'en exprime

pas moins sa perception de choses, de gens et d'événements tous issus de son passé (sauf le fils de Max). Reculant de 46 ans par la magie d'un judas, Noodles redevient littéralement le jeune adolescent qui grimpait sur la cuvette pour espionner la jolie Deborah dansant dans l'entrepôt jouxtant le cabinet de toilette du *deli* familial. Et ce n'est pas un hasard si, lorsqu'il retire la pièce de bois bloquant la « lucarne de ses désirs », son regard est tout à coup inondé de lumière; l'ouverture, pendant un bref instant, se confond avec le judas d'une cabine de projection. Plus qu'un souvenir, c'est le film de sa vie que Noodles revoit ainsi par bribes, de l'autre côté du mur. Un film dont il est, comme nous, le spectateur ébaubi.

À chaque soubresaut spatio-temporel, on plonge un peu plus profondément dans la chambre de ses secrets. On réalise, lentement mais sûrement, que le moteur premier de ces entrelacs temporels est la résolution de la quête/enquête menée par Noodles dans son propre passé, scandée par une poignée de résurgences. Un objet (une montre, une clé, une mallette, une lettre), une phrase (« Go on, run, your mother is calling you! »), une épitaphe sur un mur (« Your youngest and strongest will fall by the sword »), un bruit (celui d'un train à vapeur alors que l'on est à Grand Station en 1968, où il y a belle lurette que ces engins ne circulent plus) et la machine à remonter le temps se met en branle. Mais de ce qui se passe dans l'entre-deux, on ne saura rien. Comme si ce que l'on ne voyait pas à l'écran relevait de la non-existence, d'une vie non vécue. Onze années d'incarcération sont ainsi complètement passées sous silence tandis que des décennies d'absence se résumeront à une réplique sibylline. Après avoir remonté la

Hoffa, De Niro, Leone, Scorsese...

Un mot à propos de Jimmy Hoffa. Les références au célèbre leader de l'International Brotherhood of Teamsters sont nombreuses dans les interviews de Leone, ce qui n'est guère surprenant puisque le personnage du syndicaliste James « Jimmy » Conway s'en inspire directement. Aussi, on a souvent prétendu que, dans les jours ayant précédé la disparition d'Hoffa, une benne à ordures avait été vue plusieurs fois à proximité de son domicile. Comme son corps n'a jamais été retrouvé, une rumeur soutient qu'il aurait été gobé par celle-ci. L'idée de la benne et son sens découleraient de cette anecdote.

Enfin, on ne peut aborder **Once Upon a Time in America** sans mentionner **The Irishman** de Martin Scorsese (2019), qui

raconte l'histoire de Frank Sheeran, un tueur à gages retraité se rappelant, en une série de *flashbacks*, son passé dans le « milieu ». D'autant que le cœur du récit est lié à la mort de Jimmy Hoffa, que Sheeran, dans les mémoires ayant inspiré le film, s'attribue. Et que dans le rôle du vieux criminel contrit, on retrouve... Robert De Niro. Revoir **Once Upon a Time in America** nous a convaincus d'une chose : il est des repentis plus attachants que d'autres. Et entre Leone et Scorsese, nous préférons toujours le plus tendre, le plus spleenétique et le plus romanesque. Mais c'est peut-être aussi un peu la faute de Morricone... (Marie Claude Mirandette) 

vieille horloge dont Noodles lui a rendu la clé avec 35 ans de retard, Fat Moe lui demande: «Qu'as-tu fait pendant toutes ces années?»; à quoi il répond: «Je me suis couché de bonne heure.» Par cette reprise de l'incipit du premier tome de *La Recherche du temps perdu*, Leone ne suggère-t-il pas que le temps constitue la clé de voûte de ce film à la durée hors norme, son cœur battant? Aussi, lorsqu'on apprend qu'à la fin du scénario original, «il y avait même une citation des dernières phrases du *Temps retrouvé*...»⁵, on se dit que le voyage de Noodles a en effet quelque chose de proustien. Et de nostalgique, fatalement.

Ce labyrinthe, peuplé de séquences morcelées, généralement de courte durée, dessine peu à peu un archipel mémoriel se refermant sur lui-même. Ce qui plonge Noodles — et avec lui, le spectateur — dans une spirale où réalité, souvenirs, rêves et fantasmes se contaminent au point où l'on ne sait plus trop où se situe le présent. En 1968, comme le proposait la version américaine tout en linéarité? En 1933, dans le cerveau enténébré d'un Noodles intoxiqué? Lieu d'oubli et d'évasion, la fumerie d'opium s'impose d'emblée comme l'espace fondateur du récit — c'est là qu'apparaît Noodles la toute première fois — où se percute, dans l'esprit du jeune homme, le passé, le présent et peut-être même le futur. À ce sujet, Leone notait: «La particularité de l'opium est d'être une drogue qui vous fait imaginer le futur comme le passé. L'opium crée des visions de l'avenir⁶.» Dans ce monde flottant, Noodles semble assailli par les souvenirs; l'obsédante sonnerie de téléphone de la séquence d'ouverture en est la plus ostensible manifestation. De là à concevoir qu'il rêve son avenir dans un puissant déni de culpabilité et que tous les segments se déroulant en 1968 ne sont que le fruit du doux délire d'un opiomane, il n'y a qu'un pas à franchir, ce que l'on fera avec allégresse. La confusion des âges et des époques mise en place par Leone nous y invite d'autant qu'il y a, dans ce film hautement littéraire, quelque chose du temps tragique et circulaire des romans de William Faulkner. Sans compter le tout dernier plan du film, qui ramène Noodles en 1933, dans cette même fumerie d'opium dissimulée derrière un théâtre de marionnettes d'ombres (un théâtre d'illusion, lointain ancêtre du cinéma, comme si Leone opérait lui aussi un retour aux sources). La boucle est ainsi bouclée et tel un Ulysse moderne, Noodles rentre enfin à la maison. C'est aussi ce que suggère Jean-Baptiste Thoret quand il écrit: «Cette volonté de mettre à l'écart l'expérience du réel et de présenter l'innocence d'avant fonde la mélancolie du film et explique pourquoi la bulle autiste que représente la fumerie d'opium constitue le lieu naturel de Noodles



Sergio Leone lors du tournage de *Once Upon a Time in America*

et le point d'ancrage du récit⁷.» Et pour marquer le retour de l'antihéros dans son Ithaque de paradis artificiel au son de *God Bless America* (célèbre air d'Irving Berlin que l'on entendait en amorce hâtive du tout premier plan), le film se clôt sur un gros plan de son visage, vu à travers un voile qui en brouille les contours jusqu'à le rendre sans âge. Un visage désormais apaisé, arborant un large sourire, qui se fige dans une adresse à la caméra. Au terme d'un songe de presque quatre heures — mais qu'est-ce qu'un film, sinon une rêverie éveillée? —, Noodles, et par lui Leone, interpelle directement le spectateur pour lui confier le soin d'interpréter ce sourire, ce regard et ce film. L'exégèse chimérique est à n'en pas douter celle qui nous permet, à notre tour, de rêver mieux. 

5. Franco Ferrini cité dans Simsolo, *op. cit.*, p. 15.

6. *Ibid.*, p. 179.

