

# Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Entretiens

Claude Beaugrand

Simon Lavoie

Julien Knafo

Hommage

Bertrand Tavernier



**Pinocchio**  
de Matteo Garrone

Envoi Poste-publications  
N° de convention : 40069242



# ’ UNEQ

UNION DES ÉCRIVAINES  
ET DES ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS

FONDÉE EN 1977

## DÉFENDRE

les droits socio-économiques  
des écrivain·e·s

## VALORISER

la littérature québécoise

L'UNEQ, syndicat professionnel,  
accompagne l'écrivain·e tout au long  
de son parcours : avant, pendant  
et après la publication.



[uneq.qc.ca](http://uneq.qc.ca) | [ecrivez@uneq.qc.ca](mailto:ecrivez@uneq.qc.ca)

CULTURE | VISION  
SOLIDARITÉ | AUDACE

L'UNEQ fait la force !





# Ciné-Bulles

Volume 39 numéro 3 | Été 2021



10



18



28



36



42

## 3 Mot de la rédaction

## En couverture

### 4 Pinocchio de Matteo Garrone

## Entretiens

10 Simon Lavoie, réalisateur de **Nulle trace**

17 Commentaire critique

36 Julien Knafo, réalisateur de **Brain Freeze**

41 Commentaire critique

## Grand entretien

18 Claude Beaugrand, concepteur sonore

## Hommage

28 Bertrand Tavernier (1941-2021)

## Histoires de cinéma

42 **Le Septième Sceau** d'Ingmar Bergman

## Critiques

48 **Le Dernier Nataq** de Lisette Marcotte

49 **Nina Wu** de Midi Z

50 **Nomadland** de Chloé Zhao

51 **Pour l'éternité** de Roy Andersson

## Livres

52 *Cassavetes par Cassavetes*

53 *Entre réalité et virtuel – La Captation du mouvement au cinéma*

54 *Mémoires flous*

55 *Le Temps présent du cinéma*

### 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, Catherine Lemieux Lefebvre,  
Marie-Claude Mirandette, Zoé Protat et Ambre Sachet

**CORRECTION** Martine Mauroy et Armandine Siess

**PHOTOGRAPHIES ORIGINALES** Éric Perron

### ÉDITION

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

### CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPQ

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

**GRAPHISME** sauvebranding.ca

**INFORMATIQUE** 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 978-2-924370-42-1 (imprimé) – ISBN 978-2-924370-43-8 (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.



Conseil des arts  
du Canada Canada Council  
for the Arts



Conseil  
des arts  
et des lettres  
du Québec



Montreal



**M**artine Mauroy aime le cinéma et ses artisans. De plus, elle croit fermement à la démocratisation de la culture et à sa diffusion dans toutes les régions du Québec. Un amour et des convictions qui lui ont servi pour relever les défis qu'elle a rencontrés dès son arrivée à l'Association des cinémas parallèles du Québec (ACPQ) en 1982, quelques années seulement après la fondation de l'organisme.

Gestionnaire-née, perfectionniste et exigeante tout en étant sensible et stimulante, Martine a su s'entourer au fil des ans d'une équipe passionnée et efficace, et préserver des standards de qualité élevés dans toutes les activités de l'ACPQ. Sa détermination à défendre les intérêts de l'organisme et ceux de ses membres auprès des instances décisionnelles a été remarquable. Sous son aile bienveillante et sa gestion exemplaire, l'ACPQ est passée d'un regroupement de cinéphiles engagés à une organisation pluriactive, reconnue dans tout le Québec comme un joueur considérable sur la scène culturelle et cinématographique.

Martine peut se féliciter de laisser derrière elle une ACPQ en excellente santé malgré les effets de la pandémie qui sévit actuellement. Avec toute notre estime et notre amitié, nous remercions de tout cœur notre directrice générale Martine Mauroy, et lui souhaitons une retraite des plus heureuses.

Céline Forget  
Présidente du conseil d'administration

## Être en bonnes mains

Photo: Martine Doyon



Quand on a vu les sombres et réalistes **Gomorra** et **Dogman**, on peut être surpris d'apprendre que Matteo Garrone signe un **Pinocchio**, « une histoire écrite pour divertir les enfants, donc amusante », selon le réalisateur. Puis, il faut y regarder de plus près. Après tout, c'est toujours le traitement qui compte. « Matteo Garrone a choisi de revenir au texte original pour en proposer une adaptation plus fidèle, nous indique notre collègue Catherine Lemieux Lefebvre. Ce faisant, le cinéaste donne un souffle nouveau à son film en conservant tout à la fois le côté plus obscur et cruel des aventures que traversera le petit garçon [...] » Voilà donc la recette. Se faire plaisir en adaptant un conte qui l'a accompagné une grande partie de sa vie tout en restant fidèle à son cinéma.

Pourquoi l'annonce de la sortie d'un nouveau film de Simon Lavoie est-elle toujours emballante? Parce qu'on sait que rien, absolument rien, ne sera laissé au hasard. Et sa démarche pour **Nulle trace**, « énigmatique voyage aux confins d'un lieu sombre et sensible » selon Frédéric Bouchard, le prouve à nouveau. « Comment suggérer cette science-fiction un peu décalée, cette uchronie dans une proposition qui soit poétique? s'interroge le cinéaste dans un entretien, dense au possible, signé Marie Claude Mirandette. [...] Au fil des tests, le noir et blanc infrarouge nous a semblé parfaitement en symbiose avec le sujet du film. Il y a dans **Nulle trace** quelque chose de puissant, de cohérent et de beau dans le geste artistique, ne serait-ce que parce que toutes les images que l'on y voit sont invisibles à l'œil nu. [...] Et le film parle justement de ce qui est invisible, de ce qui est indicible. »

L'immense qualité de la cinématographie québécoise repose sur des artisans chevronnés. C'est donc toujours avec beaucoup de curiosité que je prends connaissance des Grands entretiens de Michel Coulombe. Et avec le concepteur sonore Claude Beaugrand, nous avons encore une fois fait un bon choix. Un parcours impressionnant, une intelligence du métier superbement exprimée: « Avec le temps, j'ai appris à me demander si ce que je venais de trouver, ce qui m'avait plu, m'appartenait ou appartenait au film. Parfois, il faut mettre ce que l'on a trouvé de côté et le garder pour un autre film parce que le film auquel on travaille ne peut pas le porter. »

Jean-Philippe Gravel avait raison. Même si un long texte sur Bertrand Tavernier avait été publié en 2020 dans *Ciné-Bulles*, son décès en commandait un nouveau. Surtout que notre collègue a eu la perspicacité d'explorer un volet de la cinématographie, ardue à circonscrire, complémentaire au texte d'H-Paul Chevrier: les films personnels. « Il restait [...] à redécouvrir [ses films intimes] pour voir la palette de Tavernier s'élargir et s'approfondir d'une dimension personnelle qui révèle une continuité cachée entre ses films, malgré la disparité apparente des genres, des sujets et des époques. »

Bonne lecture!

Éric Perron  
Rédacteur en chef





En couverture **Pinocchio** de Matteo Garrone

## À la croisée des chemins

Geppetto (Roberto Benigni) et Pinocchio (Federico Ielapi)

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Un pauvre charpentier décide de sculpter dans une bûche, destinée au foyer, une marionnette qui, magiquement, prend vie. Le vieil homme adopte rapidement le pantin comme son fils, mais ce dernier, mené par une soif d'aventures, désobéit à son père et à la bonne fée qui l'a pris sous son aile. Cheminant de rencontres malencontreuses en épreuves, le petit garçon de bois doit prouver sa droiture et sa bienveillance afin d'être transformé en enfant en chair et en os. Petits et grands connaissent le récit de Pinocchio et Geppetto, une de ces histoires universelles qui appartient à une culture commune reconnue hors des frontières d'*il bel paese*. Ce conte pour enfants, qui a soufflé ses 140 chandelles, vit un regain d'intérêt ces dernières années en trouvant notamment, en 2019, une place de choix devant l'objectif du cinéaste italien Matteo Garrone. Le cinéaste a mis quatre ans à préparer la

production de **Pinocchio**, son dixième long métrage, tournant finalement le film **Dogman** (2018) avant de mener à terme son adaptation du conte pour enfants. Il nous a semblé essentiel de réfléchir à la place que peuvent prendre aujourd'hui les aventures de Pinocchio et à l'apport, artistique autant que moral, qu'a cette marionnette obstinée pour le public actuel.

C'est en 1880 que l'auteur et journaliste Carlo Collodi fait paraître chaque semaine une section de la *Storia di un burattino*<sup>1</sup> ou *Le avventure di Pinocchio*, qui sera ensuite rassemblé en un seul volume publié comme un conte pour enfants. Si bon nombre de spectateurs ont grandi en vision-

1. *Histoire d'une marionnette*.

nant la version disneyenne de Pinocchio, peu ont lu l'histoire originale de Carlo Lorenzini (1826-1890), qui signe sous son nom de plume de Collodi. Aussi, au moment d'adapter au cinéma les aventures de la marionnette qui l'a accompagné avec constance depuis son enfance, Matteo Garrone a choisi de revenir au texte original et d'en proposer une adaptation plus fidèle. Ce faisant, le cinéaste donne un souffle nouveau à son film en conservant tout à la fois le côté plus obscur et cruel des aventures que traversera le petit garçon, mais aussi les touches d'humour parfois surréel ou absurde qui surgissent au détour de ses rencontres. Il en fait ainsi un récit destiné à un public plus mature, dont l'imagerie forte de la marionnette, que deux voleurs suspendent à un arbre afin de dérober les quatre pièces d'or qu'il a dissimulées pour les protéger, ne convient pas tout à fait aux jeunes enfants. Malgré ces passages plus sombres, le film fait appel à une certaine candeur de la part des spectateurs, à un lâcher-prise — bénéfique en ces temps plus difficiles — essentiel pour se laisser transporter et accepter la part de merveilleux du film.

Les adaptations cinématographiques des *Aventures de Pinocchio* sont nombreuses, la plus connue d'entre elles étant celle produite par Disney en 1940, et la version de Garrone s'inscrit forcément dans leur sillon. Même si le film appartient à une tradition de récits un peu plus durs proposés par Disney en présentant des enfants transformés en ânes, puis mis en cage, il n'en demeure pas moins que le studio a eu recours à l'habituel processus d'édulcoration qui a fait sa marque de commerce, afin d'en créer un espace familier et rassurant pour les enfants. La version disneyenne embellissait également la situation économique et « familiale » de Geppetto, qui vivait bien entouré de Figaro le chat et de Cleo le poisson rouge, de même que de ses nombreuses horloges et boîtes à musique colorées. Disney avait aussi choisi de gommer l'aspect aléatoire de la « mise à vie » de Pinocchio, qui ne naissait pas d'une bûche animée par un pouvoir mystérieux, mais qui se faisait plutôt offrir la vie par la Fée bleue qui répondait à la prière d'un vieil homme dont le caractère et les choix de vie moraux méritaient la bénédiction d'un fils. Les personnages de vilains seront développés avec manichéisme, Stromboli (le Mangiafuoco de Collodi) devenant diabolique et une caricature raciste. Renard, Chat et le criquet seront des animaux anthropomorphisés dans ce qui sera également une tradition chez Disney, l'animation

étant propice à la création de ce type de personnages alliant anatomie animale et caractères humains. Le cinéma d'animation a souvent été privilégié pour mettre en scène Pinocchio et, si ce médium est le plus souvent destiné à un jeune public, certains films conservent néanmoins des aspects un peu plus matures, comme l'ont fait Giuliano Cenci et Jesse Vogel avec **Un burattino di nome Pinocchio** (1971). Aux films d'animation s'ajoute également la minisérie télévisée réalisée par Luigi Comencini en 1972 et destinée à un jeune public, *Le avventure di*



*Pinocchio*, que Garrone a visionné dans ses jeunes années. Si le format choisi par Comencini lui a permis de suivre avec une certaine fidélité le texte original, ce dernier adopte un humour plus cabotin qui rappelle parfois la pantomime. Les personnages, quant à eux, y conservent majoritairement des traits humains, Pinocchio passant aussi constamment de pantin à garçon afin de mieux l'humaniser, ce qui avait pour conséquence de réduire grandement l'impact de sa transformation finale. Par ailleurs, il semble y avoir eu un engouement renouvelé pour le conte de Collodi ces dernières années, car en plus de l'adaptation de Garrone, deux autres ont été annoncées : celle de Guillermo del Toro, qui est présentée comme une version plus sombre du conte, et une nouvelle version de Disney, qui s'inscrit dans une série de remakes en prise de vue réelle de ses grands classiques animés avec, à la réalisation, Robert Zemeckis. Les aventures de Pinocchio occupent assurément une place de choix dans le septième art.

Garrone reprend dans son adaptation les moments marquants qui ont rendu célèbre le personnage de

Pinocchio : le séjour avec la troupe de marionnettes du terrifiant Mangiafuoco, la rencontre avec Renard et Chat, qui chercheront à l'escroquer, le séjour au « Pays des jouets » et la fuite en mer, qui se termine dans l'estomac d'une immense créature marine. Le passage de la littérature au cinéma nécessite assurément de concevoir un monde et une esthétique qui permettront l'évocation en images et en sons de l'écrit, mais force est de constater que le format long métrage se conjugue difficilement avec la nature sérielle du conte original. Aussi est-il nécessaire de sélectionner les moments porteurs de l'histoire et d'en laisser d'autres de côté. Malgré tout, le cinéaste inclut certains passages souvent délaissés dans les précédentes adaptations, principalement destinées aux jeunes enfants. Il conserve ainsi la scène du procès au cours duquel Pinocchio cherche à obtenir justice afin de récupérer les pièces d'or qui lui ont été volées. Malgré la plaidoirie de la marionnette qui expose le préjudice qu'il a subi, le juge — un homme aux traits de singe et à l'attention défaillante — l'accuse finalement de son innocence et souhaite le faire enfermer en prison, car les innocents sont toujours emprisonnés. Si cette scène critiquait déjà le système de justice qui semble profiter aux criminels plutôt qu'aux victimes à l'époque de Collodi, elle gagne en actualité en s'ancrant dans le contexte sociopolitique et économique récent, qui a pardonné les abus des grands magnats de la finance, oublié des survivantes de violences à caractère sexuel et fermé les yeux sur de trop nombreux actes racistes.

Si le **Pinocchio** de Garrone propose au détour de certaines scènes une réflexion sociétale, il ne quitte jamais le parcours de son protagoniste sur le chemin de la vie. Tel un véritable rite de passage, Pinocchio emprunte les routes de l'apprentissage et de l'expérience, au figuré comme au littéral, arpentant les paysages lumineux de l'Italie. L'évolution du personnage se fait au rythme de sa jeunesse qui passe, marquée par les contrastes des scènes ensoleillées, dont les rayons frappent la silhouette du pantin, et celles de nuit, percées par les halos lunaires, glauques ou mystérieux, selon la nature des événements qui s'y produisent. Dans ce récit initiatique, la caractérisation des personnages est souvent simplifiée afin d'établir clairement « le bon et le méchant ». Ici, le cinéaste opte pour une représentation plus nuancée. Si certaines figures secondaires sont dépeintes de manière plus grossière (dont le juge mentionné précédemment), la plupart témoignent d'une évolution émotionnelle

plus complexe. Ainsi, comme l'imaginait Collodi, la Fée bleue (Marine Vacth), qui agit comme protectrice de Pinocchio, vieillit au rythme des déceptions engendrées par son protégé. Elle prend d'abord les traits d'une jeune fille, plus proche d'une sœur complice, avant de grandir et d'incarner une figure maternelle dont la beauté vaguement inquiétante — bien loin de la version angélique « à la Blanche-Neige » de Disney — cache un mélange de discipline et de miséricorde. Mangiafuoco (Gigi Proietti), le maître du théâtre ambulant de marionnettes dont le physique est terrifiant, se présente d'abord comme un être froid prêt à sacrifier ses pantins pour réchauffer son repas, avant de se révéler sensible et généreux, facilement ému par la misère et la peur des autres. Même les personnages de Renard (Massimo Ceccherini) et de Chat (Rocco Papaleo), des escrocs ayant voulu la mort de la marionnette, affichent une certaine subtilité dont les agissements sont associés au désespoir provoqué par leur état de pauvreté extrême. Alors que Collodi reportait le blâme sur les deux individus, Garrone, sans pardonner leurs gestes impitoyables, y installe le poids de l'indigence et des problèmes de société, qui seront aussi mis à l'avant-plan par le biais de Geppetto.