7. THORET, Jean-Baptiste. *Sergio Leone*, Paris, Cahiers du cinéma/Le Monde, 2008, p. 88.



Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary

de Rémi Chayé

Allez à l'Ouest jeune femme, allez à l'Ouest

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

En 1863, une caravane de chariots avance sur une route périlleuse de l'Oregon, alors que les colonisateurs rêvent de s'établir sur une terre fertile dans l'espoir d'une vie meilleure. Récemment orpheline de mère, Martha Jane Cannary fait office de mère de substitution auprès de sa sœur et de son frère cadets, tout en accompagnant son père qu'elle doit bientôt remplacer lorsque celui-ci se blesse accidentellement. Aventureuse et ambitieuse, la jeune fille entreprend sans hésiter de maîtriser le lasso, de chevaucher une monture et de soigner un troupeau. Mais son tempérament ne plaît guère aux autres membres de la caravane qui ont accepté à contrecœur la famille Cannary dans leur convoi. Une succession de malentendus et de hasards mèneront Martha à quitter le groupe pour affronter la vie sauvage. Au fil d'un périple truffé d'imprévus et d'aventures, elle croise plusieurs personnages qui la pousseront à s'accomplir.

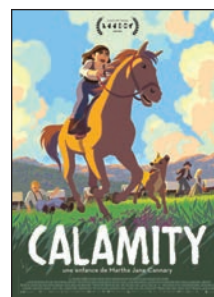
Nouveau long métrage d'animation de Rémi Chayé, **Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary** s'intéresse à une figure importante de l'histoire westernnienne, dont les origines et l'enfance ont

rarement été abordées. Bien que le récit se déroule à la fin du XIX^e siècle et qu'il reprenne plusieurs des codes du genre, il offre néanmoins une perspective très actuelle de son sujet. Se concentrant sur la jeune protagoniste, le film s'intéresse davantage aux questions féminines (voire féministes), au passage à l'âge adulte et à la marginalité, plutôt qu'à la longue traversée vers l'Ouest et à ses drames, qui demeurent généralement en toile de fond. Le long métrage s'inspire de l'enfance réelle de Calamity Jane, bien que les scénaristes ne cherchent pas à en livrer une biographie fidèle, s'accordant quelques libertés qui leur permettent d'explorer des thèmes centraux du rite de passage comme la découverte de soi, l'acceptation des différences, les rôles sociaux imposés, etc.

Mais l'Ouest ne serait pas l'Ouest sans les paysages. Aussi, les vastes espaces états-unien et les étendues à perte de vue occupent une place de choix dans cette histoire. Plus qu'une simple toile de fond flamboyante, le territoire s'avère un moteur narratif important. Ce choix du cinéaste n'a rien d'étonnant puisque la prédominance des lieux était déjà fortement mise en valeur dans **Tout en haut** (2015), son premier long métrage animé. Jouant avec le rapport mythologisant qu'entretient le western avec le territoire, Rémi Chayé le met ici en scène afin de

marquer l'évolution de sa protagoniste autant que pour souligner la relation antinomique que cultivent à son égard les humains : une terre synonyme d'espoir, mais qui peut aussi causer la douleur et la mort. Pour représenter la densité des forêts, l'immensité des ciels et les vallées infinies, Chayé use surtout d'une palette aux couleurs vives de rouges, d'orangés, de jaunes et de bleus qui contrastent avec celles, plus sombres et froides, du soir, de la nuit, de la grotte... Le cinéaste reprend l'approche esthétique développée dans son précédent film, alors que les contours disparaissent pour laisser place à des formes et à des silhouettes qui naissent de la juxtaposition des teintes, ce qui insuffle au film une part d'extraordinaire.

Ainsi, **Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary** explore des questions identitaires et humaines qui vont bien au-delà des poncifs du film familial ou du divertissement enfantin. Et si les expressions, délivrées dans un français contemporain très marqué, peuvent parfois surprendre ou faire sourire (particulièrement les insultes), Martha permet de dépasser cet apparent anachronisme linguistique. Fidèle à l'esprit du western, cette nouvelle réalisation participe à la magnification de cette période de l'histoire états-unienne. L'animation de Chayé met en lumière la « naissance » d'une pionnière qui, par ses choix non conventionnels, force des changements sociaux nécessaires. Une lumière vive bien inspirante en ces temps sombres. **CE**



France-Danemark / 2020 / 85 min

RÉAL. Rémi Chayé **SCÉN.** Rémi Chayé, Sandra Tosello et Fabrice de Costil **MUS.** Florencia Di Concilio **MONT.** Benjamin Massoubre **PROD.** Cleland Jericca, Claus Toksvig Kjaer, Claire La Combe et Henri Magalon **DIST.** Axia Films



Druk

de Thomas Vinterberg

Peu importe le flacon pourvu que l'on ait l'ivresse

ZOÉ PROTAT

Plus de deux décennies ont passé et, pourtant, le nom de Thomas Vinterberg demeure accolé à celui de son sulfureux comparse Lars von Trier. En 1995, les deux figures de proue du cinéma danois rédigeaient un manifeste qui allait faire couler beaucoup d'encre. Mais que reste-t-il aujourd'hui de la radicalité du Dogme95? Après le choc **Festen** (1998), Vinterberg a travaillé chez lui (**Dear Wendy**, 2005) et ailleurs (**Loin de la foule déchainée**, 2015); le superbe **La Chasse** (2012) est certainement un sommet dans une filmographie marquée par l'intensité suprême des sentiments. Fidèle à l'essence du Dogme95, Vinterberg demeure un fin observateur des rapports humains qui privilégie les architectures d'expériences où un élément perturbateur (une révélation, un drame, un mensonge) bouleversera toute la dynamique des relations. **Druk** constitue sans doute son œuvre sur l'amitié. La catharsis s'effectuera ici par l'alcool: un symbole polarisant de fête, de partage et de joie de vivre, mais aussi de perte de contrôle et de déchéance.

Ils sont quatre amis, tous professeurs. Martin, Peter et Tommy ont la cinquan-

taine bien sonnée et supportent soit leur solitude, soit un mariage engourdi; Nicolaj fête ses 40 ans enseveli sous les couches et les cris de ses deux enfants en bas âge. Ils sont essouffés, désabusés, paralysés par la fatigue et le stress, à la croisée des chemins. Inspirés par la théorie du psychiatre norvégien Finn Skårderud stipulant que l'être humain fonctionne au meilleur de ses capacités sociales et créatives avec un taux minimum d'alcoolémie, ils entament avec enthousiasme une «cure» destinée à guérir leur crise existentielle. Mais le dépassement de soi à grands coups de vodka, ça marche vraiment au quotidien? Winston Churchill, héros aviné de la Seconde Guerre mondiale célébré par Martin, est-il l'exemple à suivre?

Druk atteint un rare équilibre entre les larmes et le rire. C'est une vraie dramédie, un film entraînant, où l'on sourit devant les déboires par trop réalistes de la bande de compagnons. Les épisodes triviaux pas franchement glorieux s'intercalent cependant avec des drames totalement déchirants. Entre les cocktails matinaux et les cuites épiques au bar du coin, les quatre amis verront leurs élèves stupéfaits devant leurs nouvelles initiatives pédagogiques (un succès jubilatoire) et leurs collègues et familles dangereusement affolés par leurs gueules de bois (une pente dangereuse). Et sans trop verser dans les clichés ni dans le jugement bien-pensant, leur odyssée ivre

prendra finalement des airs de chemin de croix. Si certains s'en sortiront plutôt bien, d'autres auront un destin plus funeste.