Le personnage du vieil homme trouve d'ailleurs une place de choix dans le film de Garrone; même si Pinocchio demeure le protagoniste, Geppetto est plus souvent présent ici que dans d'autres adaptations. En effet, bien que la figure paternelle soit le moteur central des gestes posés par Pinocchio, Geppetto est généralement cantonné aux scènes initiales et finales du conte. Chez Garrone, sa présence est prolongée alors que le contexte de pauvreté qui motive la création de la marionnette est davantage exploré, ce qui permet également de mettre en valeur les talents comiques de son interprète, Roberto Benigni, qui brille par la justesse de son jeu. Contrairement à la performance physique teintée de burlesque qu'avait livrée Benigni dans son interprétation clownesque du personnage de Pinocchio, dans son adaptation personnelle du conte en 2002, son Geppetto chez Garrone fait sourire par sa bonhomie et son ingéniosité dans l'adversité. Tandis que son tempérament est plutôt primesautier dans le texte de Collodi, le personnage s'adoucit ici au profit de sympathiques et ingénieuses tactiques par lesquelles il parvient à trouver un repas chaud alors qu'il est affamé. Le protagoniste lui-même s'incarne, pour sa part, par le biais d'une naïveté frondeuse



Pinocchio avec La Mèche (Alessio di Domenicantonio)



Pinocchio avec le Renard (Massimo Ceccherini) — Photo: Alain Parroni

qui le rend encore plus humain. Alors que le Pinocchio de Collodi frappe et ridiculise son père au moment où il est en train de le confectionner, celui de Garrone est plus bienveillant et attachant, malgré ses imperfections, car ses actions, même les plus fautes, sont menées par un désir de liberté mêlé d'une paresse enfantine dans laquelle on peut se reconnaître malgré tout. Par le simple recours à un jeu de regards et de mouvements désarticulés de tête, le jeune Federico Ielapi parvient à transmettre l'évolution de Pinocchio, qui passe du désir d'obéir à son père à une curiosité dévorante pour le monde autour de lui ou d'un éclat de rire incontrôlable à une peur viscérale, alors que sa transformation en âne devient inévitable.

Et si la performance d'Ielapi est juste, elle est renforcée par un travail exceptionnel de maquillage dont les prothèses, d'un grand réalisme, rendent tout à fait vraisemblable cette marionnette de bois incarnée par un acteur en chair et en os. Cette utilisation du maquillage, amalgamée à la présence réelle de l'acteur, accentue l'aspect vivant et humain de cette pièce de bois qui s'anime et qui, au détour de nombreuses péripéties, est généralement traité comme un véritable enfant alors qu'il croise des individus qui n'évoquent jamais son statut de marionnette. À ce travail de direction artistique s'ajoute une attention particulière à la conception sonore, qui s'attache à faire entendre ce bois dont est confectionné Pinocchio. Ainsi, chaque mouvement de tête, chaque genou qui se plie produit un grincement distinctif, les pas qui frappent le sol résonnent avec la dureté du matériau qui le

constitue et les embrassades avec les autres marionnettes se font au tintement du bois qui s'entrechoque. Ce souci minutieux de la construction sonore donne vie au pantin, qui s'incarne ainsi pleinement, et amplifie la crédibilité des éléments fantastiques qui s'opèrent devant nos yeux.


Dans ce long métrage, Matteo Garrone met constamment en scène des éléments fantastiques dans un film au puissant réalisme. Et si cet amalgame de réel et d'irréel est bien présent dans le conte original, l'adaptation de Garrone parvient à bien ancrer l'inscription de certains éléments « hors du réel » dans un environnement vraisemblable, tant à propos des costumes de la population (qui les distinguent bien des personnages surnaturels) que des décors où elle évolue. Le cinéaste s'est notamment inspiré des illustrations réalisées par Enrico Mazzanti pour la première édition des *Aventures de Pinocchio*, des toiles des peintres toscans du courant des Macchiaioli et des photographies de l'entreprise Fratelli Alinari pour la conception de la direction artistique de son film. Ces influences transparaissent dans la représentation des villages qu'arpentent les personnages. La Toscane paysanne de Collodi ayant disparu au cours des phases d'urbanisation des années 1960, le film est tourné dans la région de Sienne, plus précisément à Tenuta La Fratta, dans des bâtiments qui recréent la vie rude de la campagne italienne du XIX<sup>e</sup> siècle, qui occupe une place centrale dans l'histoire. Cette mise en valeur de la paysannerie exacerbe la pauvreté de la population et contraste avec la vie chez la Fée bleue. Dans cette adaptation de Garrone,

la présence de couleurs flamboyantes et de décorations luxuriantes est limitée, ce qui contraste avec d'autres adaptations. Même le « pays des jouets » affiche une esthétique modeste, tant par le choix des matériaux que des couleurs terreuses de sa palette dominée par les beiges, les bruns, les blancs et le gris. Ce monde rêvé pour les petits garçons désobéissants s'inscrit ainsi dans un milieu agricole démuné : les enfants n'y retrouvent ni les foules colorées et foraines des **Pinocchio** de Benigni et de Disney, ni les lampes illuminées et les friandises de l'adaptation de Comencini.

La sobriété trouve également sa place dans le monde merveilleux de la Fée bleue, où les couleurs éclatantes se limitent pour l'essentiel à la chevelure et aux robes de la Fée. La représentation du fantastique propose un équilibre judicieux entre les images de synthèse et les effets spéciaux. Aux prothèses qui recréent le bois des membres des marionnettes s'ajoutent les masques et les maquillages des créatures animales qui peuplent le conte de Collodi. Et si la première apparition du cricket parlant peut surprendre, puisqu'un homme en costume est explicitement perceptible, cette utilisation des prothèses et des costumes confère une certaine vraisemblance aux personnages. Les traits humains sont plus accentués chez les personnages dont les attributs animaux soulignent principalement les traits de caractère singuliers. C'est le cas, par exemple, de Renard et Chat. Ailleurs, les visages sont dissimulés sous une apparence animale, notamment chez les personnages à fonction comique. Ce traitement de la mise en scène rappelle les origines littéraires du récit et le ton propre au conte de Collodi.

L'inscription d'éléments fantastiques ou irréels dans un univers réaliste n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Garrone. Et si une production comme **Il racconto dei racconti – Tale of Tales** (2015) assume clairement les genres du fantastique et de l'horreur surnaturelle, même un film comme **Dogman**, qui se déroule dans le « vrai monde » de la petite criminalité italienne, prend une tournure surréelle dans sa conclusion alors que son protagoniste, Marcello, semble soudainement disparaître aux yeux de ceux et celles qui l'entourent, alors qu'il tente de s'adresser à eux. De plus, l'influence de Collodi s'est déjà immiscée occasionnellement dans le travail du cinéaste, implicitement dans **Tale of Tales**, avec l'utilisation des insectes, par exemple, mais aussi avec la présence du cricket dès **Reality**

(2012). Le développement du monde, de l'atmosphère et des créatures de **Tale of Tales** ont été les premiers pas de Garrone dans le fantastique. Ce film explorait en profondeur le côté sombre de ses personnages et les limites de la morale, plus encore que ne le fait **Pinocchio**, qui est beaucoup plus lumineux et marqué par un certain optimisme, même dans les moments plus durs.

Avec ce long métrage, Matteo Garrone porte un regard personnel sur un classique de la littérature qui s'inscrit tout à fait dans son parcours créatif, malgré qu'il confère au conte une luminosité accrue. Le cinéaste parvient à construire un univers complexe où se côtoie une multitude de contrastes, tant du point de vue du ton que du style, sans jamais que cela ne soit inapproprié. Le film réussit aussi à créer des moments d'une grande beauté, qui émeuvent et marquent les mémoires. Dans une scène d'une formidable tendresse, Geppetto tente de réparer les fissures qui commencent à se former sur la tête de bois du fils qui, après tant d'erreurs de jugement l'ayant mis en danger, cherche à rattraper ses fautes et à prendre soin de l'homme qui avait renoncé à tout pour le retrouver. Alors qu'il mélange le plâtre et la teinture servant à repeindre les cheveux de la marionnette, les plans se font plus longs, collent au plus près des personnages et s'attardent aux gestes paternels esquissés par Geppetto avec minutie. La caméra fixe les regards empreints d'attachement et de reconnaissance, dans un ballet constant entre le père et le fils. Cette douce complicité se répète lorsque la Fée bleue retrouve Pinocchio et le récompense de sa bonté en lui donnant un corps humain, après une longue étreinte. Ces moments mémorables, auxquels s'ajoute une fine morale, rappellent que les contes qui ont marqué notre enfance peuvent aussi accompagner notre vie adulte en nous en offrant une lecture renouvelée et approfondie. 



Italie-France / 2019 / 125 min

**RÉAL.** Matteo Garrone **SCÉN.** Matteo Garrone et Massimo Ceccherini, d'après le conte de Carlo Collodi **IMAGE** Nicolaj Brüel **SON** Stefano Grosso, Daniela Bassani et Maricetta Lombardo **MUS.** Dario Marianelli **MONT.** Marco Spoletini **PROD.** Matteo Garrone, Jean et Anne-Laure Labadie, Jeremy Thomas et Paolo Del Brocco **INT.** Federico Ielapi, Roberto Benigni, Gigi Proietti, Rocco Papaleo, Massimo Ceccherini, Marine Vacth, Alida Baldari Calabria, Alessio di Domenicantonio **DIST.** TVA Films



Entretien Simon Lavoie, réalisateur de **Nulle trace**

## « Ce film est une forme de combat pour une certaine idée du cinéma. »

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

**Nulle trace** de Simon Lavoie est une œuvre exigeante, sans concession. Celui qui a coréalisé, avec Mathieu Denis, **Laurentie** et **Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau**, et en solo **Le Torrent** et **La Petite Fille qui aimait trop les allumettes** ne fait pas dans la demi-mesure. Il défend un cinéma formellement fort, explorant le médium dans une volonté d'en affirmer la matérialité autant que la portée discursive. **Nulle trace**, c'est d'abord N (Monique Gosselin), une solitaire qui conduit sa draisine dans un univers postapocalyptique indéterminé. La boîte de sa draisine, qui lui sert de refuge, lui permet aussi de faire transiter, contre rémunération, ceux qui souhaitent traverser les barrages installés çà et là sur les rails par des milices improvisées. Dans ce futur sans âme, sa route croisera celle d'Awa (Nathalie Doummar), une jeune femme pieuse qui veut passer, avec son bébé, de l'autre côté. De ces deux femmes, on ne saura pas grand-chose, sinon qu'elles devront apprendre à survivre ensemble dans cet univers hostile. Discussion avec un réalisateur de l'extrême à propos d'un film atypique.

*Ciné-Bulles: Nulle trace commence, comme Ceux qui font les révolutions... , par une matière sonore en amorce hâtive sur un écran au noir. Vous semblez avoir un désir de sortir le spectateur de sa zone de confort. De lui faire comprendre de manière frontale, presque brutale, qu'il pénètre dans un univers particulier. Pourquoi ce besoin de lui enlever ses repères?*

Simon Lavoie: J'ai l'impression que c'est plus une volonté de créer une sorte de sas, de nettoyer le regard, de faire une pause avant d'immerger le spectateur dans un univers que j'ai voulu radicalement différent. Je constate à quel point les films sont de plus en plus uniformes, se confondent. Pour **Nulle trace**, j'avais une approche à la fois très humble, parce que ce film a été fait de manière vraiment indépendante, mais aussi très ambitieuse. Depuis quelques films, j'ai cette volonté de faire tout en mon possible pour réfuter les canons habituels, l'esthétique ambiante. C'est important pour moi, même pour ce qui est des génériques ou de la musique, que l'on ait l'impression soudainement de perdre nos repères, d'être ailleurs. Et cette entrée en matière permet de créer une sensation de quelque chose d'étrange, de dissonant, de déstabilisant.

*Dans votre cinéma, la dimension formelle est un élément fondamental, qui semble s'affirmer un peu plus à chaque film. Il y a un dépouillement, une épure minimaliste dans votre formalisme. En même temps, votre film n'est pas totalement expérimental, il reste attaché au désir de raconter...*

**Nulle trace** est un film narratif. De nos jours, il existe toujours un cinéma expérimental, marginal, qui explore la forme. Mais dans le cinéma narratif, je suis étonné de constater à quel point on est plus conservateur qu'on ne l'était dans les années 1960, par exemple. Quand on regarde des films de Resnais ou de Godard de cette période, on sent une volonté d'expérimenter, d'explorer la forme. De nos jours, on semble avoir renoncé à ça.

*Bien entendu, il y avait chez ces cinéastes un désir de remettre en question les assises du langage narratif classique par une constante exploration de la forme.*

Oui, et de continuer à creuser ce sillon film après film. J'ai l'impression que l'on a sacrifié cela au profit de prouesses narratives. C'est un peu ce que

les séries télé amènent, alors que j'ai la conviction qu'il faut encore, sur le plan formel, essayer des choses, tout en demeurant narratif. Parce que je suis attaché au cinéma qui raconte une histoire, qui nous plonge dans une aventure humaine. Pour ce film, cette volonté d'expérimentation était présente dès l'étape du scénario, et j'ai tenté de faire un récit où l'on ne sait presque rien des personnages et de leur passé.

*En effet, il n'y a aucune mise en contexte. On ne sait ni où ni quand ça se passe, et l'on a le sentiment que les personnages n'ont pas de passé. On les prend là où ils sont quand le film commence.*

Ce qui crée chez le spectateur des effets déstabilisants qui peuvent aller jusqu'au rejet. Mais je pense que c'est intéressant, un film où rien n'est expliqué. On avance à tâtons et l'on s'attache à chaque petit symbole pour essayer de comprendre. C'est un dispositif narratif où nos neurones sont constamment en train de chercher à saisir ce qui se passe. Mathieu Bouchard-Malo, le monteur, et moi étions conscients de ce que l'on donnait, mais aussi de ce que l'on refusait aux spectateurs. Malgré l'absence de contextualisation, il y a ces deux âmes qui se rencontrent et vivent cette difficulté, cette impossibilité de dialoguer. À l'origine du film, il y avait un désir de savoir si un dialogue était possible entre une personne ayant une foi radicale, indéfectible, et une femme terre-à-terre qui, elle, ne semble avoir foi en rien. Mon but était que l'on entre dans cette relation et que, peu à peu, une humanité se dégage d'elles.

*Mais comment élaborer des personnages et les mettre en interaction dès que l'on refuse de les définir, de les psychologiser?*

Je pense que l'on y parvient d'abord, ce qui peut étonner, par la forme, avec un certain hiératisme, et dans la façon dont on cadre les sujets. Et dans la manière dont Nathalie Doummar déclame son texte, comme si les dialogues étaient des incantations, des prières. Monique, elle, n'a presque pas de dialogues. Elle est dans une sorte d'enfermement, quasi prostrée sur elle-même. Elle se dévoile par un jeu de regards, de positions, à travers de petites choses. Il y a ce moment que j'aime beaucoup lorsque N se réveille dans la cabane et se met à manger goulûment. La manière dont elle mange, ses gestes, tous ces petits détails font, comment dire, qu'elle existe. On n'a pas toujours besoin

d'inventer une histoire aux personnages, des motivations. Jean-Claude Carrière a écrit ceci, que j'aime bien, que je cite de mémoire : « Le cinéma, c'est un homme qui arrive dans une ville de l'Ouest, on ne sait rien de lui; il se dévoile peu à peu par ses gestes, ses regards. » C'est ce que je voulais faire dans ce film. Et je voulais que l'on soit dans des figures archétypales, dans des considérations philosophiques plutôt que dans un processus primaire d'identification aux personnages.

*N semble s'être détachée de l'essence de son humanité dans un instinct de survie. Il y a un combat qui se dessine en elle, dans la seconde partie du film, quand elle retrouve Awa inconsciente. Dans un premier temps, elle s'éloigne d'elle, s'en détourne avant de revenir vers elle. Et peu à peu, elle passe de sa propre survie au besoin de sauver cette femme. Elle partage avec elle tout ce qu'elle a, ce qui est bien peu : nourriture, chaleur, etc. Comme si l'humanité, l'animal social en elle était plus fort que l'instinct de survie qui l'anime.*

C'est la grande trajectoire de ce personnage. Au début, elle semble livrée au paysage, elle fait corps avec sa draisine. Elle a la même texture que sa draisine, le noir et blanc infrarouge donne à son visage un aspect froid, comme s'il était de pierre. Peu à peu, ce personnage solitaire, nihiliste, qui ne fait confiance à personne, découvre qu'il y a quelque chose de plus grand qu'elle. Il y a de la transcendance dans ce geste de sortir d'elle-même pour s'occuper de quelqu'un, une pulsion qui fait qu'elle se soucie des besoins et de la survie de l'autre. J'aimais l'idée de montrer ce qui fait que cette femme, bien qu'elle prétende ne croire en rien, n'est pas complètement nihiliste. Il y a là quelque chose de l'ordre du philosophique, du mystique, dans ce tiraillement entre deux conceptions du monde. Qu'est-ce qui fait que les gens qui ne croient en rien, qui pensent que l'on n'est que matière — et j'en suis — s'inquiètent néanmoins pour les autres, pour leur avenir?

*Sans compter ce mélange de rejet et de fascination pour la foi de l'autre quand elle observe Awa en train de prier. Entre les deux femmes, il y a une incomunicabilité totale. Le spectateur ne sait rien d'elles, certes, mais elles ne savent rien l'une de l'autre, ce qui ne les empêche pas de se juger mutuellement. Elles prennent peu à peu conscience qu'elles ont besoin l'une de l'autre pour survivre dans une situation qui les confronte à leurs valeurs profondes.*

En écrivant le film, mon point de vue était celui de N, mon regard se substituait au sien. Je suis fasciné par les gens qui ont une foi indéfectible, puissante, qui les amène à mieux vivre, et qui semblent parfois heureux, sereins. Cette foi donne à Awa une force tranquille qui fascine N. Il y a chez N de la fascination, de l'envie même. J'ai l'impression qu'elle aimerait croire, avoir cette foi.

*Pourtant, elle dit ne pas être assez désespérée pour croire, tout en constatant que pour Awa, la foi est l'ultime rempart au désespoir. Pourquoi ce rapport au mysticisme, au religieux comme garde-fou à la déshumanisation?*

J'ai l'impression que le choc des civilisations et du religieux que l'on vit aujourd'hui va marquer tout le XXI<sup>e</sup> siècle. Le film reste dans des schémas archétypaux, du point de vue des idées philosophiques sur ces questions fondamentales. Je ne voulais pas préciser qu'elle était la nature de sa foi, pas plus que je ne précise de quelle faction ou allégeance sont les miliciens. Pour ne pas entrer dans le discours ambiant sur le vivre ensemble, le racisme, la xénophobie, etc. On est plus dans des discours philosophiques que dans des problèmes sociaux, des exemples qui renverraient trop directement à la réalité.

*Une volonté de s'éloigner du réel pour toucher au philosophique, à la transcendance? Cela s'exprime beaucoup, me semble-t-il, par la plasticité du film. Parlez-nous des choix formels que vous avez faits, que ce soit le ratio de l'image, le noir et blanc infrarouge qui confère au film un aspect hors du temps, éthéré. Tout ce qui fait que le film rappelle constamment au spectateur, par sa plasticité même, son état de représentation, de simulacre du monde.*

Au tout début de l'entretien, j'ai dit qu'il y avait dans notre approche quelque chose qui était à la fois humble, ne serait-ce que par la nature artisanale du film, et quelque chose d'ambitieux, sur le plan des thématiques. Comment évoquer cet univers avec des outils et des moyens artisanaux? Comment suggérer cette science-fiction un peu décalée, cette uchronie dans une proposition qui soit poétique? Rapidement, le noir et blanc s'est imposé. Au fil des tests, le noir et blanc infrarouge nous a semblé parfaitement en symbiose avec le sujet du film. Il y a dans **Nulle trace** quelque chose de puissant, de cohérent et de beau dans le geste



Monique Gosselin (N) et Nathalie Doummar (Awa) dans *Nulle trace* — Photo: Juan Carlos Garcia

artistique, ne serait-ce que parce que toutes les images que l'on y voit sont invisibles à l'œil nu. Elles sont issues de rayons lumineux en deçà des fréquences que l'œil humain peut percevoir. Et le film parle justement de ce qui est invisible, de ce qui est indicible. Le film offre dans sa matière même une vision impossible, invisible à l'œil nu. J'aime beaucoup le noir et blanc. Pour certains, c'est synonyme de maniérisme, alors que pour moi, j'y trouve quelque chose d'éminemment cinématographique, qui ne peut qu'être issu du cinéma ou de la photographie. En noir et blanc, on s'attache d'abord à la composition de l'image, à sa plasticité. Dans le monde où l'on vit, bariolé de plastiques multicolores, il y a quelque chose de fondamentalement laid, alors que le noir et blanc permet de rendre le monde à l'état de dessin, d'esquisse...

*On est, en effet, dans une poétique de la représentation, dans un choix plastique assumé.*

Oui, et l'on a assumé ce choix en faisant du vrai noir et blanc, pas en filmant en couleur pour transformer le tout en noir et blanc en post-production. Avec Sirman Dewan, le directeur photo, on voulait faire quelque chose de vrai; dans le film, contrairement à ce que l'on pourrait penser,

il y a très peu d'étalonnage. Ce sont les images telles qu'elles ont été captées, ce qui ne permettait pas de retours en arrière. Parfois, les ciels sont vraiment noirs, étranges, parce que c'est une caméra qui réagit à la chaleur et au froid...

*On a l'impression que dans la plasticité même de l'image, on est déjà dans un autre monde. Et les yeux des personnages sont tellement étranges...*

Ce sont presque des billes noires. Sauf le regard de Nathalie, qui porte des lentilles cornéennes qui bloquent les rayons infrarouges. Il y avait là des possibilités, des jeux formels intéressants. Des choses qui nous stimulaient, qui nourrissaient l'équipe, les comédiennes, les techniciens, etc. On avait l'impression de faire quelque chose qui sortait de l'ordinaire. Les publicités, les téléseries et les films aujourd'hui sont tous faits avec le même type de caméra et tous passés dans les mêmes logiciels, alors ils se ressemblent tous. Il y a pour moi quelque chose de décourageant dans l'idée que mon film pourrait faire penser à la publicité que je viens de voir alors que je me bats pour faire de belles images, des images rares, précieuses. Ce type de film permet certaines audaces et c'était l'état d'esprit sur le plateau. On se demandait quelle serait la manière la plus surprenante, la plus

## Entretien Simon Lavoie, réalisateur de **Nulle trace**

audacieuse de faire telle ou telle scène. Je ne prétends pas être complètement aveugle au tout-venant des images actuelles, je regarde des films « standards » et je ne veux pas être imperméable à ce qui se fait aujourd'hui. Mais la pression de standardisation est tellement forte qu'il faut constamment lutter pour la casser. C'est stimulant d'être dans ce tiraillement, de se demander comment, à propos du jeu, du cadrage, de la durée du plan, du montage, de la conception sonore ou de l'usage de la musique, on peut réfuter cette standardisation. Par exemple, il me semble que la mélodie, dans la musique de cinéma, a quelque chose de pompier. En musique, ça fait 100 ans que l'on a délaissé la tonalité, mais la musique de cinéma, elle, est encore comme au temps de Wagner! Ce film est une forme de combat pour une certaine idée du cinéma.

*Les changements de ratio de l'image créent des moments forts, comme lorsqu'on voit N au ralenti, dans une image carrée, qui tremblote. On se sent tout à coup en résonance avec le personnage qui*

*est en train de perdre pied, dans un type d'image qui rappelle le cinéma de genre. On observe quelque chose de semblable dans les atmosphères sonores, par exemple quand N se réveille dans la cabane où elle s'est réfugiée après le vol de sa drapsine. Un long panoramique horizontal circulaire fait le tour de la cabane et ce plan lent, sans action, est traversé par une tension à couper au couteau qui met à contribution l'image, son ratio et une matière sonore extrêmement anxiogène, comme dans le cinéma d'horreur.*

Je trouve que dans un certain cinéma de genre, il y a des mises en scène qui exemplifient la puissance du cinéma. Les bons films d'horreur contemporains regorgent de jeux formels et de rapports au hors-champ qui sont autant de moyens fondamentaux du cinéma. C'est un cinéma parfois moqué, ultracodé, où l'on se permet plein de facilités, certes, mais dans le bon cinéma d'horreur, je crois que l'on touche à l'essence même du cinéma. J'essaie de faire en sorte que ces éléments de genre perdent peu à peu leurs figures imposées et se libèrent de



leurs codes pour les utiliser dans un cinéma de création pure. C'est une forme d'expressivité qui m'intéresse beaucoup. Avec Jean L'Appeau et Patrice Leblanc, on se disait que **Nulle trace** était l'écrin parfait pour élaborer une conception sonore complexe. On a constaté que si l'on voulait inscrire les plans dans la durée, il fallait faire dialoguer l'image avec le son et la musique. Tout au long du film, il y a cette idée de dialogue, mais en même temps de lutte entre l'image et le son. Au cinéma, la musique est le plus souvent asservie à l'image. Ici, il y a des plages où la musique est souveraine. Ce sont des jeux formels qui nous semblaient stimulants parce qu'ils servaient le propos du film. Vous évoquiez la séquence dans la cabane avec ce mouvement de caméra sur 360 degrés. La conception sonore de cette séquence, qu'est-ce qu'elle évoque? Des choses qui s'y sont passées jadis? Les sévices qu'a subis Awa? On ne le sait pas, mais il y a une grande puissance d'évocation dans la musique atonale de cette scène. On n'est pas dans le lyrisme, dans le ressenti émotionnel. La matière sonore sollicite d'autres affects que l'on ne peut

clairement identifier. Ce qui démultiplie les sens, tant à propos de la sémantique que du ressenti.

*On est loin de la simple redondance entre l'image et le son ou des rapports emphatiques de la musique et l'image dans ces effets contrapuntiques! Vous puisez dans divers genres tout ce qui peut servir votre propos. Par exemple, au début du film, l'atmosphère contemplative rappelle l'esprit du western crépusculaire. Certains éléments viennent de la science-fiction, de l'horreur, on l'a évoqué, mais on sent aussi l'influence de cinéastes ou encore de films particuliers. On pense, évidemment, à Andreï Tarkovski ou à Béla Tarr, qui semblent des influences récurrentes.*

En préparation du film, je me suis forcé pour ne pas regarder Tarkovski, dont je connais l'œuvre par cœur. En particulier **Stalker**, qui est un chef-d'œuvre, parce que j'étais conscient qu'avec la draine et l'idée de la science-fiction réflexive, il y avait des liens évidents, mais je ne voulais pas bêtement singer Tarkovski. Quand je pense à





Tarkovski ou Tarr, c'est presque inhibant, surtout qu'ils sont parvenus à faire ça avec des moyens à l'avenant et une incroyable radicalité. Il y a eu aussi, et ça paraîtra encore très ambitieux, **Persona** de Bergman...

*Dans le duel d'actrices?*

Voilà! Dans le rapport entre les deux personnages, le film chemine peu à peu dans cette direction. Du point de vue formel, certains photographes ayant exploré l'infrarouge m'ont aussi influencé. Et un film pas très connu : **L'Annonce faite à Marie** d'Alain Cuny. Ce film me fascine parce qu'il réfute avec une radicalité extrême toutes les règles de la mise en scène. Il n'y a pas une coupe de montage qui raccorde, on est constamment dans les sons stridents, etc. Il y a une grande puissance d'imagerie hiératique dans ce film et chaque fois que je le regarde, je me dis : ça peut être aussi ça, le cinéma. Une autre influence rejoint cette idée de la radicalité, c'est Pasolini, chez qui la caméra est brandie de manière tremblotante. C'est tout croche, frontal, brutal, mais tellement puissant! Ce ne sont pas de belles images, mais des images fortes, crues et poétiques.

*Après une proposition aussi radicale que **Nulle trace**, comment peut-on aller plus loin dans cette exploration formelle? Quels sont vos projets?*

Je me débats, comme tous les cinéastes, pour faire mes projets, j'écris pour d'autres aussi. J'ai scénarisé, pour Maxime Giroux, **Norborg**, un thriller politico-financier qu'il est en train de tourner. Réaliser un film, c'est tellement intense, ça demande une telle énergie, c'est à ce point dur mentalement et physiquement que je m'imagine mal réaliser des « niaiseries ». J'assume l'aspect péjoratif de ce terme. Je n'ai pas envie de faire n'importe quoi. Un jour, peut-être, je devrai me tourner vers la télé. Il y a une mouvance presque irrésistible vers ce médium. Mais j'ai encore foi dans le cinéma sur grand écran. Même si, avec la pandémie, c'est de plus en plus difficile. Avec le distributeur, on a envisagé l'idée de sortir le film en VOD, mais **Nulle trace** a été fait et pensé pour le grand écran, et ne peut être apprécié à sa juste valeur qu'en salle, alors... ☒

Nulle trace de Simon Lavoie


# Profession de foi

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Les rails d'un chemin de fer. Puis, un véhicule qui avance sur la voie ferrée alors que s'intensifie une musique inquiétante. En mouvement, N file à travers les contrées sur sa draine dans un monde postapocalyptique. Malgré un danger qui semble la guetter à chaque détour, la contrebandière décide d'aider une jeune femme et son bébé à franchir la Frontière, une zone gardée par de redoutables milices. Peu à peu, elle doit oublier sa nature taciturne et apprivoiser la piété de sa nouvelle compagne.

C'est d'abord la sombre menace et l'hostilité d'un environnement à la fois abstrait et concret qui frappent l'imaginaire dans le sixième long métrage de Simon Lavoie. Loin des récits de science-fiction dystopiques traditionnels, celui de N est campé dans un lieu en suspens, un décor dans lequel cette femme au passé que l'on devine écorché tente de subsister dans une inhospitalière forêt bordant un fleuve. Avec son noir et blanc, son cadre qui tantôt emprisonne les personnages, tantôt libère et magnifie de somptueux paysages (le film a été tourné dans Charlevoix), le film dessine lentement le cadre sauvage où évoluent ses personnages. À travers cette audace formelle des plus déroutantes où le ratio d'image alterne entre 2.35:1 et 1.33:1, le réalisateur originaire de Petite-Rivière-Saint-François déploie un langage cinématographique nourri de mouvements de caméra patients et lyriques, créant une tension sourde, mais bien présente, où l'angoissant univers sonore accroît ce perpétuel sentiment d'inquiétude habitant chaque prise de vues.