Contrairement à Lars von Trier, Vinterberg place consciemment ses personnages dans un laboratoire fictionnel, mais n'est pas pour autant un scientifique clinique ou un demiurge voyeur. Ses films, toujours traversés par des émotions plus grandes que nature, sont profondément charnels et celui-ci est sûrement le plus chaleureux. Cela tient à ses protagonistes complexes et imparfaits, dans lesquels tous et toutes peuvent aisément se reconnaître, et aussi à ses fabuleux acteurs. Le charme dévastateur de Mads Mikkelsen n'est plus à prouver, tandis que le moins célèbre Thomas Bo Larsen brille dans les rôles tragiques. Déjà complices dans **La Chasse**, ils tutoient ici de nouveaux sommets.

Formellement, **Druk** est ultra dynamique. La spirale délirante du quatuor est filmée avec une caméra mobile, instinctive, qui accompagne et virevolte: l'effet est immersif et sensoriel, rythmé par des chansons pop. À l'avenant, la finale aura (presque) tout du *happy end*, élan lyrique compris. Héritier décomplexé des rigueurs du Dogme95, Thomas Vinterberg offre désormais ce que le grand cinéma populaire devrait être: accessible, intelligent, humain, d'une immense qualité sur tous les plans. 



Danemark / 2020 / 115 min

RÉAL. Thomas Vinterberg **SCÉN.** Thomas Vinterberg et Tobias Lindholm **IMAGE** Sturla Brandth Grøvlen **SON** Henric Andersson, Robert Leib et Emil Andersson **MUS.** Janus Billeskov Jansen **MONT.** Anne Østerud et Janus Billeskov Jansen **PROD.** Sisse Graum Jørgensen et Kasper Dissing **INT.** Mads Mikkelsen, Thomas Bo Larsen, Magnus Millang, Lars Ranthe **DIST.** Métropole Films



His House

de Remi Weekes

Monstrueux

ORIAN DORAIS

Chaque année, depuis une décennie, sort un film d'épouvante indépendant anglo-saxon qui se démarque par l'inventivité de son scénario et de son approche renouvelée du genre horrifique. Parmi ces inclassables, que l'on pourrait qualifier de « films d'horreur d'auteur » qui naviguent à la frontière de plusieurs sous-genres de l'épouvante, se trouvent **The Babadook** (Jennifer Kent, 2014), **It Follows** (David R. Mitchell, 2015), **Hereditary** (Ari Aster, 2018) et les films de Jordan Peele. Le film d'horreur indépendant marquant de l'année 2020 est assurément la coproduction anglo-américaine **His House**, premier long métrage du réalisateur britannique Remi Weekes, auparavant actif dans le monde publicitaire.

L'histoire est celle de Rial et Bol, deux réfugiés du Sud-Soudan ayant réussi, de peine et de misère, à parvenir au Royaume-Uni pour y demander l'asile. Durant l'évaluation de leur candidature à la résidence permanente, ils vivent dans un taudis en banlieue de Londres qu'ils ont ordre de ne quitter sous aucun prétexte. La moindre incartade peut être punie par la déportation. La situation du couple, déjà précaire, est progressivement rendue invivable par

une mystérieuse présence malveillante qui les a suivis depuis leur pays d'origine et qui les tourmente au moyen de visions terrifiantes.

La plus grande force de **His House** est son récit, fonctionnant sur tous les plans. La prémisse est ingénieuse et à la hauteur des attentes, les péripéties s'enchaînent avec rythme, les niveaux de lecture sont multiples, les personnages principaux, attachants, tout en demeurant complexes, le réalisateur ayant évité d'en faire d'innocentes victimes martyrisées par une diabolique société d'accueil. Le film ne sombre pas dans le manichéisme, si bien que le spectateur en vient à se demander si le personnage de Bol n'est pas plus bourreau que victime. L'histoire est truffée d'ambiguïtés morales et contient une révélation pour le moins renversante, qui modifie totalement le regard du spectateur sur les protagonistes. Le film pose des questions éthiques délicates sur ce qui est acceptable en situation de survie et mêle habilement la culpabilité des personnages à d'anciennes légendes africaines.

His House est un film dans lequel les humains peuvent se révéler aussi abominables que la créature démoniaque hantant les protagonistes. Comme dans plusieurs récits horrifiques réussis, le monde réel s'avère aussi inquiétant que les événements

surnaturels auxquels sont confrontés les personnages, comme en témoigne cette scène où Rial se perd dans les rues de sa banlieue inhospitalière et est humiliée par un groupe de jeunes dont le membre le plus xénophobe est lui-même afro-britannique. Cette séquence troublante, filmée en caméra à l'épaule et appuyée par un univers sonore claustrophobe, est particulièrement cruelle parce qu'elle joue avec les attentes de « solidarité ethnique » de Rial, pour ensuite révéler à quel point elle est isolée dans ce nouveau pays.

Au final, un peu comme dans les films de George Romero, les éléments surnaturels du long métrage sont autant de métaphores des drames humains. Les apparitions pourchassant le couple peuvent aussi bien incarner le stress post-traumatique, le mal du pays que la « culpabilité du survivant ». La scène finale, d'une beauté mélancolique déchirante et qui vaut à elle seule le détour, exprime visuellement cette culpabilité du survivant. Enfin, **His House** étant un récit psychologique, il reste la possibilité que les éléments horrifiques n'aient été que le fruit de l'imagination des protagonistes, dont la chute vers la folie est montrée par des moments de bravoure finement dirigés. Le seul reproche que l'on pourrait faire au film serait son usage excessif d'effets gores ou numériques. La mise en scène de Weekes, dans l'ensemble subtile, souffre de ce trop-plein de détails alors que la peur repose surtout sur ce qui est invisible. **CB**



Royaume-Uni-États-Unis / 2020 / 93 min

RÉAL. ET SCÉN. Remi Weekes **IMAGE** Jo Willems **MUS.** Roque Baños **MONT.** Julia Bloch **PROD.** Aidan Elliott, Martin Gentles, Ed King, Roy Lee et Arnon Milchan **INT.** Wunmi Mosaku, Sope Dirisu, Javier Botet, Matt Smith, Emily Taaffe **DIST.** Netflix



Mank

de David Fincher

Le fou et le roi

ORIAN DORAIS

À l'été 1940, l'ancien dramaturge devenu scénariste Herman « Mank » Mankiewicz, interprété par Gary Oldman, est en convalescence dans un petit ranch californien, après avoir subi un accident de la route. Il a trois mois pour écrire le scénario d'un drame monumental, relatant la vie d'un milliardaire tyrannique et solitaire. Durant cette période, Mank doit composer avec le réalisateur du projet — un jeune inconnu de New York appelé Orson Welles — et éviter de retomber dans ses mauvaises habitudes liées à l'alcool et au jeu. En cours de rédaction, il se remémore quelques événements de son passé évoqués dans le scénario en cours, lequel sera à l'origine d'un film qui changera à jamais le visage du cinéma.

Dix ans après *The Social Network* (2010), *Mank* constitue la deuxième incursion de David Fincher — dont le polar est le genre de prédilection — dans le monde du biopic. Il s'intéresse cette fois à une figure beaucoup plus obscure que le fondateur de Facebook en la personne d'Herman Mankiewicz, frère aîné du grand réalisateur Joseph L. Mankiewicz et scénariste de *Citizen Kane* (Welles, 1940). Fincher est conscient du fait qu'Herman est resté dans

l'ombre d'Orson Welles, lequel est incarné par un Tom Burke dont la ressemblance à son modèle est bluffante, et de Joseph, au point où le film est truffé de saynètes ironiques et assez bien trouvées, où Herman se vante à son frère d'être le membre le plus célèbre de la famille. Toutefois, le long métrage explore l'importance, peu connue, qu'ont eue Herman et son expérience personnelle dans la genèse de *Citizen Kane*. Le principal intérêt de *Mank* réside surtout dans son exploration des origines mouvementées du film d'Orson Welles.

En effet, la mise en scène de Fincher mêle adroitement des éléments de l'histoire personnelle d'Herman, de l'histoire du cinéma (le film reproduit habilement l'ambiance des grands studios des années 1930) et de l'histoire politique (Grande Dépression, élection californienne de 1934, Seconde Guerre mondiale) pour expliquer comment *Citizen Kane* a vu le jour. Au cœur de ce projet, il y a la rébellion d'Herman contre le monde de mensonges qu'est le Hollywood de l'âge d'or — où, entre autres, les films servent d'outils de propagande idéologique — personnifié par le magnat de la presse William Randolph Hearst (Charles Dance). Herman est d'abord admiratif de l'homme d'affaires, mais finit par le haïr pour sa mégalomanie, leur rivalité atteignant son paroxysme lors d'une con-

frontation mémorable au cours d'un banquet chez Hearst, qui, dans un superbe monologue, révèle l'étendue de son arrogance méprisante. Gary Oldman, passionné, et Charles Dance, d'une froideur intimidante, forment un brillant duo dans cette scène supposément répétée 100 fois. *Mank*, c'est l'histoire d'un homme cantonné à un rôle de subalterne au sein d'un système nocif, qui un jour se révolte et prend le contrôle de sa vie. Ce type de récit est souvent satisfaisant et dans le cas présent le schéma fonctionne parce que le protagoniste s'obstine, contre vents et marées, à être reconnu comme l'auteur du film au même titre que Welles. Le long métrage s'accompagne aussi d'une réflexion sur l'importance de la vérité qui peut sembler un peu cliché, mais qui, compte tenu de la situation politique actuelle aux États-Unis, se révèle pertinente.

Enfin, *Mank* ne se contente pas de parler de *Citizen Kane*, il en pastiche aussi habilement le style. Fincher en reprend les décors démesurés, multiplie les clins d'œil à certaines scènes célèbres du film original et, surtout, reprend l'idée de la narration en une série de *flashbacks* pour raconter son histoire. Le film s'inspire également du cinéma hollywoodien classique tout court, notamment par sa sublime photographie en noir et blanc, son usage de la surimpression et son générique de début. 



États-Unis / 2020 / 131 min

RÉAL. David Fincher **SCÉN.** Jack Fincher **IMAGE** Erik Messerschmidt **MUS.** Trent Reznor et Atticus Ross **MONT.** Kirk Baxter **PROD.** Cean Chaffin, Eric Roth et Douglas Urbanski **INT.** Gary Oldman, Tom Pelphrey, Amanda Seyfried, Charles Dance, Lily Collins, Tom Burke, Arliss Howard, Tuppence Middleton **DIST.** Netflix



No Ordinary Man

d'Aisling Chin-Yee et Chase Joynt

Révolution d'une icône trans

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Aux États-Unis, durant les années 1940 et 1950, Billy Tipton, pianiste et saxophoniste, connaît le succès dans le monde de la musique jazz. À sa mort en 1989, on apprend que ce père de famille était né femme. Une femme ambitieuse qui avait pris les moyens pour pénétrer un univers musical patriarcal? C'est ainsi que la faune médiatique présenta cet homme trans. Tout ce que les programmes télévisés semblaient retenir de cette histoire était un scandale d'un sensationnalisme provocateur où toute notion de transidentité était évacuée. Trente ans plus tard, Aisling Chin-Yee et Chase Joynt remettent les pendules à l'heure.

D'abord en s'intéressant au récit de cet homme, un précurseur, osant un fascinant paradoxe: vivre publiquement une identité dissimulée. Figure de la scène musicale, Tipton montait sur les planches soir après soir, aux côtés de collègues ou en solo, pour offrir ses mélodies jazz à un public n'ayant aucune idée de son identité. Encore aujourd'hui, Susan Stryker, Stephan Pennington, C. Riley Snorton, historiens et professeurs trans, sont éblouis par une telle audace.

Toutefois, pour retracer ce parcours, le duo de cinéastes a été confronté à un défi de taille, aucune archive vidéo du saxophoniste n'existant. Certes, l'accès aux photos et aux enregistrements sonores permet d'évoquer l'époque tandis que les nombreux entretiens avec des têtes parlantes décrivent avec précision le contexte dans lequel évoluait cet homme. Or, l'originalité du documentaire de Chin-Yee et de Joynt réside dans l'idée de faire jouer à des acteurs trans des moments marquants de la vie de cet artiste. Ces séquences, qui prennent la forme d'auditions filmées, parsèment le film; elles éclairent les prémisses d'un destin aujourd'hui tristement oublié, tout en reflétant précisément, par leur forme même, la mise en pratique du genre. En «jouant» devant les deux réalisateurs, les comédiens, dont l'identité a dû être entièrement reconstruite, illustrent la dimension performative de la masculinité, qui constitue le cœur de la réflexion de ce long métrage. En créant un espace exclusivement dédié à des personnes trans, qui tantôt se mettent à nues, tantôt brossent les contours d'une chronologie complexe, le film révèle l'évidente et importante nécessité de la représentation au cinéma.

C'est ainsi que le film se transforme en œuvre revendicatrice, voire politique. En s'associant à Chin-Yee, Joynt et le coscé-

nariste Amos Mac, deux hommes ouvertement trans, se réapproprient, au même titre que ceux qui passent devant la caméra, l'histoire d'une communauté, la leur. Ce ne sont plus les personnes cisgenres — ceux et celles dont le genre correspond à celui attribué à la naissance — qui réinventent les événements, mais les individus mêmes qui compose ce groupe. Ce qui a pour effet non seulement de donner une voix à des individus souffrant encore aujourd'hui de discrimination et de préjugés, mais aussi de tracer le portrait de l'héritage de Tipton, ainsi que des luttes et des combats remportés depuis son décès.

Le tout culmine dans un ultime entretien avec Billy Tipton Jr., fils du pianiste. En provoquant la rencontre entre cet homme et ces autres dont le destin est imprégné à jamais par l'odyssée de leur héros, le documentaire sacralise l'emblème de tout un groupe aux yeux de celui qui n'y voyait qu'une lointaine image paternelle éclaboussée par les médias. Dès lors, en juxtaposant cette intimité à la trajectoire des sujets au centre de cette démarche, **No Ordinary Man** génère une vive émotion en ce qu'il permet d'assister aux balbutiements d'une véritable réconciliation entre le septième art et la transidentité, mais aussi, et surtout, entre une communauté qui n'est désormais plus effacée et une expérience multiple, digne et humaine. **CE**



Canada / 2021 / 84 min

RÉAL. Aisling Chin-Yee et Chase Joynt **SCÉN.** Aisling Chin-Yee et Amos Mac **IMAGE** Léna Mill-Reuillard **SON** Lynne Trépanier **MUS.** Rich Aucoin et Billy Tipton **MONT.** Aisling Chin-Yee **PROD.** Sarah Spring **DIST.** Les Films du 3 Mars



Passage

de Sarah Baril Gaudet

Chercher sa voie

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Au Témiscamingue, deux jeunes adultes sont à la croisée des chemins. D'un côté, Gabrielle, amoureuse des animaux, désirant entamer des études à une centaine de kilomètres de sa famille et de son copain. De l'autre, Yoan, homosexuel vivant pleinement son identité, voué à s'épanouir dans la ville de Québec. Le temps d'un été, ces deux amis connaîtront des joies, des inquiétudes et des hésitations avant de faire un ultime choix, qui marquera le début de leur vie adulte.