Toutefois, c'est le choix d'un dispositif placé devant le capteur de la caméra, ne laissant filtrer que les rayons infrarouges, qui se révèle la décision esthétique la plus radicale de ce film. Immortalisant ainsi une autre forme de réel qui accentue les contrastes et assombrit les regards jusqu'à leur procurer une noirceur terrifiante, l'œuvre de Lavoie brosse progressivement les signes d'une réflexion sur la déshumanisation contemporaine de l'homme. Car, bien que chez le cinéaste du **Torrent** et de **La Petite Fille qui aimait trop les allumettes** l'exploration de la forme demeure un moteur créatif fondamental, elle ne se fait jamais sans une fine cohérence avec le propos. Ici, c'est la

rencontre de deux femmes, de deux subjectivités et de deux conceptions du monde qui est au cœur du récit. D'un côté, une athée avouée erre et tente de survivre de façon rationnelle aux impasses et aux risques qui croisent son chemin. De l'autre, une croyante se réfugie dans une foi salvatrice où l'espoir l'emporte sur le malheur. Ces deux visions, confrontées lorsqu'un drame innommable est perpétré, ne sont pas tant mises en opposition que le point d'entrée vers un sincère et nécessaire contact avec l'Autre. Il n'est d'ailleurs pas innocent qu'Awa, cette mère cherchant à retrouver son époux, soit musulmane. Sa persistante méfiance vis-à-vis de N et le rejet que manifeste cette dernière envers les croyances de la jeune femme résonnent douloureusement avec le présent. Or, Simon Lavoie refuse de se prêter à la fable moraliste. Son long métrage opte plutôt pour la force évocatrice et la puissance symbolique des images et du récit. Le dénouement, aussi désorientant que déchirant, accompagné d'une envoûtante berceuse chantée en kabyle par Nathalie Doummar, en est la parfaite incarnation. Il se présente comme le coup de théâtre d'une fascinante méditation sur la désolation et la spiritualité autant qu'une émouvante allégorie de la quête existentielle dans laquelle ces deux femmes se retrouvent — au même titre que le spectateur — et qui les confronte à leur véritable essence, qu'elle soit faite de désillusions ou de convictions. Privilégiant l'ambiguïté aux évidences, l'épure aux justifications, **Nulle trace** est un énigmatique voyage aux confins d'un lieu sombre et sensible. Expérience sensorielle autant que métaphysique, cette pure proposition de cinéma risque de hanter longtemps le spectateur après le générique. 



Québec / 2021 / 101 min

**RÉAL. ET SCÉN.** Simon Lavoie **IMAGE** Simran Dewan **SON** Pablo Villegas, Patrice Leblanc et Clovis Gouaillier **MUS.** Jean L'Appeau **MONT.** Mathieu Bouchard-Malo **PROD.** Marcel Giroux **INT.** Monique Gosselin, Nathalie Doummar **DIST.** K-Films Amérique



Grand entretien Claude Beaugrand, concepteur sonore

# Artisan du volcan, donneur de sons

MICHEL COULOMBE

Claude Beaugrand façonne le son du cinéma québécois depuis plus de 50 ans. Son nom figure au générique de nombreux documentaires, notamment ceux de Michel Brault, André Gladu, Pierre Perrault, Arthur Lamothe, Jean-Claude Labrecque, Jean Chabot, Manon Barbeau, Carole Laganière ou encore Serge Giguère. Il a collaboré à des dizaines de fictions, parmi lesquelles **Maman est chez le coiffeur**, **Paul à Québec** et **Hochelaga–Terre des âmes**, et remporté des Jutra pour **Histoires d’hiver**, **Séraphin, un homme et son péché**, **Soie** et **Polytechnique** ainsi que des Génie pour **Maurice Richard** et **Polytechnique**. Lorsqu’il parle de son métier, c’est avec enthousiasme, humilité et un profond respect pour ceux et celles qui participent à la création d’un film. Aujourd’hui, dit-il, tout cela est derrière lui. Chose du passé. Quoiqu’il y ait trois projets de film qui l’intéressent. Alors, si les producteurs obtiennent du financement, peut-être... L’amour du métier est une drogue dure. Rencontre printanière sur un banc du square Saint-Louis à Montréal, avec pour fond sonore le chant discret des oiseaux et la rumeur urbaine, qui s’ouvre sur un cri du cœur...

Claude Beaugrand: J’ai un métier qui m’a sauvé la vie!

*Ciné-Bulles: Voilà, c’est dit! Tout a commencé avec Arthur Lamothe, non?*

Non! Le cinéma m’est tombé dessus à la petite école quand on regardait des films avec les frères du Sacré-Coeur. À l’adolescence, la série radio-phonique de Pierre Perrault, *J’habite une ville*, m’est rentré dedans. Quand j’étais au collège à Saint-Hyacinthe, comme je ne faisais pas de sport et que je n’étais pas vraiment chrétien, c’était d’un ennui total. Heureusement, il y avait un ciné-club où j’ai rencontré Marc Daigle et Jean Chabot. Jean, je pouvais l’écouter pendant des heures, ce qui n’était pas le cas de tout le monde. Je l’ai croisé aux toilettes! Il chantait, j’ai répondu. (Il se met à fredonner un air) Ça devait être beau! Quand il a fait des films étudiants, je l’ai suivi. Rapidement, Pierre Mignot est arrivé dans le portrait. On habitait ce que Jean a appelé la «vallée du deux piastres», la vallée de Rouville. On allait voir des films à la Cinémathèque sur McGill, à Montréal, où j’ai vu se pointer la *gang* de Longueuil, la *gang* de Chambly, celle de Sorel

*Qu’avez-vous fait après le cours classique?*

Je n’ai pas fini mon cours classique. Je suis allé vivre à Montréal. Quand Henri Langlois est venu donner un cours à l’Université Concordia, j’ai

demandé de l’argent à ma mère et j’y suis allé! Je découvrais le cinéma, à une époque où l’on devait se contenter des mauvaises copies destinées aux pays sous-développés que l’on projetait à l’Élysée. Un jour, dans l’autobus, j’ai rencontré Roger Frappier, de retour de Londres. Il m’a demandé ce que je faisais. J’étais balayeur dans un centre commercial, lui travaillait comme monteur chez Arthur Lamothe. Il me l’a présenté et je suis devenu son homme à tout faire, en 1969, au moment où il faisait **Le Mépris n’aura qu’un temps**.

*Voilà, vous avez commencé chez Arthur Lamothe!*

Pas vraiment. Avec Pierre Mignot, nous avons déjà tourné **Notre Dame des chevaux**, un film de Jean Chabot qui n’a été terminé que beaucoup plus tard. Chez Arthur Lamothe, j’ai notamment transcrit tout le matériel tourné pour **Le Mépris n’aura qu’un temps**. Il me donnait un billet d’autobus le matin, un autre le soir. Lorsque l’ACPAV est venue au monde, au début de 1971, il y avait Marc Daigle, Jean Chabot, François Dupuis, Pierre Harel, Marc-André Forcier et moi. Je connaissais tout le monde qui ne me connaissait pas. J’ai écrit un scénario, qui est allé en préproduction. Je l’avais fait lire à Clémence DesRochers, Yvon Deschamps et Jean Lapointe, qui devaient en être les trois comédiens principaux. J’étais allé rencontrer Gratien Gélinas, à la tête de la SDICC, devenue Téléfilm Canada, et

il m'avait dit: «N'est pas Mozart qui veut.» J'aurais dû me lancer dans la réécriture, mais j'ai lâché. J'ai abandonné.

*Pourquoi?*

Je voulais être cinéaste, comme tout le monde, mais je n'avais rien à dire. À cette époque, Jean est venu tourner **Mon enfance à Montréal** dans la maison que j'habitais à Carignan. Dans l'équipe, il y avait Thomas Vamos, Claude Hazanavicius et Jean-Maurice de Ernsted. Je les regardais, c'était fantastique. J'ai demandé à Claude Hazanavicius comment fonctionnait le Nagra et il me l'a laissé pour la fin de semaine! C'était une époque comme ça. Ça s'est reproduit. Puis, Serge Beauchemin, le gars le plus demandé en ville, qui travaillait sur **C'est ben beau l'amour** de Marc Daigle, m'a proposé de finir le film à sa place. J'ai accepté et l'équipe a fait attention à moi. Pierre Mignot a resserré le cadre. D'autres auraient été moins généreux. J'étais devenu preneur de son!

*L'époque favorisait les ascensions rapides, non?*

À l'ONE, on m'a dit de prendre ma carte du syndicat. On m'appellerait si l'on avait besoin de moi. Les films se sont succédé: **Fleur bleue** de Larry Kent, **La Vie rêvée** de Mireille Dansereau, etc.

*L'apprentissage se faisait sur le terrain.*

Il n'y avait pas d'école. Pas de compagnonnage. J'ai appris lorsqu'on m'a dit que je pouvais utiliser un micro sans fil, lorsqu'on m'a montré comment atténuer les bruits ambiants. Mais il y avait aussi des chasses gardées. Comme j'avais mis le battement d'un cœur plutôt quelconque au montage sonore d'un film, Jean-Pierre Joutel m'a demandé si j'avais fouillé à la sonothèque de l'ONE. Quelqu'un verrouillait l'armoire... Deux ou trois monteurs sonores se protégeaient...

*Aujourd'hui, vous avez votre propre sonothèque. Vos collègues y ont-ils accès?*



Claude Beaugrand (tenant un Nagra SN) entre Pierre Perrault et Bernard Gosselin lors du tournage du **Pays de la terre sans arbre ou le Mouchouâniipi** en 1973 — Photo: Serge Giguère



Pause lors du tournage de **Jules le magnifique** de Michel Moreau (2<sup>e</sup> à partir de la gauche) en 1976. Claude Beaugrand est à droite de René Daigle et de Michel Brault. — Photo: Jean-Claude Boudreault

Oui. Je n'ai jamais vendu un son. J'ai toujours échangé.

*À vos débuts, étiez-vous perchiste?*

Trop peu. J'aurais aimé en faire plus. J'ai souffert de ne pas savoir ce que je faisais. Avec le temps, j'ai compris que la vraie force du son n'était pas dans sa technique, mais bien d'exister, d'avoir été capté... pour être reproduit! La qualité du son et du preneur de son, c'est d'être présent.

*Quel a été votre premier contact avec Pierre Perrault?*

Un cousin qui travaillait comme assistant au montage de **Pour la suite du monde** m'a amené avec lui un samedi dans sa salle de montage parce qu'il avait oublié quelque chose. Il a allumé la Moviola, j'ai vu la pêche aux marsouins! Des années plus tard, quand j'ai rencontré Pierre Perrault et Bernard Gosselin, j'étais avec Serge Giguère. Nous étions très jeunes, eux étaient des hommes. Gosselin déploie une carte du Québec, pointe la Baie-James et nous dit: «Ça vous

tente-tu d'aller là?» On a tourné **Un royaume vous attend**, mais on n'est jamais allé à la Baie-James... Ces deux-là se respectaient beaucoup. Pierre faisait le lien avec les gens, mais parfois c'est Bernard qui posait la bonne question. Quand on revenait de tourner, on s'assoit dans une salle à l'ONF avec eux, la monteuse, le producteur, Paul Larose, et l'on écoutait tout le matériel synchronisé pendant deux jours, puis du son libre placé sur des images sans son de Bernard Gosselin et du son libre, le son seul, sur un écran blanc jaune. C'était pratique courante pour les preneurs de son de cette époque de tourner beaucoup de son seul. On devait toujours être sur le qui-vive, capter ces moments en hors-champ qui pourraient lancer une scène, la conclure, la rendre compréhensible et parfois même essentielle ou simplement utile au film. Travailler avec ces deux hommes, c'était une école de cinéma. Ils étaient toujours déçus, très critiques envers leur matériel. Pendant que défilait l'image, la plupart du temps leurs commentaires étaient négatifs: «J'aurais dû faire ci, tourner comme ça, changer d'angle, ne pas zoomer, arrêter de tourner, le laisser parler, ne pas l'interrompre, l'arrêter, me remettre à tourner, etc.»



Jacques Leduc et Claude Beaugrand au camp Saint-Michel au Liban en octobre 1982 pour le tournage de *Beyrouth!* «*A défaut d'être mort*» de Tahani Rached — Photo: Séraphin Bouchard



Claude Beaugrand et Martin Leclerc lors du tournage de *L'Anticoste* de Bernard Gosselin en 1985 — Photo: Bernard Gosselin

À cette étape, le film n'existait pas encore. Ils écoutaient tout ce qui restait de son sur de l'amorce, ce fouillis de sons, de petits et de longs moments de paroles ou de bruits discontinus apparemment sans intérêt, et à un moment donné quelqu'un disait: «On l'a!» Il leur manquait un mot, ils l'avaient trouvé. Plutôt que demander aux gens de reprendre une phrase, Pierre préférait revenir trois mois plus tard et poser la même question. Un homme extraordinaire. D'autres réalisateurs disparaissent après le tournage. Ils

sont déjà ailleurs. Lui n'a jamais bâclé. Dans les années 1970, on tournait beaucoup moins d'images à cause des coûts exorbitants de la pellicule. La prise de son et le son libre avaient une place privilégiée dans certaines équipes. Le son prenait le relais de l'image dès que la caméra s'arrêtait. Serge Giguère, réalisateur et caméraman, disait: «C'est pas parce qu'on l'a filmé, qu'on l'a.» Et Pierre Bertrand, preneur de son: «C'est pas parce qu'on l'a pas filmé, qu'on l'a pas.»

*Vous appartenez à une lignée d'artisans.*

Je suis un artisan. Je me compare souvent à un débosseleur. Je prends du son, j'essaie d'arranger. Un film n'est jamais parfait. À un moment, je ne travaille plus au son, mais sur le film. La puissance du son dans un film est parfois égale sinon supérieure à celle de l'image. Peu de gens remarquent le travail du son, mais beaucoup le ressentent et associent leur émotion à l'image sans savoir que c'est le son, en fait la combinaison d'un son et d'une image, qui l'a produite. Le son modifie la lecture d'un plan, comme le fait la musique, mais en musique, les codes sont établis. Theodor W. Adorno donnait comme exercice à ses élèves d'essayer plusieurs types de musiques sur une même séquence. Il concluait que ça fonctionne toujours et c'est vrai. C'est la faiblesse de la musique au cinéma, ça marche toujours assez pour que l'on ne se questionne pas sur ce qu'elle produit vraiment. La musique crée toujours une émotion. Elle est avant toute chose émotion, avec ou sans images.

*Autour de la musique d'ailleurs, vous avez travaillé à la série Le Son des Français d'Amérique avec André Gladu et Michel Brault.*

André a dû poser 100 fois la question: «C'est-tu votre père qui vous a montré ça?» C'est une série importante. Depuis, la technologie a évolué. Imaginez si j'avais pu faire *Le Son des Français d'Amérique* avec huit pistes plutôt qu'un micro et une seule piste... Quand nous avons tourné *Liberty Street Blues*, j'ai voulu enregistrer en huit pistes. Tout ce que l'on entendait à la télévision, par exemple aux *Beaux dimanches*, sonnait mieux que ce que l'on parvenait à faire avec un seul micro en dessous de la table. Il a fallu que j'annonce que je ne partais pas pour la Louisiane pour que l'ONF m'accorde le matériel dont j'avais besoin.

*Préfériez-vous le documentaire à la fiction?*

J'ai toujours préféré le documentaire. On n'a pas à supporter cinq gars assis dans un camion qui boivent du coke parce que leur journée a commencé très tôt, bref quelqu'un qui n'est plus dans la *game*, mais à côté de la *game*.

*Avec la fiction, vous vous êtes peu à peu éloigné des plateaux.*

J'ai tout de même tourné et monté certains films au moment où j'étais en demande.

*De quelle période s'agit-il?*

De 1985 à 2000, ce qui correspond à des films comme **Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de trace** de Bernard Emond, **L'Atelier** de Suzanne Gervais, **Trois Pommes à côté du sommeil** de Jacques Leduc ou encore **Histoires d'hiver** de François Bouvier. Il n'y avait pas des

masses de gens qui faisaient du montage sonore. Avec le temps, j'ai appris à me demander si ce que je venais de trouver, ce qui m'avait plu, m'appartenait ou appartenait au film. Parfois, il faut mettre ce que l'on a trouvé de côté et le garder pour un autre film parce que le film auquel on travaille ne peut pas le porter. Le danger, c'est de parler à la place de l'auteur du film. Quand même, avec certains cinéastes, dont Fernand Bélanger, j'avais la possibilité de construire une structure qui n'existait pas au scénario. Si l'on sait y faire, il arrive que ce qui n'était qu'un plan de coupe devienne le plan le plus important parce que l'environnement sonore lui donne un sens plus fort.

*C'est le propos d'un concepteur sonore.*

Je suis devenu concepteur sonore sur **Passiflora**. Nous avons tout tourné en stéréo. Deux chances de réussir plutôt qu'une, on ne peut pas se tromper. J'avais besoin de quelqu'un, Christian



Dave Bartholomew (avec le casque d'écoute), Ginette Guillard (assistante à la réalisation), André Gladu (réalisateur), Claude Beaugrand et Georges Porter Jr. en marge du tournage de **Liberty Street Blues** (1988) — Photo: Martin Leclerc



Claude Beaugrand en Éthiopie pour le tournage de Cendres et moisson de Magnus Isacsson en 1991 — Photo: Magnus Isacsson

Marcotte, pour m'aider. La réaction à l'ONF a été de me dire qu'il ne pouvait y avoir deux monteuses sonores. Fernand Bélanger a proposé que je sois concepteur sonore.

*Est-ce à partir de là que vous êtes devenu concepteur sonore?*

Ça faisait plaisir au monde. Par la suite, j'ai aussi signé « constructeur sonore ». Au fond, il n'y a pas de concept, il n'y a que du travail. En tournage, particulièrement en documentaire, je cherchais et parfois je trouvais.

*Le passage au numérique a-t-il été difficile?*

Je suis l'un des premiers à l'avoir fait pour le montage sonore. Aujourd'hui, on peut utiliser plus de 200 pistes. C'est beaucoup trop. L'une des règles que je me suis donnée, c'est de passer à autre chose quand une chose a été dite une fois, deux fois, trois fois. Quand on a mis des sons de criquets, vient un moment où l'on peut les enlever, tout le monde les entend pareil! Au début, le spectateur les apprécie, mais vient un moment où tout le monde a compris. Le spectateur est intelligent. C'est vrai pour tous les objets sonores sur lesquels repose la conception sonore. Ça joue dans le cerveau, dans le cœur.

*Êtes-vous souvent parti à la chasse aux sons?*

Je l'ai souvent fait pour mon plaisir. Enregistrer les grenouilles au village, par exemple.

*Comment classe-t-on ces sons?*

Par description. Le type de grenouille, le nom savant, le nom vernaculaire, l'endroit, l'heure, le jour, l'année. Dans les faits, on ne recherche pas le son de telle grenouille, mais quelque chose qui a du grain, qui va faire un effet, que l'on va pouvoir interrompre, amalgamer à autre chose, pour mettre le spectateur dans un certain état. On est toujours à l'extérieur de l'image alors qu'avec le son atmosphérique, on baigne dedans. On est au centre du monde.

*Combien de temps consacre-t-on au travail sonore dans un film québécois standard?*

Vingt jours pour la supervision et le montage, 15 pour le mixage, 20 pour le montage des

dialogues, 20 pour le montage des effets sonores, 5 pour le bruitage et de 3 à 5 pour la postsynchronisation. Pendant que quelqu'un s'occupe de sons précis, celui de telle auto, telle année, je travaille la même chose, à ma manière. Le son d'un char plus lourd, par exemple. On essaie les deux sons au mixage. Entretemps, j'ai également travaillé des sons qui ne correspondent pas à l'image, qui accompagnent la démarche du personnage ou définissent le milieu. Au cinéma, ce n'est pas tout d'entendre ce que l'on voit à l'image. Le hors-champ appartient aussi à l'image. Dans un film ambitieux comme **Hochelaga – Terre des âmes**, j'y mets environ trois mois. François Girard est musicien, c'est un opératique. Pour ma part, je travaille sur un film comme s'il n'y avait pas de musique.

*L'affrontement paraît inévitable, non?*

Le son est toujours plus étrange. Le spectateur a le sentiment qu'il se passe quelque chose. La musique est la chose la plus incompréhensible au monde tant qu'elle n'existe pas. On écoute à la guitare ce qui va être joué par d'autres instruments, et ce n'est pas la même chose. Parfois, les compositeurs se perdent, ce qui m'arrive aussi. Pour éviter ça, je n'attends pas la dernière minute pour faire entendre mon travail et je commence toujours par les séquences qui me paraissent les plus importantes. Le cœur du film, souvent une scène problématique. Dans le cas d'**Hochelaga – Terre des âmes**, c'était la descente dans le trou au centre du terrain de football, suivie du rêve jusqu'au réveil. Dans **Maurice Richard**, un film de facture conventionnelle, j'ai mis le son d'un volcan sur l'image d'un lac, la nuit. Ça renvoie au monstre du Loch Ness, à la bête cachée dans l'ombre. Ça crée de l'étrangeté. Quand on trouve, on a le champ libre pour la suite.

*Vous avez touché à tous les aspects du travail sonore, mais vous n'êtes pas mixeur.*

Je ne suis pas capable de mixer. C'est un art. En revanche, je sais ce que je veux. Je le décris avec des rythmes que je fais avec ma bouche. Tadik tedak tedak. Tak! Il faut faire confiance aux gens avec qui l'on travaille et accueillir l'inattendu, par exemple ce silence sur le gros plan de Gilles Carle qui nous regarde dans **Gilles Carle ou l'indomptable imaginaire** de Charles Binamé. Un film est vivant jusqu'à la dernière minute. Il se

transforme jusqu'à la fin. Mais aujourd'hui, avec les oreilles qui me restent...

*Entendre moins bien, c'est le prix à payer dans ce métier?*

Quand on enregistre dans une taverne où ça gueule, caché sous une table avec des écouteurs et le son au maximum, c'est inévitable. Avec le temps, ça s'accumule, surtout qu'en montage, on a tendance à y aller fort. Peu à peu, on devient sourd. Malentendant. Je n'ai plus ce qu'il faut pour faire un film comme **Hochelaga – Terre des âmes**. Je n'entends pas l'oiseau que l'on a ajouté en haut à gauche. Quand il y a moins de moyens, c'est plus simple, on va à l'essentiel.

*Votre filmographie témoigne d'une grande fidélité à l'égard de plusieurs cinéastes. Y a-t-il des réalisateurs que vous avez ratés?*

Robert Morin. J'aime ce qu'il fait. Il crée du malaise. Je pense à **Petit Pow! Pow! Noël**. Sinon, j'ai été très gâté. Je n'ai jamais eu à prendre le téléphone pour chercher du travail et j'ai refusé peu de films.

*Y a-t-il eu des rencontres déterminantes?*

Une rencontre a changé ma manière d'entendre et de monter le son, celle de Yann Paranthoën, un homme de son et de radio croisé à l'Atelier de création radiophonique de Radio France en 1983. J'étais stagiaire sur un projet dont j'avais fait la prise de son. On a tout de suite sympathisé et je suis rentré au Québec avec ses émissions de radio et une longue conversation enregistrée dans son studio que j'ai montée par la suite. Entre autres choses, il m'a appris que le silence ne peut être exprimé que par le bruit!

*Votre travail varie-t-il beaucoup selon les cinéastes?*

Prenons Serge Giguère. Avec lui, je travaille en bedaine! Quand j'ai vu **Les Lettres de ma mère**, où l'on entend sa voix, ça ne lui ressemblait pas. Je suis allé chez lui, il a enregistré les textes, j'ai tout monté, il a de nouveau enregistré et l'on a refait l'exercice jusqu'à ce que ce soit fluide, plus naturel.

*Dès lors où Serge Giguère vous proposait de travailler avec lui, c'était acquis.*

Comme pour Léa Pool. J'ai fait deux ou trois films avec elle. Si elle me le demandait, je dirais oui sans hésiter. J'ai beaucoup aimé travailler avec elle. Par fidélité à l'endroit de Charles Binamé, j'ai accepté de travailler à **Séraphin, un homme et son péché** même si je me poussais quand la série jouait à la télé. J'y ai mis des sons empruntés au film **Les Bûcherons de la Manouane** d'Arthur Lamothe. Pourquoi engager des gens pour faire les mêmes sons, avec moins de vérité?

*Vous avez remporté plusieurs prix: Gémeaux, Génie, Jutra. Qui sont toutes ces personnes à qui l'on remet le prix du meilleur son?*

L'ingénieur du son, le concepteur, les bruiteurs, la postsynchronisation, le mixeur.

*Vous êtes dans ce métier depuis plus de 50 ans. Plusieurs de ceux et celles avec qui vous avez travaillé n'y sont plus. Vous avez une façon très personnelle de penser à eux.*

Deux fois par an, quand j'entends les outardes, je les regarde passer et je leur donne le nom des amis qui nous ont quittés. Au début, il y en avait deux ou trois, aujourd'hui ça ressemble davantage à un voilier d'outardes. Ça me permet de penser à eux, Pierre, Arthur, Bernard, Michel, Fernand. J'ai eu cette idée quand on a mis Jean Chabot en terre à Saint-Jean-Baptiste de Rouville et qu'un voilier d'outardes est passé. On a besoin de rituels. Les oiseaux partent, puis ils reviennent.

*De quoi êtes-vous le plus fier?*

J'ai fait ce métier en étant angoissé, mais ça m'a sauvé la vie d'accompagner des gens de cette qualité sans tenir le haut du pavé. Au début, je n'avais qu'à tenir le micro. J'ai été là à tellement de moments importants. Pas qu'ici d'ailleurs. Martin Duckworth m'a amené au Cambodge alors que ça faisait quelques semaines que le pays avait été libéré. C'est quelque chose. Quand on a tourné **Beyrouth! «À défaut d'être mort»** de Tahani Rached, on venait d'ouvrir l'aéroport de Beyrouth une semaine auparavant. Je suis allé au Sénégal et en Mauritanie avec Monique Crouillère. Au Rwanda avec Yvan Patry et Danièle Lacourse et ça faisait peur. Je me suis retrouvé en Érythrée pour la première fête de l'indépendance après la lutte avec l'Éthiopie. J'ai enregistré tout ça. J'ai rencontré Guy Nadon quand Serge Giguère a tourné **Le Roi**



Claude Beaugrand dans sa salle de montage en avril dernier — Photo: Éric Perron

**du drum** et Gaétan Hart quand Manon Leriche et Pierre Falardeau ont fait **Le Steak**. Quand je voyageais avec Pierre Perrault et Bernard Gosselin, ils avaient toujours quelque chose à dire, ils connaissaient les noms de tous les oiseaux que je n'avais même pas vu passer. Bernard se retournait vers nous, Serge Giguère et moi, et nous demandait: « Vous autres, les petits garçons, en avez-vous des affaires à dire? » On ne disait rien!

*Quel est votre son préféré?*

L'enregistrement en stéréophonie par Serge Beauchemin d'un grand cerf-volant qui virevolte en altitude. Il rend l'idée de la liberté, de la suspension, du vol sans effort, du surplace et plus encore. Un son extraordinaire par son mystère et son efficacité. Il y a aussi un son de volcan inédit, un son d'une énergie sourde et mouvementée que j'ai caché un peu partout pour surdramatiser. On l'entend sans le reconnaître, mais on ressent son énergie.

*Le son que vous détestez ?*

Le son qui tue, celui que je ne suis plus capable d'utiliser ou même d'entendre, est celui d'un chien qui jappe au générique d'ouverture du très beau film de Nuri Bilge Ceylan, **Le Poirier sauvage**, et d'une multitude d'autres films parce qu'il sonne vraiment bien...

*À vos débuts, vous connaissiez tous ceux qui faisaient du cinéma au Québec. Aujourd'hui, ce n'est plus possible.*

J'ai été là au bon moment, à une époque où les preneurs de son ne couraient pas les rues. Avec une soif d'apprendre et une passion pour le cinéma. **CB**



Photo: Alamy Banque d'images

**Hommage** Bertrand Tavernier (1941-2021)

# Des outils pour résister

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

« Je n'aime pas les étiquettes, je n'aime pas les chapelles, je n'appartiens pas à une école, je n'ai pas fait de cinéma par réaction; je ne fais pas de cinéma contre un autre... »: Bertrand Tavernier, décédé ce 26 mars dernier à 79 ans, l'a souvent prouvé et affirmé pendant sa longue carrière au cinéma. « Mais j'aime bien faire un film contre mon film précédent. Pour moi, c'est un état d'esprit qui est assez stimulant », ajoute-t-il dans une entrevue télévisée quand **Des enfants gâtés** (1977) est encore son plus récent film. Ce quatrième long métrage rompt avec le tiercé montrant Philippe Noiret à l'avant-plan avec la griffe de Jean Aurenche et parfois de Pierre Bost au scénario: **L'Horloger de Saint-Paul** (1974), **Que la fête commence...** (1975) et **Le Juge et l'Assassin** (1976). L'action **Des enfants gâtés** se situe à l'époque où il est tourné, dans le 18<sup>e</sup> arrondissement de Paris, changé en chantiers d'immeubles à logements et de tours de bureaux, et tire son inspiration des expériences de Tavernier en tant que membre d'un comité de locataires en conflit avec « un propriétaire qui m'a fait ch\*\*r pendant huit ans ». **Des enfants gâtés**, dit-il, est un film de vengeance, un pur règlement de comptes.

Bernard Rougerie (Michel Piccoli), cinéaste, entend s'isoler un mois dans un deux-pièces loué pour terminer son prochain scénario. Sans téléphone, sans télévision et sans tourne-disque, son régime serait sans distractions si ce n'était du comité de locataires qui cherche à mobiliser les occupants de l'immeuble pour lutter contre les exactions de toutes sortes de leur propriétaire (augmentations de loyer, frais d'entretien abusifs, évictions). Les charmes et l'aplomb d'une jeune locataire au chômage, Anne Torrini (Christine Pascal) surmontent les réticences de Bernard qui se laisse prendre au jeu (et dans une liaison avec Anne) tandis que sa femme, Catherine (Arlette Bonnard), poursuit sa tâche d'éducatrice auprès d'enfants ayant des difficultés à communiquer.

Ces scènes entre Catherine et ces enfants abîmés (« gâtés ») forment un contrepoint apparemment indépendant de la trame principale, mais annoncent, deux films à l'avance, le désarroi et la crise qui attendent l'institutrice Laurence Cuers (Nathalie Baye) devant ses cohortes d'élèves que la télévision rend de plus en plus amorphes dans **Une semaine de vacances** (1980), et de manière générale, l'attention inquiète que Tavernier portera toujours à l'enfance. Tout comme le dernier film de Bernard annonce ce que sera le prochain Tavernier (**La Mort en direct**, 1980), un film tourné vers l'avenir et la continuité. Mais **Des enfants gâtés** est d'abord le film de la mobilisation citoyenne et communautaire pour Tavernier qui ausculte le déséquilibre des forces entre la volonté populaire et la rapacité du secteur immobilier. Les

scènes où il est question du jargon des baux, de leurs clauses et de la comptabilité « créative » sont à cet égard révélatrices, indispensables à quiconque se soucie du droit au logement encore aujourd'hui.