Perpétuant une réflexion amorcée dans son court métrage **Avant l'automne**, où elle s'intéressait aux doutes de cette même jeunesse tourmentée par la recherche d'un avenir meilleur et par l'attachement à ses racines, Sarah Baril Gaudet étudie, dans **Passage**, l'exode croissant des jeunes vers les grandes villes. Originaire du Témiscamingue, la réalisatrice s'attaque à un sujet ambitieux, à savoir la compréhension de ce qui anime les jeunes à délaisser leur territoire d'origine. À l'heure où la nécessité d'une relève se bute aux profondes ambitions de ces futurs adultes, qu'est-ce qui explique leur exil progressif? Si la documentariste esquisse ce questionnement dans ce premier long

métrage documentaire, ce n'est que pour mieux pénétrer l'univers de ses deux protagonistes. L'une, promise au métier de fermière, envisage des études vétérinaires, partage ses angoisses et ses craintes avec ses parents, ses plus proches complices. L'autre, hésite entre les carrières d'agent de bord et de nutritionniste, et affiche une certaine nervosité à la perspective de son imminent déménagement dans la Vieille Capitale. Ces sympathiques moments, présentés dans des capsules Web, mettent aussi en lumière le désir du jeune homme de trouver son prince charmant ailleurs qu'à la campagne et brisent une structure cinématographique cyclique, où brillent cependant les cadres précis de la réalisatrice, qui est également photographe.

À travers une écriture cinématographique soigneusement définie et contemplative, composée de plans fixes, Baril Gaudet filme le quotidien de ces deux camarades, réservant la part belle à leurs questionnements et à leurs appréhensions. Faisant voir au passage les paysages ruraux du Témiscamingue, elle réunit deux destins que tout semble séparer. Rapidement, malgré des intérêts opposés, le besoin de travailler, les baignades au lac et les soupers entre amis ramènent l'essentiel de leur parcours à une réalité commune. Mais surtout, le film capte les derniers instants, tantôt solaires, tantôt déchirants, d'une

période transitoire de leur existence. Dans une démarche d'observation, la cinéaste parvient à montrer les tiraillements qui marquent ces individus au moment même où leur personnalité commence à se forger.

Discrète et empathique, Baril Gaudet révèle au final un émouvant récit initiatique. Alors que des décisions sont prises et qu'un chapitre se clôt pour faire place au suivant, **Passage** rappelle que la suite de cette histoire ne s'écrit pas sans que l'on doive laisser derrière une partie de soi. Que ce soit un cercle social familial ou un environnement rassurant, ce nouveau départ ne se fait pas sans sacrifices. N'empêche, comme toute œuvre abordant ce genre de sujet, le long métrage se conclut sur une note lumineuse. La documentariste n'élucide peut-être pas le mystère de la migration urbaine de toute une génération; elle parvient toutefois à mettre en images le doux-amer, mais nécessaire chemin par lequel tous et toutes doivent passer, qu'ils soient originaires d'une région éloignée ou non. Grâce au regard bienveillant qu'elle porte sur ses deux héros tout au long de cette parenthèse estivale, Sarah Baril Gaudet révèle une évidente affection pour cette période de la vie, tantôt décisive, tantôt hésitante, souvent empreinte de mélancolie. Au bout du périple, telle une amie ou une proche, elle laisse, émue, ses deux sujets encore au tout début de cette nouvelle route. Gabrielle et Yoan ne sont évidemment pas arrivés à destination, mais ils sont certainement sur la bonne voie. **CE**



Québec / 2021 / 81 min

RÉAL., SCÉN. ET IMAGE Sarah Baril Gaudet **SON** Jacob Marcoux **MUS.** Viviane Audet, Robin-Joël Cool et Alexis Martin **MONT.** Justine Gauthier **PROD.** Audrey Fallu **DIST.** Les Films du 3 Mars



Possessor

de Brandon Cronenberg

Félicitations, c'est un monstre

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Dans un courant de fictions paranoïaques incluant, sans s'y limiter, les récits de William Burroughs et Philip K. Dick, et, côté cinéma, les films de David Cronenberg comme **Videodrome** et **eXistenZ** (et tout ce qui généralement s'étend entre **Matrix** et **Total Recall**), **Possessor**, le second long métrage de Brandon Cronenberg, se taille d'ores et déjà une place enviable, avec ses images-chocs et sa matière bien à lui. Comme chez Cronenberg père, les idées y ont le pouvoir de virus et la technologie se prête à l'invasion du corps comme de l'esprit, moins perçus comme des forteresses que comme des territoires à conquérir et à s'approprier. Preuve que le fruit n'est pas tombé bien loin de l'arbre.

La « possession » du titre substitue ses causes, traditionnellement surnaturelles, à des causes technologiques : dans le monde de **Possessor** (soit une sorte de version alternative de la fin des années 2000), la technologie permet à des assassins de se glisser littéralement dans la peau et la conscience d'un autre, proche ou parent de quelque haut dirigeant ou patron (hauts dirigeants, prenez note que dans ce

futur du passé, vous n'êtes pas en sécurité), afin de l'assassiner. Tasya Vos (Andrea Riseborough) est l'une de ces tueuses à gages expertes qui entame sa mission la plus difficile : faire tourner son « hôte », un ancien petit caïd de la drogue, Colin Tate (Christopher Abbott), contre son futur beau-père (Sean Bean), une pointure puissante du commerce des données personnelles, afin de trancher dans une querelle de succession.

Or, depuis quelque temps, le processus de transplantation a des ratés. Les assassinats, qui devraient proprement s'accomplir au revolver, tournent en bains de sang (âmes sensibles s'abstenir), alors que les hôtes, à l'heure de parachever leur œuvre, refusent de s'autoéliminer. Cette sauvagerie et cette résistance proviennent-elles de l'hôte, de son possesseur, d'un hybride des deux, d'un monstre nouveau ? On réalise le potentiel anxiogène de cette proposition qui ne manque ni d'ambition ni d'originalité et qui se révèle à la hauteur du « splendide *mindfuck* » promis par le programme du Festival du film de Sundance.

C'est presque avec intrépidité que Brandon Cronenberg tâche d'explorer le plus de facettes possibles de sa prémisse où, à la crainte de voir ces transplantations d'identités s'emboîter sans fin et à celle de ne jamais pouvoir entièrement s'ex-

traire de son hôte ni d'entièrement pouvoir retirer son hôte hors de soi, s'ajoute le personnage de Girder (Jennifer Jason Leigh), « agente fantôme » autrefois habile et maintenant décidée de voir Tasya prendre sa succession, quitte à compromettre cette vie privée et familiale que Tasya s'illusionne de croire à l'abri de son sinistre métier. Ce faisant, le film crée un mélange hybride où, au poids incarné de sa version alternative de la fin des années 2000, se greffent des séquences de plongée dans l'univers mental à la fois clivé et fusionnel du possesseur et de son hôte, d'une étrange et macabre beauté, telle celle où Colin Tate enfle le visage de Tasya afin de le porter tel un masque.