Dans le film, la célébrité de Bernard présente un atout pour attirer l'attention des médias vers une cause impopulaire pendant qu'Anne invite Bernard dans son lit. Mais le schéma de l'adultère classique entre une jeune femme et un homme mûr et marié (28 ans d'écart d'âge entre les acteurs) s'inverse en faisant d'Anne la vraie conscience et héroïne de ce film, raconté selon son point de vue autant que celui de Bernard. Sa vie et ses privilèges n'étant pas à risque, Bernard reste un



**Des enfants gâtés** avec Christine Pascal et Michel Piccoli

acteur de passage, un observateur à l'engagement variable, tandis qu'Anne met tout en jeu, y compris ses liaisons. Les scènes où le personnage de Christine Pascal (également coscénariste), déterminé et vulnérable, confie comment il a découvert le plaisir sexuel, et qui rompt en disant à son amant « il y a tellement de choses que je veux changer en moi et autour de moi et j'ai peur que tu m'en empêches » démontrent qu'outre la vengeance contre les propriétaires, ce portrait de femme est le cœur secret du film.

### Big Brother

**Des enfants gâtés** crée un précédent chez Tavernier par la critique qu'il fait de son *alter ego*, par le rôle de premier plan qu'il donne à son personnage féminin, et par sa façon de lier l'intime et le politique. Voyant comment la pandémie et le confinement profitent au marché immobilier aujourd'hui — au mépris des gens et des petits commerces qui font l'identité et la vie des quartiers — le film s'avère plus actuel et urgent que

jamais, en même temps qu'un des plus ouvertement personnels de son réalisateur.

Personnels, ces films le seront presque tous, moins au sens étroit de la confiance que par les préoccupations, le portrait de relations dans leur contexte social élargi au-delà du vaste éventail de genres qu'ils couvrent. Ainsi après **Des enfants gâtés** aborde-t-il une œuvre de science-fiction, avec une distribution quatre étoiles (Romy Schneider, Harvey Keitel, Harry Dean Stanton, Max von Sydow), tournée en anglais dans les environs de Glasgow, en Écosse. Aucun astronef ni gadget, aucun décor ne se démarque comme futuriste à l'écran dans **Death Watch (La Mort en direct)**, qui se veut une « science-fiction sociologique sur la télévision et le voyeurisme, sur l'amour et la mort ». Dans le futur dystopique du film, qui habite surtout les mentalités, les grandes maladies n'existent plus, les vieillards parqués dans leurs maisons de vieillesse prennent des médicaments qui leur font oublier leur condition mortelle et les romans sont écrits par ordinateur. Toutefois, on ne saurait qualifier de futuristes les écarts sociaux qui débouchent sur des affrontements policiers, ni le fait que la télévision soit la source d'approvisionnement en émotions fortes pour une population endormie.

Un homme téméraire, Roddie (Keitel), se fait installer des caméras dans les yeux pour filmer en direct l'agonie de Katherine Morthenhoe (Schneider), qui serait en train de mourir d'une vraie maladie. Le phénomène est devenu si rare qu'un producteur de télé, Vincent (Stanton), compte en faire la première télé-réalité de l'histoire de la télévision grâce aux yeux de Roddie : « La télévision n'aura jamais réellement existé avant », clament les panneaux publicitaires, qui vendent la marchandise à l'avance.

Les justifications machiavéliques du producteur sont d'une prescience à donner froid dans le dos. Voir quelqu'un mourir « de la vraie manière » est d'intérêt public. « Les mourants sont la nouvelle pornographie : nous les cachons dans des maisons, moi je veux les ramener chez eux », de dire Vincent, qui s'exprime comme un Marshall McLuhan qui envisagerait l'ère actuelle de la braderie de la vie privée (« qu'est-ce que la vie privée? », dit le producteur) sur les réseaux sociaux, via Internet, les téléphones intelligents, la géolocalisation pour tous et les vidéos virales, où « tout est intéressant, mais rien n'a d'importance ». Rien n'est plus difficile aujourd'hui (ni plus souhaitable, peut-être) que de vivre dans le réel en laissant la plus petite empreinte numérique possible.

Refusant de céder son droit à une mort privée, Katherine tente d'échapper à l'emprise de la télé et devient une fugitive, sans savoir que son providentiel compagnon de fuite, Roddie, est celui-là même qui la filme jour et nuit pour la grande émotion des spectateurs. Aussi au-delà de sa charge critique

sur la société et l'emprise du spectacle, etc., **La Mort en direct** pose remarquablement la question fondamentale : qu'est-ce que filmer (et regarder)? Quels sont les limites, les enjeux et la duplicité de cet acte? Le spectateur n'oublie jamais que la fuite de Katherine, et tout ce qu'elle dévoile d'elle-même, est enregistrée sitôt que Roddie pose les yeux sur elle, et nous sur eux. Le plan-séquence magistral où elle tente de semer les gens de la télé dans le décor d'une fête foraine — la caméra, portée en Steadicam, la poursuit et la cherche comme un drone parmi la foule — montre bien ce que le geste de filmer peut comporter de prédateur et de vampirique (c'est l'essence même du voyeurisme). Mais il y a aussi le partage de la diffusion, le fait de rendre permanent ce qui se perdrait autrement dans le temps, au fondement même du métier de cinéaste, des instants précieux. « Imaginez que je regarde dans un parc; je n'ai qu'à le regarder pour que ça soit capturé sur pellicule. C'est le jouet idéal », dira Roddie lorsqu'il aura perdu la vue, proche d'Orson Welles pour qui le cinéma demeurerait « le plus beau jeu de train électrique dont un gosse puisse rêver ». Reste à chacun le devoir de tracer sa ligne de conduite, rappelle Tavernier qui semble employer ici la fable dystopique pour faire entendre, plus que dans tous ses autres films réunis, les questions qui devaient le hanter dans l'exercice quotidien du plus beau et du plus terrifiant des métiers : celui de cinéaste.

### Pénurie enseignante

Dans **Une semaine de vacances**, Laurence Cuers (Nathalie Baye), une professeure de collège, vit un malaise dont bien des professeurs font l'expérience à l'instant où l'écart générationnel et culturel entre maître et élève paraît soudain un gouffre infranchissable. Un sentiment d'éloignement, un manque de repères communs, des impatiences acerbes pour ses nouvelles cohortes de moins en moins motivées précipitent Laurence en pleine crise de la trentaine. Quand, un matin, en panique, elle se trouve incapable d'aller en classe, Laurence entre en arrêt de travail pour une semaine afin de se remettre et de s'interroger. Cependant, ce moment de pause ne sera pas synonyme d'isolement dépressif, mais s'accompagne au contraire d'une ouverture aux hasards et à leurs rencontres. Entre deux cafés pris avec son amie délurée, enseignante célibataire qui cherche un homme dans les petites annonces (Flore Fitzgerald), Laurence se lie d'amitié pour un parent d'élève (Michel Galabru) et son ami (Philippe Noiret, le Michel Descombes de **L'Horloger de Saint-Paul**) qui échangent des histoires sur leur passé de cancre comme d'autres s'échangent des histoires de régiment. Mais Laurence n'est pas moins indécise quant à la suite des choses. La tentation affleure d'abandonner l'enseignement, comme de quitter ce copain sympathique, mais maladroit (Gérard Lanvin) qui la presse d'avoir un enfant et de consolider leur



La Mort en direct, Une semaine de vacances, Un dimanche à la campagne et Daddy Nostalgie

union. Ses rapports ordinairement compliqués avec ses parents et sa fascination pour une vieille dame qui se tient seule à la fenêtre d'en face semblent rappeler à Laurence l'inquiétude de devenir étrangère à elle-même, ou une étrangère tout court, avec le passage du temps.

Aucun pathos dans l'itinéraire de cette femme à la croisée des chemins, entre tentations de quitter le navire ou de rentrer dans des rangs qu'elle n'a pas véritablement choisis, mais d'en tirer le meilleur possible. La traversée en douceur de cette crise n'est pas le moindre des charmes de ce film qui pose des questions sérieuses sur un ton léger comme un air de vacances. Tavernier, avec ce film lyonnais, a dû vouloir aussi s'accorder une pause entre deux projets plus ambitieux : **La Mort en direct**, son précédent, et **Coup de torchon** (1981), qui verra bientôt Philippe Noiret jouer les anges exterminateurs dans un village du Sénégal à la fin des années 1930.

**Une semaine de vacances** est toutefois bien plus qu'une parenthèse en forme de drame bourgeois dans la trame de ses films. La crise de Laurence n'est pas simplement personnelle, mais le reflet d'un malaise social; et spécialement

des pressions qu'un système d'éducation, étranger aux réalités du terrain, fait peser sur les enseignantes comme sur les élèves. Une adolescente découragée dit craindre de ne pas être très intelligente, Laurence reproche à l'influence de la télévision le manque de concentration de ses élèves et à son administration le désir d'afficher coûte que coûte des taux élevés de réussite. Ses classes lui semblent devenues « sans désir et gavées », comme elle l'est peut-être elle-même sans le savoir; la qualité des travaux est en baisse, les activités et les « projets » en classe n'accouchent que de copies bourrées de banalités sans imagination... La liste des griefs pourrait s'allonger. Autrefois, dit en substance le personnage de Michel Galabru, les jeunes tendaient à ressembler à leurs parents, mais aujourd'hui, c'est à l'époque où ils se trouvent qu'ils ressemblent — et qui sait si à 30 ans à peine, Laurence ne serait pas en train d'être déjà disqualifiée par cette époque où tout va toujours plus vite et où s'accroît l'emprise de la télévision comme s'accroît aujourd'hui celle des tablettes et des portables. Quand **La Mort en direct** interrogeait l'impact que pourraient avoir demain les médias de masse, **Une semaine de vacances** s'inquiète de leur impact actuel, soit en 1980.

On le voit donc, ce film intime en forme de portrait de femme (ce qu'il est aussi) est profondément traversé par une charge critique par l'entremise de ce qu'il fait entendre et donne à voir du milieu de l'école par celles qui y exercent leur métier. Il outille encore aujourd'hui le public pour faire comprendre d'où peut venir le décrochage des enseignants

fin, de non-dits qui persistent, de tensions latentes et irrésolues, qui présentent la famille (ou un de ses substituts) comme une structure où l'on sera toujours pris en faute. Inspiré d'un roman de Pierre Bost (*Monsieur Ladmiraal va bientôt mourir*), **Un dimanche à la campagne** (1984) voit le vieux peintre veuf Ladmiraal (Louis Ducreux) recevoir la visite de son fils et, exceptionnellement, de sa fille un beau dimanche de fin d'été, en 1912. Peintre impressionniste au mieux habile, le vieux Ladmiraal a manqué le train du modernisme sans s'en formaliser et, veuf, vit seul avec sa bonne. Quelques visions, des fantômes et des intuitions prémonitoires et funestes émaillent la chronique de cet après-midi qui voit, parmi ses deux enfants, la préférence de Ladmiraal se porter vers sa fille, comédienne émancipée, mais volage et qui le néglige (Sabine Azéma), au détriment de son fils, un bourgeois convenu qu'il trouve insignifiant (Michel Aumont), mais qui lui reste fidèle et à qui il doit d'avoir trois petits enfants. Cela suffit pour investir le rituel d'un fond d'amertume comme une somme de regrets: celui, de Ladmiraal, d'avoir refait le même genre de tableau; celui du fils de s'être rangé dans une existence conventionnelle; et enfin celui de la fille à ne pouvoir combler, inquiète, quelque manque indicible par sa vie tapageuse.

**Nous savons mieux dans les films sociaux de Tavernier quels sont les problèmes, ce contre quoi on lutte, quand les études de caractère qui leur succèdent embrassent une intangible mélancolie. Des proches se réunissent dans une ambiance de fin, de non-dits qui persistent, de tensions latentes et irrésolues, qui présentent la famille (ou un de ses substituts) comme une structure où l'on sera toujours pris en faute.**

comme celui des étudiants. Le film se conclura par une démission, qui ne sera pas celle de Laurence, mais qui par lettre interposée fera une ultime synthèse d'un système en déroute, avec « [ses] réformes continues et aberrantes qui transforment les élèves en cobayes et les profs en expérimentateurs ». Comme si, depuis 40 ans, le malaise n'avait fait que se perpétuer.

### Sonates d'automne

Voyant Laurence happée par son travail, son compagnon Pierre lui demande: « Et moi alors? » Dans **L.627** (1992), la femme du policier Lulu (Didier Bezace), lequel arrondit ses fins de mois en faisant des vidéos de mariages, fait observer à son conjoint qu'il filme des mariages, mais ne l'a jamais filmée. **Des enfants gâtés** commence quand Bernard se sépare momentanément de sa femme et de son garçon pour terminer l'écriture de son scénario. Les films de Tavernier regorgent de personnages qu'une vocation ou un métier rend plus ou moins absents à leur vie familiale et privée. Les films de Tavernier, dans leur va-et-vient entre les films à cause et les films plus introspectifs, racontent aussi la difficulté, voire l'impossibilité, de concilier tous les aspects de la vie et démontrent que dans ces luttes, il y aura toujours des perdants proches de nous.

Nous savons mieux dans les films sociaux de Tavernier quels sont les problèmes, ce contre quoi on lutte, quand les études de caractère qui leur succèdent embrassent une intangible mélancolie. Des proches se réunissent dans une ambiance de

Le film est une réussite parce qu'il se tient loin du pathos des règlements de compte. Son approche en pointillés — qui l'apparie à l'impressionnisme tant au scénario qu'à l'image — capture par touches discrètes ce que ce simple après-midi peut dévoiler de tensions d'une famille et de solitude parmi ses membres. La façon dont l'amour distribue ses jetons, et celle avec laquelle chacun s'installe dans ses choix pour s'en découvrir prisonnier tôt ou tard avec le temps, restera toujours un mystère en même temps qu'une donnée inévitable de la vie qui continue.

Tavernier retourne sur ce terrain qui le hante avec **Daddy Nostalgie** (1990), encore réalisé entre deux films à thème (**La Vie et rien d'autre**, 1989, et **L.627**), cette fois pour raconter, de nos jours, le rapprochement tardif d'un père (Dirk Bogarde) avec sa fille (Jane Birkin). Sachant celui-ci mourant, Caroline quitte l'Angleterre pour passer quelque temps dans le sud de la France où ses parents vivent une retraite oisive dont le décor enchanteur et aisé ne parvient à avoir raison du repli sur soi du vieux couple. Le père râle, se refuse à cesser de boire; il reste sourd et se résigne à mourir malgré les réprimandes de son épouse (Odette Laure), devenue confite en religion et pratiquement recluse avec le temps. Une sorte de romance crépusculaire se noue entre le père et la fille pendant que la mère continue de boire du Coke Diet comme un poisson et de fumer cigarette sur cigarette.

Nous savons que les époux Miche et Tony ont autrefois été amoureux autant qu'absents pour leur fille. Quelques *flashbacks* montrent Caroline, enfant mélancolique, assise dans les escaliers et laissée à elle-même pendant que ses parents donnent une de leurs soirées mondaines. Trente ans et quelque plus tard, la petite musique du rapprochement entre père mourant et fille quarantenaire se fonde sur un passé que l'on devine fait d'abandon et d'absence. Détail plus parlant au moment du récit, Caroline, écrivaine qui vivote, laisse son fils adolescent aux soins de son ex-mari pendant son séjour d'adieu à son père. Des coups de fil nocturnes voient croître l'exaspération de l'ex et l'anxiété du fils face au congé de Caroline qui se prolonge. Aussi, ce que l'on donne à l'un, on en prive l'autre pendant que les maux venant de l'absence parentale se renouvellent pour la génération suivante. Le regard de Tavernier, encore une fois, s'empreint de compassion discrète, mais sentie sur cette histoire de famille qui affirme clairement sa parenté avec **Un dimanche à la campagne** quand, sur son départ, Jane Birkin/Caroline et Louis Ducreux/Monsieur Ladmiral semblent se reconnaître sans mot dire dans un couloir de métro.

### Quand il est moins cinq

Parmi les titres retenus pour ce tour d'horizon chez un Tavernier plus intime, **Round Midnight** (1986), souvent mentionné au lendemain de sa mort) semble jouir d'une affection particulière. En effet, comment oublier les performances enregistrées en direct, l'ambiance enfumée du club parisien, l'émouvante histoire d'amitié qui se noue entre Dale Turner (le saxophoniste Dexter Gordon) et le fan français, Francis (François Cluzet), qui s'improvise en protecteur pour l'arracher à ses démons (en premier lieu l'alcool) et le remettre sur pied. Tavernier y fait non seulement revivre une époque — la fin des années 1950, où l'hospitalité de Paris bouleversait les *jazzmen* noirs américains victimes de ségrégation dans leur pays —; il montre aussi, en s'inspirant de l'amitié entre Francis Paudras et Bud Powell, une histoire qui ressemble à plus d'un titre à un conte.

En tout respect, **Round Midnight** serait à Tavernier ce que **E.T. the Extra-Terrestrial** fut à Spielberg. Turner y tenant la figure de l'extra-terrestre arrivant seul dans un monde




Round Midnight



Bertrand Tavernier lors du tournage de son dernier film, *Voyage à travers le cinéma français*

étranger et Francis celle du gamin qui, ayant toujours cru en lui, l'adopte et l'aide à retourner sur sa planète — qui est, hélas pour Turner, New York, où ne l'attendent qu'hôtels miteux, gérants sans scrupules et *dealers*, mais aussi sa fille adolescente qu'il espère retrouver. La gestuelle, les paroles singulièrement mesurées, les dons musicaux exceptionnels et le physique de colosse chancelant de Dexter Gordon fascinent comme fascinerait un être pas tout à fait de ce monde (autant qu'il sait avoir un pied dans le prochain), alors que la composition de Cluzet exprime la fébrilité juvénile de qui a la chance inouïe de rencontrer son idole — et endosse la lourde mission de la soigner, de faire une différence dans sa vie comme sa musique a fait une différence dans la sienne.

Au-delà de leur contraste de tandem presque comique — géant américain noir et flegmatique versus petit français blanc et nerveux —, la passion du mélomane est presque égale à celle du *jazzman* pour la musique — avec, encore, le spectre de la paternité manquée pour corollaire: la vie en tournée aura tenu Dale éloigné de sa fille trop longtemps pour qu'ils renouent, quand la monomanie de Francis lui fait passer sa fille, Bérangère (Gabrielle Haker), en second après la musique. L'espoir subsiste qu'avoir tenté de relever et de protéger le musicien déchu, même après sa disparition annoncée, cristallisera chez Francis des qualités de père qui sauveront sa fille fragile que le début du film trouve au bord de l'implosion.

*Ciné-Bulles* avait déjà voué, pas plus tard que l'été dernier, un long texte rétrospectif au cinéma de Bertrand Tavernier<sup>1</sup>, centré, avec profit, sur les titres majeurs de ses films à tendance politique, historique et sociale. Il restait, il reste encore, depuis la nouvelle de sa mort et la réapparition, encore trop laconiques, de quelques-uns de ses films plus intimes, à redécouvrir et à explorer ceux-ci (au même titre que les autres) pour voir la palette de Tavernier s'élargir et s'approfondir d'une dimension personnelle qui révèle une continuité cachée entre ses films, malgré la disparité apparente des genres, des sujets et des époques. Il vient un moment, dans **Round Midnight**, où l'on entend que la musique de Dale aide Francis à trouver un sens à sa vie. Ainsi en est-il de toutes les passions, lorsque celles-ci ne deviennent pas des maîtresses tyranniques qui écartent de la vie même. La passion du cinéma qui fut celle de Tavernier l'aidait, disait-il, à mieux comprendre le monde qui l'entourait. À revoir certains de ses films, à plus de 30 ans de distance, nous nous surprenons du fait que c'est ici et maintenant qu'il semble continuer d'observer. 

1. CHEVRIER, H-Paul. « Il en reste toujours quelque chose », *Ciné-Bulles*, vol. 38 n° 3, été 2020, p. 22-28.

# Bertrand Tavernier

a accordé plusieurs entretiens  
à *Ciné-Bulles* au fil des décennies



1988



Volume 7 numéro 4 – Entretien réalisé par Michel Coulombe et Françoise Wera

1994



Volume 13 numéro 4 – Entretien réalisé par Michel Coulombe

2002



Volume 20 numéro 4 – Entretien réalisé par Jean-Philippe Gravel

2011



Volume 29 numéro 4 – Entretien réalisé par H-Paul Chevrier



Julien Knafo lors du tournage de **Brain Freeze** — Photo: Marion Parage

**Entretien** Julien Knafo, réalisateur de **Brain Freeze**

« Je voulais créer un film autour d'un arc narratif fort, que l'on s'intéresse aux personnages et que le ton soit le bon. »

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Après avoir participé au collectif **Lucidité passagère** (2010), Julien Knafo revient avec un premier long métrage solo, **Brain Freeze**. Dans ce projet, le réalisateur se risque au film de zombies, offrant sa vision du genre, colorée d'un virulent commentaire environnemental et d'une grinçante satire corporative. Ses créatures, des « infectés », naissent de la consommation d'une molécule créée génétiquement par une multinationale afin de faire fondre la neige d'un club de golf à l'Île-aux-Paons, lieu où vit, dans son nid douillet, André, 15 ans, avec sa mère et sa jeune sœur. Lorsque le fertilisant se répand chez les résidents, l'adolescent est contraint de faire équipe avec Dan, un gardien de sécurité survivaliste, s'il veut s'en sortir. De cette rencontre improbable, le cinéaste propose une palpitante et absurde virée au cœur d'un genre qui s'affirme de plus en plus dans la cinématographie québécoise (**Les Affamés** de Robin Aubert, **Blood Quantum** de Jeff Barnaby). Et qui, au terme d'une aventure qui s'est échelonnée sur près d'une décennie, témoigne du dévouement viscéral et de l'amour pur dont il faut faire preuve pour mener à terme ce type de projet à l'écran.

*Ciné-Bulles: **Lucidité passagère** est sorti en 2010. **Brain Freeze** arrive plus de 10 ans après. Qu'est-ce qui explique que ce fut un projet aussi long à développer?*

Julien Knafo: Après **Lucidité passagère**, j'ai travaillé à quelques projets. J'ai trouvé cela difficile. Le milieu était saturé. Alors, j'ai décidé d'écrire un scénario juste pour le *fun*. J'ai donc choisi de faire un film de zombies. Ma première demande d'aide à la scénarisation a été acceptée. Après, plusieurs choses se sont passées. J'ai contacté Barbara Shrier [la productrice] trois ans plus tard, quand j'ai senti que le scénario commençait à prendre forme. Elle avait le sentiment que le texte devait sortir davantage des sentiers battus et que j'avais besoin d'en faire quelque chose de très personnel. J'ai retravaillé le scénario. Au premier dépôt, la réception a été très mauvaise. C'était un peu déprimant. On a écrit une deuxième version. Un an plus tard, de nouvelles personnes venaient d'entrer à la SODEC, dont Johanne Larue, qui, je crois, connaissait mieux le cinéma de genre, ce qui nous a beaucoup aidés. On a aussi fait un démo. On voulait montrer que l'on ne désirait pas faire un film de zombies *trash*. On cherchait quelque chose de visuellement différent. Au bout du compte, ça nous a pris 6 dépôts et il y a eu 18 versions du scénario.

*Le cinéma d'épouvante est-il toujours un genre difficile pour lequel se faire financer au Québec?*

Je pense que ce l'est moins qu'auparavant. Il y a une voix qui est de plus en plus forte pour le cinéma de genre. De façon presque inconsciente, j'ai mis des posters de **Turbo Kid** dans la chambre d'André, l'adolescent, et j'ai appelé Robin [Aubert] pour lui demander d'utiliser un extrait des **Affamés**. Son film existe dans l'univers de **Brain Freeze**. Probablement parce qu'on sait que c'est difficile, il y a certainement quelque chose qui nous porte à nous entraider. Et les dernières analyses que j'ai reçues du scénario étaient faites par des personnes plus férues du cinéma de genre et qui le comprenaient. Je pense que, progressivement, on va pouvoir développer notre cinéma de genre au Québec.

*Et pourquoi avoir choisi de faire un commentaire engagé sur l'environnement dans ce film?*

Plusieurs choses sont arrivées par hasard. Au départ, l'idée était de faire un film de zombies sur L'Île-des-Sœurs. La première version de scénario

n'avait rien à voir avec ce propos basé sur le gazon. Mais le terrain de golf était présent. Au cours du processus d'écriture, je me suis mis à tout préciser et le reste est venu naturellement. Le golf et le gazon sont synonymes de plusieurs choses: la perfection, la nécessité d'arroser, etc. L'arrosage est un instrument dont je me sers pour rendre les gens « infectés ». Tout comme dans mon moyen



Photo: Lou Scamble

métrage **Magasin** (2005), je finis souvent par aborder le film de genre à travers le commentaire social. Mais le plus important, dans ce projet, c'étaient les personnages. Je voulais créer un film autour d'un arc narratif fort, que l'on s'intéresse aux personnages et que le ton soit le bon.

*Souvent, le zombie est associé à un symbole sociopolitique. Ce n'était alors pas une volonté première d'en faire ce genre de figure?*

J'ai vu tous les films de zombies et j'ai lu beaucoup sur le sujet. À la base, on se sert du zombie pour faire passer un propos. Chez [George A.] Romero, c'est la surconsommation. L'idée que les gens soient dépourvus de leur cerveau et deviennent agressifs permet de nombreux parallèles avec la réalité. Quelque part dans tout ça, j'ai trouvé mon zombie. Les infectés dans mon film sont en quelque sorte des victimes. Et elles ne sont pas en train de tuer, mais de répandre. Elles sont des instruments. Là, on revient à l'origine première du zombie en Haïti avec les sorciers qui utilisaient les morts en les faisant sortir de leur tombe pour les manipuler.



Deux scènes de **Brain Freeze** : André (Iani Bédard) auprès de sa mère morte et Patricia (Marianne Fortier), la fille de Dan, qui a été infectée. — Photos : Lou Scamble

*Qu'est-ce que vous trouviez intéressant dans l'idée de faire se rencontrer un adolescent, André, et un garde de sécurité survivaliste, Dan, dans ce contexte?*

Je me suis d'abord intéressé à l'idée d'un adolescent dans la ouate, que l'on sort de son milieu et qui doit grandir. Ce qui est drôle, c'est qu'au fur et à mesure que j'écrivais le scénario, mon fils est passé de 5 à 13 ans. Est-ce que j'étais en train de penser inconsciemment à mon garçon? Probablement. Dan, le personnage, a été deux ou trois choses dans le scénario. En faisant de lui un *outsider*, qui n'habite pas sur cette île, qui est très craintif, ça me permettait de créer deux personnages aux antipodes. André, qui est plus dans le je-m'en-foutisme, et lui pouvaient ne jamais s'entendre. Et de faire de Dan un survivaliste qui se retrouve dans la situation pour laquelle il s'est préparé et de montrer qu'il n'est en fait pas du tout prêt, je trouvais ça intéressant.

*Pour la direction de la photographie, vous avez travaillé avec Marc Simpson-Threlford, un proche collaborateur et un ami de longue date. Comment avez-vous élaboré l'esthétique visuelle du film?*

Marc a été de tous mes films. Il a aussi une expérience professionnelle plus diversifiée que la mienne. On avait chacun quelque chose à apporter. Moi, je suis passé par la publicité dans un contexte amateur, ce qui a été très formateur. Je faisais même les effets visuels. Nous nous sommes redécouverts sur ce film. On a été très complémentaires. On a les mêmes goûts esthétiques. La seule chose qui pouvait nous différencier réside dans notre manière de faire les choses. Par

exemple, s'il était prêt à prendre 10 minutes pour installer un éclairage, je lui disais que je préférais faire ce travail en postproduction.

*La facture visuelle est souvent dans des tons de gris, de vert et de bleu. Quelles étaient vos références pour cette approche?*

J'avais surtout des références de tons. Je parlais de **Shaun of the Dead** d'Edgar Wright, des frères Coen, avec des subtilités et des nuances. J'ai toujours su ce que je voulais faire de ce côté. Ce n'est pas un humour *slapstick*. C'est très décalé et très anglais. Comme lorsque Dan arrache un bras à un zombie. Certaines personnes vont éclater de rire. D'autres vont être plus perplexes, mais c'est ce que je souhaitais. Sinon, une des références visuelles de Marc était **Children of Men** d'Alfonso Cuarón, entre autres.

*Roy Dupuis, qui incarne Dan, faisait partie du projet depuis un certain temps. Comment s'est déroulé le casting pour le rôle d'André?*

On a approché Roy quatre ans après le début de l'écriture. Au début, il n'était pas le personnage que j'imaginai. Quand il est devenu gardien de sécurité survivaliste, j'ai su que c'était lui. Mais ce qui a été le plus fascinant fut le *casting* d'André. Il fallait trouver un adolescent de 13 ou 14 ans et j'avais un peu peur. On a fait une première série d'auditions par vidéo. On a reçu une centaine d'enregistrements. Là-dessus, on en a gardé 20. On a fait venir ces jeunes en audition. Deux sont restés. Un était l'André du début, l'autre celui de la fin. Je les ai fait revenir deux fois en essayant de les amener dans des directions différentes. Les deux étaient

extraordinaires. Mais Iani Bédard a été mon coup de cœur. Il a un instinct, quelque chose qui fait qu'il est d'un naturel désarmant.

*Il y a même eu un casting pour interpréter sa très jeune sœur, un bébé?*

C'est aussi un *casting* de parents. Ce sont eux qui vont accompagner l'enfant. Il faut sentir leur énergie, s'ils sont prêts à rester pendant un tournage de nuit. On fait aussi faire des choses particulières aux enfants. Ils doivent être à l'aise avec ça. On est tombés sur des jumelles [Claire et Léonie Ledru] géniales. Tout s'est très bien passé.

*Et pour les autres comédiens? Comment cela s'est-il déroulé? Anne-Élisabeth Bossé, Mylène Mackay et Simon-Olivier Fecteau ont tous des rôles assez mémorables.*

Pour le reste du *casting*, j'ai travaillé avec Nathalie Boutrie. Je n'ai pas fait d'auditions. J'étais super heureux d'entendre Anne-Élisabeth Bossé dire que c'était sur sa *bucket list* de jouer un zombie. Marianne [Fortier] était interpellée par les thèmes. Mais je lui offrais aussi un rôle où elle était zombie pratiquement tout le long du film. Et je cherchais quelque chose de spécifique pour son personnage. Quand son père la regarde, il devait sentir encore une petite étincelle. Roy était le plus sérieux dans sa façon de travailler. Il était plus investi, plus *groundé*. J'ai eu du plaisir avec tous les acteurs. On avait l'impression que tout le monde avait du *fun*, de Simon-Olivier Fecteau à Mylène Mackay.

*Vous vouliez que vos zombies se distinguent aussi de tous ceux que l'on voit à la télévision et au cinéma. Comment s'est fait le travail avec Erik Gosselin et Edwina Voda à la conception de maquillages?*

Avec Erik et Edwina, on a établi trois stades: le premier est celui où les personnages viennent d'être infectés, ils n'ont pas l'air bien et ont les yeux verts. Les deuxième et troisième stades montrent des gens de plus en plus infectés. On voit seulement une ou deux personnes au troisième stade à la fin du film. Il y a aussi trois stades psychologiques. Et je n'ai pas voulu être explicatif dans le film. C'est quelque chose de complètement original. Ce sont de nouveaux zombies infectés par une molécule intelligente qui leur fait faire des choses que personne ne comprend. Il n'y avait

aucune référence à ce type d'infection dans l'histoire du film de zombies. L'important était que le public ne soit pas déstabilisé au point de décrocher de l'histoire.