Toutefois, **Possessor** n'est pas exempt de déséquilibres ou d'erreurs dans sa logique. Le fait qu'il joue, par exemple, l'étonnement de Tasya de se retrouver dans un corps d'homme, comme si c'était la première fois, s'inscrit en porte-à-faux avec son statut de pro expérimentée ; et formellement, on pourrait disputer que les scènes oniriques de **Possessor** peuvent agir comme des distractions plus ou moins organiquement intégrées à l'ensemble. Mais — tranchons à notre tour — le cauchemar de **Possessor** n'opère pas moins, « créature faite film » qui est à elle-même sa bibitte et piège à spectateur qui, voyant la créature remuer soudain, s'écrie comme on le fait dans pareils cas : *It's alive! Get me out!* 



Canada / 2020 / 104 min

RÉAL. ET SCÉN. Brandon Cronenberg **IMAGE** Karim Hussain **MUS.** Jim Williams **MONT.** Matthew Hannam **PROD.** Fraser Ash, Niv Fichman, Kevin Krikst et Andrew Starke **INT.** Andrea Riseborough, Christopher Abbott, Jennifer Jason Leigh, Sean Bean, Tuppence Middleton, Rossif Sutherland **Dist.** Entract Films



Promising Young Woman

d'Emerald Fennell

La revanche d'une blonde

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Dans un bar, une bande de garçons boivent, dansent et s'amuse. L'un d'eux remarque une jeune femme, ivre et pratiquement inconsciente, assise seule sur un canapé. Cette dernière, malgré son état, accepte de suivre son prétendant lorsque celui-ci l'invite chez lui. Une fois sur place, il tente de profiter de la situation. Mais coup de théâtre, Cassie, la trentaine, a tout feint. Depuis la mort de sa meilleure amie Nina, victime d'agression sexuelle que personne n'a crue, elle se fait un devoir de se venger des hommes qui les ont poussées toutes les deux à abandonner l'école de médecine il y a plusieurs années.

Dès ses premières séquences, cette comédie noire dévoile ses intentions subversives. L'image de l'héroïne, pieds nus, rentrant à la maison avec ce qui semble être des traces de sang sur son corps alors que l'on entend un *cover* électropop du classique *It's Raining Men*, frappe l'imaginaire. En vengeresse des temps modernes, Cassie impose sa loi, elle qui s'affranchit de tout code et de toute convention. Bien sûr, ce récit punitif découle de la nouvelle ère hollywoodienne, celle de la révolution du #MeToo. Et Emerald Fennell, avec sa proposition

provocatrice, s'inscrit dans une tendance où l'agentivité est remise entre les mains des victimes. Plus brûlante que jamais, la question qui anime tout le film — à savoir quelles sont les conséquences à la loi du talion — pose de nombreuses réflexions morales que la cinéaste aborde habilement, notamment à travers sa mise en scène.

À commencer par une déroutante utilisation de l'ellipse. Plutôt que de révéler l'issue des manigances qu'orchestre Cassie auprès des hommes — et des femmes — qui sont l'objet de sa revanche, la caméra de la réalisatrice s'amuse à laisser craindre le pire. Jusqu'où la jeune femme est-elle prête à aller pour mettre au jour les mécanismes de cette culture du viol? L'humiliation? Le meurtre? C'est à ce moment que le long métrage atteint un autre niveau en termes de confrontation, jouant à la fois avec les appréhensions et les attentes du spectateur. Même les certitudes de l'héroïne, qui travaille dans un petit café le jour et rentre dormir chez ses parents la nuit, sont ébranlées lorsqu'elle rencontre Ryan, un garçon qui souhaite se rapprocher d'elle. Dès lors, c'est le destin avorté de Cassie qui est mis de l'avant. En recourant au ton de la comédie romantique, le film, dans sa seconde partie, met momentanément un baume sur la tragédie qui hante toujours la jeune femme et trace les prémisses d'une quiétude qui aurait été possible si ce drame

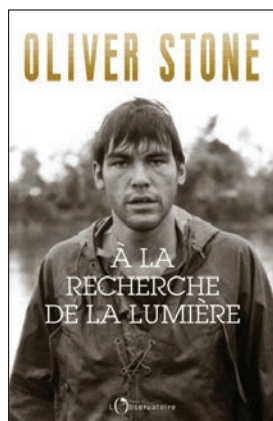
avait été traité autrement. Le tout est cristallisé par une audacieuse séquence sentimentale sur une pièce musicale de... Paris Hilton! D'ailleurs, cette affection pour la culture pop est de tous les plans, notamment par de multiples références cinématographiques, des décors vifs aux couleurs saturées et une redoutable bande originale qui propose une version instrumentale de *Toxic* de Britney Spears, chanson qui introduit une conclusion dénonçant cette masculinité toxique et outrancière.

Jamais à bout de surprises, **Promising Young Woman** déstabilise jusqu'à la toute dernière seconde. Son dénouement, aussi imprévisible que troublant, n'offre peut-être pas la nécessaire catharsis que ce genre de récit laisse présager. La cinéaste britannique porte un regard acide et cynique tout en exprimant une évidente empathie pour sa protagoniste, interprétée avec un mélange d'arrogance et de vulnérabilité par Carey Mulligan, ce qui permet d'éviter d'en faire une simple icône revendicatrice. Ainsi, le sujet de ce percutant premier long métrage n'est pas tant celui d'une furieuse vendetta, mais d'une touchante amitié entre deux femmes séparées par la tragédie. Le deuil de Cassie, symbolisé par sa quête et par sa détermination à la mener à bien, illustre l'indéfectible et réconfortant pouvoir de la sororité. **CE**



États-Unis / 2020 / 113 min

RÉAL. ET SCÉN. Emerald Fennell **IMAGE** Benjamin Kracun **MUS.** Anthony Willis **MONT.** Frédéric Thoraval **PROD.** Margot Robbie, Josey McNamara, Tom Ackerley, Ben Browning, Ashley Fox et Emerald Fennell **INT.** Carey Mulligan, Bo Burnham, Alison Brie **DIST.** Focus Features



STONE, Oliver. *À la recherche de la lumière*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2020, 478 p.

Le parcours du combattant

MICHEL COULOMBE

Le titre du livre fait référence à la lumière du jour qui disparaît à l'horizon, obligeant le réalisateur à faire des choix et à les faire rapidement. Cette course contre la montre symbolise bien le parcours de l'auteur, Oliver Stone, qui dit n'avoir jamais cessé de pourchasser le soleil.

Dans son autobiographie, le scénariste et réalisateur américain, âgé de 74 ans, fait le récit des 40 premières années de sa vie. Le livre se conclut sur le triomphe de **Platoon** (1986) à la soirée des Oscar. Deux films viendront compléter sa trilogie vietnamienne, **Born on the Fourth of July** (1989) et **Heaven & Earth** (1993). Alors qu'il allait monter sur scène pour recevoir l'Oscar de la réalisation, sa mère s'est penchée vers lui afin de lui rappeler qu'il devait embrasser Liz deux fois. Stone avoue s'être demandé si elle lui parlait de sa femme, Liz, à ses côtés, ou d'Elizabeth Taylor qui venait d'annoncer sa victoire. Il les a donc embrassées l'une et l'autre.

Le livre regorge de ces anecdotes qui font sourire, celle notamment de Marlon

Brando qui a appelé le cinéaste pour lui dire tout le bien qu'il pensait de **Platoon**, vu en petit comité avec Michael Jackson et Elizabeth Taylor, toujours elle, et pour solliciter son aide pour un projet qui s'inscrivait dans son engagement pour les peuples autochtones. Celle encore du romancier Gore Vidal qui lui a proposé un plan à trois avec Mick Jagger. Mais l'auteur ne s'en tient pas à ces mondanités. Il scrute son passé, défend ses choix, gratte ses plaies, aborde sans détour les moments difficiles de sa vie et écorche au passage quelques personnes, parmi lesquelles Al Pacino et James Woods.

Selon Stone, ces mémoires traitent de l'échec et de la perte de confiance, du succès et de l'arrogance, du fait de chercher à réaliser un rêve à tout prix, même sans argent. La route qui l'a conduit tout en haut de la pyramide cinématographique hollywoodienne, cette oscarisation qu'il présente comme le sommet de l'Olympe, a été semée d'embûches. Même les victoires n'ont pas toujours été des moments glorieux, à commencer par cette soirée des Golden Globes où il l'a emporté pour le scénario de **Midnight Express** (1978). Sous l'influence de « quelques rails de coke, un Quaalude ou deux et plusieurs verres de vin », Stone y a prononcé un discours de remerciement improvisé et confus sur les peines de prison et sur la responsabilité. Chevy Chase et Richard Harris l'ont gentiment raccompagné en coulisse. Ce n'est pas la seule fois où la drogue lui a coûté puisqu'il a déjà été arrêté à la frontière du Mexique et des États-Unis et mis en prison à San Diego pour possession d'herbe vietnamienne.

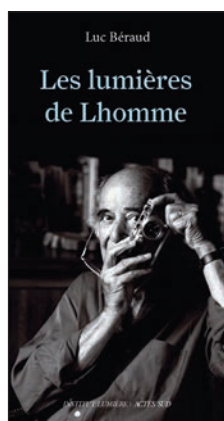
De père américain et de mère française, couple mal assorti, Stone a été marqué par le divorce de ses parents. Par la suite, il a rêvé d'une carrière de romancier, il s'est enrôlé pour aller au Vietnam et il a étudié le cinéma avec Martin Scorsese à la New York University. Puis, il a mordu la poussière avec ses deux premiers longs métrages, **Seizure!** (1974), tourné près de

Montréal, et **The Hand** (1981), mettant en vedette Michael Caine. Son travail de scénariste lui a permis de renverser la vapeur et de se tailler une place dans le milieu du cinéma.

Stone a scénarisé **Conan the Barbarian** (1982), **Scarface** (1983) et **Year of the Dragon** (1985) après que **Midnight Express**, dont le scénario fut couronné d'un Oscar, l'ait propulsé à l'avant-scène. Il ne fait pas de secret à propos de ses rapports tendus avec le réalisateur Alan Parker et reconnaît s'être fait rouler par le héros de cette histoire, Bill Hayes, dont il s'était fait la voix. Dans un documentaire paru en 2017, une quarantaine d'années après la sortie du film qui le présentait en victime, jeune homme inoffensif emprisonné en Turquie, Hayes a finalement avoué qu'il n'était pas le néophyte malchanceux que l'on croyait, mais un récidiviste à son quatrième transport de haschich, pas hétérosexuel, mais homosexuel. Ces mensonges calculés lui ont assuré la sympathie du public et une certaine célébrité. Lorsqu'on a accusé le film d'avoir lissé son image, Stone n'a pas apprécié.

À la manière d'un film d'action, le livre ouvre sur une accroche, l'évocation du tournage insensé de **Salvador** (1986), constamment au bord du gouffre. Ce film, qui a choqué par sa violence, sa charge sexuelle et ses excès, marque le retour de Stone à la réalisation. Le ton est installé. Le cinéaste est opiniâtre, casse-cou, fort en gueule. Tout lui est bon pour parvenir à ses fins.

On imagine la suite, même si, bien sûr, on la connaît. Le tome 2 raconterait les coulisses de films scandaleux (**Natural Born Killers**, 1994), ratés (**Alexander**, 2004) ou controversés (**Snowden**, 2016) et suivrait l'étonnant parcours politique du cinéaste, lequel passe par trois présidents américains, **JFK** (1991), **Nixon** (1995) et **W.** (2008), pour se conclure, de façon plutôt déconcertante, sur une série d'interviews avec Vladimir Poutine. 



BÉRAUD, Luc. *Les Lumières de Lhomme*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 2020, 368 p.

Sublimer le réel...

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Ce livre signé Luc Béraud devait originellement prendre la forme d'une série d'entretiens. À la mort de Pierre Lhomme en juillet 2019, il s'est transformé en hommage à un ami décédé. Tirant le meilleur profit des conversations, des témoignages et des archives personnelles de Lhomme, Béraud offre un commentaire inspiré et éclairant sur un grand artisan de l'ombre, doublé d'un hommage à une certaine idée du cinéma qui tend aujourd'hui à disparaître avec ses créateurs. Mais qui était Pierre Lhomme?

Son nom ne dira peut-être rien aux lecteurs, mais tout le monde a vu et revu les images qu'il a confectionnées. Car Lhomme est l'une des figures de proue du septième art français de la seconde moitié du XX^e siècle. De nombreux cinéastes, en particulier ceux de la Nouvelle Vague, lui doivent la beauté de leurs films. Tout comme les auteurs de cette génération, Lhomme, avec une poignée de directeurs de la photographie — Raoul Coutard, Jean Penzer, les belges Ghislain Cloquet et Willy Kurant, entre autres —, a révolutionné la façon de créer des images, de cadrer des films et de les éclairer.

Afin d'incarner les visions de ces jeunes réalisateurs affranchis des conventions classiques, il a contribué à remettre en question les tournages en studio, privilégiant les décors réels de même que la lumière naturelle.

Si le « cinéma de la qualité française » s'intéressait surtout à l'éclairage, la Nouvelle Vague, elle, filmera d'abord la lumière. Cette génération de chefs opérateurs ne cherchera pas tant à produire de belles images individuelles, selon des critères esthétiques souvent hérités de la peinture et de la photographie, qu'à faire des images justes en fonction de l'entité film. Valorisant une vision du film dans son intégralité, Cloquet déclarait : « Autrefois, les opérateurs éclairaient des plans, moi j'éclaire un film. » Une révolution de l'image à laquelle Lhomme a largement contribué et que Béraud évoque avec justesse dans un récit parsemé de digressions, d'apartés, de souvenirs et de commentaires personnels. Il brosse ainsi un riche panorama de la fabrique de l'image, sans jamais perdre de vue son objectif premier : cerner le travail de Lhomme, à qui l'on doit quelques-uns des plus beaux films français : **Le Combat dans l'île** d'Alain Cavalier (1962), **L'Armée des ombres** de Jean-Pierre Melville (1969), **Mortelle Randonnée** de Claude Miller (1983) ou encore **Cyrano de Bergerac** de Jean-Jacques Rappeneau (1990). Sans compter plusieurs œuvres de l'anglais James Ivory à la photographie inoubliable : **Quartet** (1981), **Maurice** (1987), **Jefferson in Paris** (1995) et **Le Divorce** (2003).

Après avoir évoqué sa première rencontre avec Lhomme, alors qu'il assistait en dilettante au tournage de **Quatre Nuits d'un rêveur** de Robert Bresson (1971), Béraud chapitre son ouvrage par films et par ordre chronologique, explorant les étapes marquantes d'une carrière au long cours. On prend part ainsi à la naissance du style de celui qui a cosigné **Le Joli Mai** de Chris Marker (1963), imagé les premiers films d'Alain Cavalier, travaillé

avec Duras, Chéreau, Blier et Doillon, pour ne nommer qu'eux, et qui disait de Bresson qu'il lui avait enseigné « la tendresse de la continuité » d'un plan à l'autre. On apprend que c'est à Lhomme que l'on doit la mémorable froideur des éclairages de **L'Armée des ombres**, de même que les noirs intenses et le blanc profond de **La Maman et la Putain** de Jean Eustache (1973), à qui Béraud avait déjà consacré un bel essai en 2017. Au fil des films et des anecdotes, on constate à quel point la lumière et son traitement sont au cœur de chaque décision, que l'on tourne en couleurs ou en noir et blanc, en lumière naturelle ou artificielle, en décor réel ou en studio.

Béraud évoque avec sensibilité une autre qualité de ce directeur de la photographie, à savoir sa relation aux acteurs. Lhomme avait cette capacité rare de faire rayonner les visages, lissant ici les imperfections ou les traits trop sévères, accentuant là une fossette, une moue ou un profil avantageux. Les comédiens disaient de lui qu'il avait le don de les rendre beaux ; Isabelle Adjani affirmera s'être senti sublimée par son regard sur le tournage de **Mortelle Randonnée**. Lhomme appartient à n'en pas douter à cette race des magiciens de la pellicule qui maîtrisaient l'art de l'éclairage, la technique de l'exposition et la chimie de la pellicule ; il savait incarner ce que les réalisateurs ne pouvaient qu'imaginer, transformant leurs idées en images et les acteurs en figures mythiques.

Malgré quelques segments techniques un tantinet rébarbatifs — commentaires sur le type de focales, de pellicules, etc. qui intéresseront peut-être les aficionados de la prise de vue —, cet ouvrage, qui transpire l'amour du septième art et la tendresse de Béraud pour son sujet, se dévore comme un roman. Ou comme un journal de tournage dont chaque étape est évoquée avec force détails savoureux, ce qui donne envie de redécouvrir tous ces films d'un œil nouveau. 



BÉDARD, Megan. *Xénomorphe – Alien ou les mutations d'une franchise*, coll. Pop-en-stock, Montréal, Éditions de Ta Mère, 2020, 220 p.

Voyage au centre de la galaxie

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Que reste-t-il à dire sur la série **Alien**? Dans son essai, Megan Bédard soulève elle-même la question. En effet, depuis la sortie, en 1979, du premier film de la tétralogie, réalisé par Ridley Scott, la communauté cinéphilique a étudié le sujet sous tous les angles possibles. Les spécialistes se sont intéressés aux rapports au capitalisme, au corps, à la maternité, à la machine, à la science et au monstre, tout en analysant en détail l'approche formelle du réalisateur de **Blade Runner**. Les trois autres films de la série ont été passés au peigne fin, permettant de comparer non seulement le style des différents cinéastes de chacun des volets (Ridley Scott, James Cameron, David Fincher et Jean-Pierre Jeunet), mais aussi l'évolution de la représentation de son personnage culte : Ellen Ripley.

Alors, on se demande quelle nouvelle lecture pourrait raviver le discours sur cette série de films? L'autrice, doctorante en sémiotique à l'UQAM et chercheuse spécialisée en études de la culture populaire, s'intéresse à Alien non pas tant comme une œuvre marquante du

septième art, mais comme un phénomène culturel et médiatique qui, par sa démultiplication, a contaminé tout un réseau — économique, artistique et communautaire — et créé une constellation de propositions interconnectées dans plusieurs domaines. Et quelle meilleure figure que le xénomorphe, cette créature originalement imaginée par l'artiste suisse Hans Ruedi Giger et conçue par l'Italien Carlo Rambaldi, pour incarner cela? En revenant à la rencontre originale du spectateur avec l'entité extraterrestre, soit la scène iconique où, dans le film de Ridley Scott, lors d'un repas de l'équipage du Nostromo, la poitrine de Kane explose et laisse s'échapper un premier *alien*, Megan Bédard pose sa thèse : ce dangereux prédateur est en fait le véhicule tout désigné pour porter la mutation transmédiatique de la franchise. C'est-à-dire qu'à l'image du xénomorphe qui se multiplie et se transforme d'œuvre en œuvre, l'univers d'**Alien** se décuple et se métamorphose d'un art à l'autre. À vrai dire, si la progression cinématographique de la série est connue des amateurs, les romans, les bandes dessinées et les jeux vidéos qui s'en inspirent font aussi partie d'un corpus cohérent et interdépendant auquel l'autrice fait ici une place de choix.

Son texte, divisé en six chapitres, permet de (re)découvrir cette constellation artistique à travers cette perspective, et ce, sans discrimination de genre ou de médium. Si le premier film de la tétralogie demeure au cœur de sa réflexion, la chercheuse consacre néanmoins plusieurs pages à **Prometheus** (2012) et à **Alien – Covenant** (2017), réalisés par Ridley Scott, ainsi qu'à **Alien vs. Predator** (2004) de Paul W.S. Anderson et à **Alien vs. Predator – Requiem** (2007) de Colin et Greg Strause, des longs métrages souvent malaimés et négligés. Toutefois, c'est dans les chapitres subséquents que le lecteur risque de faire de surprenantes découvertes. C'est le cas, par exemple, de la version en *comic book* des aventures de personnages du **Aliens** de James Cameron, Hicks et Newt, le

marine et la fillette qui survivent aux côtés de Ripley à la fin du second film. Ou encore du jeu vidéo *Alien – Isolation* (2014) dont le personnage central est Amanda Ripley, fille de la célèbre héroïne dont on apprenait le décès dans le film de Cameron sorti en 1986. Même Decker, un lointain descendant du personnage interprété par Sigourney Weaver, développe des habiletés télépathiques avec les redoutables créatures extraterrestres dans le roman *Sea of Sorrows* de James A. Moore. Bien plus qu'une simple énumération des divers avatars d'**Alien**, le texte de Megan Bédard illustre la cohésion narrative de tous ces mondes fictifs de même que les mutations d'une franchise en constant renouvellement. En annexe de son essai, on trouve aussi un inventaire « quasi exhaustif » des œuvres composant la galaxie **Alien**, permettant au lecteur d'identifier les différentes déclinaisons qui pourraient titiller sa curiosité.

Bien qu'elle revendique vouloir s'adresser autant au novice qu'à l'initié, l'autrice propose d'abord et avant tout un voyage reposant sur son expérience personnelle de cet univers. Si le livre s'inscrit dans le prolongement du mémoire de maîtrise de Bédard — les nombreuses citations et les fréquentes références bibliographiques indiquent en effet qu'il s'agit sans l'ombre d'un doute d'un texte académique —, il se dégage de l'ensemble un enthousiasme contagieux et une étonnante intimité qui s'agencent harmonieusement à l'enchaînement limpide des chapitres. En conclusion de *Xénomorphe – Alien ou les mutations d'une franchise*, Megan Bédard avoue préférer la créature à Ellen Ripley. Et compare sa démarche à celle élaborée par Olivia Rosenthal dans *Toutes les femmes sont des aliens* (Éditions Verticales), autre ouvrage indispensable consacré à **Alien**. ☞

Pourquoi lire le magazine *Continuité* ?

Pour découvrir des histoires passionnantes !

Les histoires dont témoignent différents objets, sites ou bâtiments anciens.

Les histoires de vestiges du passé qui ont su traverser les époques.

Les histoires de gens qui s'emploient à préserver, à restaurer ou à mettre en valeur notre héritage collectif.



Continuité, le magazine du patrimoine au Québec depuis 1982
magazinecontinuite.com

À SURVEILLER :
LA NOUVELLE VERSION NUMÉRIQUE DU MAGAZINE
EN LIGNE CE PRINTEMPS

Un film chaque semaine

PRÉSENTATION
BANDE-ANNONCE
VISIONNEMENT
LECTURE
ÉCHANGES



LES CINÉMAS
PARALLÈLES
EN LIGNE

Le temps d'une pandémie, l'Association des cinémas parallèles du Québec vous offre des films d'auteur en ligne avec le même accompagnement que celui proposé en salle par ses membres depuis plus de 40 ans.

Pour recevoir les accès gratuits, abonnez-vous à son infolettre au cinemasparalleles.qc.ca