*Et pour créer l'Île-aux-Paons, vous êtes allés filmer au Quartier DIX30.*

C'est un coin rempli de *monster houses* collées et aucune n'est identique à l'autre. Habituellement, dans un quartier huppé, toutes les maisons se rassemblent. Derrière le DIX30, il y avait quelque chose d'irréel. En entrant dans les demeures, on pénètre dans un autre univers. Il y a des maisons avec des gladiateurs, d'autres avec de gros tigres empaillés. Et le Club de golf Elm Ridge de L'Île-Bizard, il avait été trouvé au moment de faire la démo.

*La pandémie a bouleversé la fin du tournage...*

Quatre jours avant la fin du tournage en mars, nous étions rendus à filmer la scène la plus complexe avec des décors construits pour un aqueduc. Barbara et moi, on se croisait les doigts. On sentait les gens nerveux. À un moment donné, on est venu m'informer que tout devait arrêter parce qu'on ne pouvait pas respecter les règles sanitaires. Rétrospectivement, je comprends tout à fait pourquoi, mais à l'époque, ça a été douloureux. Ce qui l'était aussi a été l'obligation de montrer des versions avec du matériel qui ne fonctionnait pas. Il y a eu plusieurs mois difficiles au cours desquels j'ai dû regarder un film qui n'était pas celui que je voulais faire. Finalement, cela nous a permis de réaliser ce qui nous manquait, de tourner à nouveau certains plans. Visiblement, nous n'étions pas tout à fait préparés pour ces quatre derniers jours. Curieusement, c'est la meilleure chose qui pouvait nous arriver. Quatre mois plus tard, la reprise du tournage, dans des conditions de COVID-19, a été très particulière. J'ai dû m'asseoir avec Marc pour refaire le découpage afin de respecter les règles sanitaires. Cet exercice nous a beaucoup aidés à compléter le tournage, car nous étions, cette fois, bien organisés. On devait tourner une tempête de neige alors qu'il faisait 25°C et ça a fonctionné. Aussi, pendant cette interruption de plusieurs mois, les bébés ont grandi, ils marchaient désormais alors que dans le film, ils doivent se déplacer à quatre pattes... Et deux semaines avant la reprise du tournage, l'une d'elles s'est cassé la jambe. Elle avait un plâtre. Nous avons été bénis



Julien Knafo en compagnie de la comédienne Marianne Fortier et du directeur-photo Marc Simpson-Threlford — Photo: Lou Scamble

des dieux, car dans le film, elle doit porter un habit de neige et se déplacer uniquement en rampant, alors ça ne paraissait pas.

*Puis, bien sûr, vous êtes aussi compositeur. Qu'est-ce que vous souhaitiez évoquer avec la bande originale?*

J'avais envie d'une espèce de rythme continu, d'une panique double. Je voulais aussi que ce soit synthétisé, que l'on ne distingue aucun instrument, mais simplement quelque chose qui suive l'action et qui n'appuie pas trop les émotions. La musique est très subtile. Elle arrive à des moments très spécifiques. Pour moi, il ne fallait pas que ce soit grandiose ou orchestral. Je cherchais des sonorités plus robotiques. Par exemple, j'ai utilisé un son de paon que j'ai modifié. Et ce son revient souvent. Il y a quelque chose d'organique dans tout ça, car je me sers des sons de la nature. J'avais dans la tête une musique atmosphérique qui insuffle au récit une sorte de *beat*. Ça rappelle celle d'Eric Serra ou de Steve Jablonsky, qui a fait les **Transformers**. J'ai

aussi fait l'exercice de créer une sonorité pour chacun des personnages ou groupes de personnages. Quand on voit Dan, on entend de la guitare. Pour les jumelles [interprétées par Mylène Mackay], il y a toujours les trois mêmes notes qui ressortent.


*À quoi ressemble le processus lorsqu'on est aussi cinéaste?*

J'avais déjà établi une palette de sons bien avant le début de la production, dès l'écriture du scénario, en fait. J'écris sans écouter de la musique, par contre. Je suis trop influencé par ce que j'entends. Et je suis d'abord et avant tout réalisateur. J'adore faire de la musique. Mais je suis autodidacte dans ce domaine. Lorsque je compose la musique d'un film de quelqu'un d'autre, c'est plus difficile pour moi parce que j'ai tendance à aller d'abord vers ce que j'aime, ce qui ne correspond peut-être pas à ce qui est souhaité. Celle de **Brain Freeze** s'est faite dans le pur bonheur. Pour chaque scène, je savais exactement l'effet que je voulais créer. Mais au moment du tournage, j'oubliais la musique pour me concentrer sur la scène à réaliser.

*La conclusion du film, où plusieurs personnages sont infectés et quelques-uns s'en sortent, suggère-t-elle une lueur d'espoir et de la noirceur?*

Chacun se fera sa propre idée. Pour moi, tout commence lorsque les jumelles décident de se tuer sans réfléchir au fait que la fumée peut les aider. Pour moi, c'est symbolique d'une stupidité où il n'y a qu'un désir de sauver la compagnie sans s'interroger sur les possibilités de s'en sortir. Après, on voit cet animateur radio pour qui la conclusion est une fin un peu douce-amère. Puis, il y a André qui s'en va avec cette immigrante mexicaine et son enfant. Ça, pour moi, c'est l'espoir. Il n'y a pas de fin unique dans ce film et c'est ce que je voulais. Ce n'est pas une fin heureuse ni une fin malheureuse. Elle oblige, je l'espère, les gens à réfléchir.

*Il y a également une des parties du duo qui ne s'en sort pas.*

Oui, et j'ai travaillé très fort pour que ce ne soit pas trop dramatique. Si j'avais mixé le son différemment, ça aurait pu être beaucoup plus sombre. À mon avis, le spectateur aura, à la fin du film, un petit sourire sur le visage. C'est ce qui m'importait. 

Brain Freeze de Julien Knafo

# Plaisir contagieux


FRÉDÉRIC BOUCHARD

Sur l'Île-aux-Paons, à proximité de Montréal, un club de golf désirant que ses membres pratiquent leur sport durant toute l'année fait appel à une multinationale, BioTech M, pour répandre un fertilisant permettant de modifier génétiquement le gazon. L'eau de l'île est alors contaminée et les résidents sont rapidement infectés par cette étrange molécule qui les transforme en mutants transmettant autour d'eux l'herbe parfaite.

Pour son premier long métrage solo, Julien Knafo opte pour la comédie d'horreur, plus particulièrement le film de zombies. Contrairement aux **Affamés** de Robin Aubert et à **Blood Quantum** de Jeff Barnaby, deux productions québécoises mettant également en scène des créatures de morts-vivants et qui empruntaient une démarche plus allégorique, **Brain Freeze** embrasse, quant à lui, le commentaire. Dès sa percutante prémisse, il propose une critique cinglante du pouvoir corporatif et de la bêtise humaine. Et les cibles sont nombreuses: l'impitoyable multinationale qui tente de dissimuler les dégâts, les joueurs de golf grossiers et insouciant, mais aussi les commentateurs radiophoniques irrévérencieux, égratignés à travers les interventions de l'arrogant Patrick Nault, un animateur polémiste qui perçoit dans cette crise sanitaire l'occasion de manifester ses prises de position controversées au sujet de la question identitaire.

C'est à travers le regard d'André, un adolescent nonchalant, que Knafo relate cette catastrophe. La vie douillette du garçon est bouleversée lorsque la contamination affecte sa mère, le forçant à fuir avec sa sœur, encore bébé. Il trouve alors refuge auprès de Dan, un père survivaliste qui tente de sauver sa fille de l'emprise de cette étrange épidémie. À ce moment-là le film prend sa double envolée, celle d'une palpitante épopée où le duo s'efforce d'éviter les « infectés » et de quitter l'île, mais aussi et surtout celle d'un attendrissant récit initiatique où le héros s'affranchit assez brutalement de la quiétude de son quotidien pour affronter les cruelles incertitudes du monde qui l'entoure. C'est là que le réalisateur écorche au passage le privilège social de cette microsociété où les citoyens habitent dans des demeures plus imposantes les unes que les autres et

dans laquelle la désobéissance aux lois de la nature n'a pas de prix. Ironiquement, en propageant le virus, ces corps de plus en plus organiques deviennent le symbole de la fin de ce règne matérialiste.

Au-delà de ces revendications environnementalistes, le long métrage est d'abord et avant tout une incursion des plus efficaces dans le cinéma de genre. Tantôt film d'action, tantôt spectacle absurde, il installe habilement un ton à la frontière du rire, de la peur et du drame. Des moments de *slapstick* côtoient judicieusement des instants plus inquiétants permettant aux cinéphiles initiés comme aux amateurs d'y trouver leur compte. D'autant plus que les acteurs, d'Anne-Élisabeth Bossé (la mère d'André) à Simon-Olivier Fecteau (l'animateur) en passant par Mylène Mackay dans un étonnant double rôle, manifestent un plaisir évident à s'abandonner à la proposition de Knafo. Car derrière ce « film de zombies » se cachent quelques surprises et certaines audaces, à commencer par la facture visuelle minutieuse et léchée du film qui se marie subtilement au monde onéreux et glacial dans lequel est campé son récit. Les tons grisâtres et bleutés de la photographie, signée Marc Simpson-Threlford, ajoutent également un oppressant sentiment de menace en plus d'appuyer la froideur de l'hiver québécois. Sans compter l'omniprésence du vert dans de nombreux plans, rappelant l'aspect biochimique du parasite qui prolifère. Les dernières images, où la ville semble endormie sous un brouillard vaporeux, confèrent à ce périple à la résolution douce-amère une dimension apocalyptique. À la fois cynique et insolite, lugubre et lumineux, **Brain Freeze**, en s'affichant telle une nouvelle approche ambitieuse et originale de l'univers des zombies, se révèle au final une œuvre foncièrement politique. 

---

Québec / 2021 / 93 min

**RÉAL. ET MUS.** Julien Knafo **SCÉN.** Julien Knafo et Jean Barbe **IMAGE** Marc Simpson-Threlford **MONT.** Glenn Berman **PROD.** Barbara Shrier **INT.** Iani Bédard, Roy Dupuis, Marianne Fortier, Anne-Élisabeth Bossé, Mylène Mackay, Simon-Olivier Fecteau **DIST.** Filmoption International

---



Histoires de cinéma **Le Septième Sceau** d'Ingmar Bergman

# La vie n'est qu'un fantôme errant

ORIAN DORAIS

1957. Le souvenir du second conflit mondial est encore frais dans les mémoires. L'Europe est scindée en deux par le rideau de fer et les tensions de la Guerre froide sont à leur comble. L'Union soviétique, qui depuis 1949 possède l'arme atomique, ne cesse d'accroître son arsenal, faisant craindre la possibilité d'un holocauste nucléaire. La vie se poursuit sous la menace constante d'une guerre entre l'Est et l'Ouest. En Occident, la décennie 1950 est celle du conformisme: la culture de masse américaine est partout, le capitalisme n'est que peu remis en question et les valeurs traditionnelles d'avant-guerre — travail, famille, religion — sont la norme. Le cinéma hollywoodien règne en roi et maître dans les salles obscures, sa domination n'est pas encore réellement contestée par la télévision ou des cinémas nationaux forts, malgré que l'Italie, avec son néoréalisme des années 1940-1950, et le Japon, grâce à des auteurs d'après-guerre comme Mizoguchi, Ozu et Kurosawa, commencent à développer des cinématographies en rupture avec le classicisme à la hollywoodienne. Cependant, ces élans de modernité du septième art demeurent marginaux. En France, la principale concurrence aux films américains est la « qualité française », un « cinéma de papa » léger et conventionnel, destiné à un public bourgeois et honni par les critiques des *Cahiers du cinéma*. En Grande-Bretagne, la mode est surtout aux adaptations convenues de pièces de Shakespeare signées par Laurence Olivier, et aux films patriotiques de David Lean, comme **The Bridge on the River Kwai** (1957). Le cinéma des années 1950 semble plutôt figé, mais des changements commencent à poindre à l'horizon.

C'est le cas en 1957, quand le film d'un cinéaste suédois, relativement peu connu, est récompensé par le Prix du jury à l'occasion de la 10<sup>e</sup> édition du Festival de Cannes. Ce film est **Le Septième Sceau**, un étrange conte philosophique se déroulant à l'époque médiévale, lors de la grande peste noire, et mettant en scène un chevalier de retour des Croisades jouant aux échecs avec la Mort en personne, dans le but de repousser l'heure de son trépas. Ce dernier souhaite un signe de l'existence de Dieu, avant de laisser la Faucheuse l'emporter. Tout le film sera traversé par cette quête obsessionnelle de l'illumination.

L'influence de cet objet si singulier, dans les années qui suivent sa sortie, contribue à l'établissement d'un cinéma d'auteur avant-gardiste en rupture avec le classicisme à l'américaine. Sa représentation imagée des angoisses de son époque liées à la Guerre froide marque le public de son temps. À la sortie du **Septième Sceau**, son 17<sup>e</sup> long métrage à titre de réalisateur, Ingmar Bergman possède déjà une relative notoriété dans les cercles cinéphiliques, grâce à des films comme **Un été avec Monika** (1953) et **Sourires d'une nuit d'été** (1955).

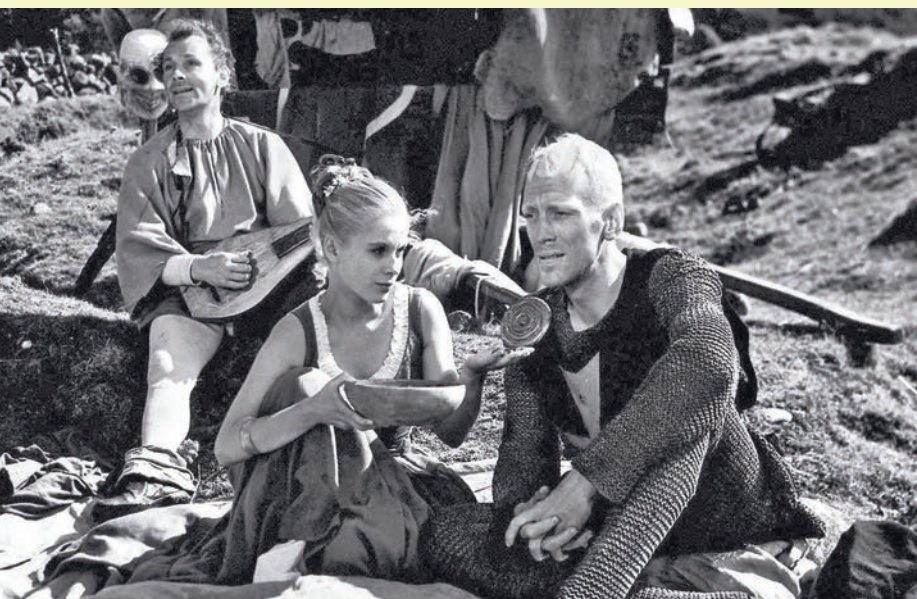
Si ce dernier avait connu un certain succès au Festival de Cannes de 1956, c'est **Le Septième Sceau** qui apporte une renommée mondiale au cinéaste et fait de lui une figure majeure de la modernité cinématographique, au même titre qu'Orson Welles, Akira Kurosawa et Roberto Rossellini.

La vision de Bergman exprimée dans **Le Septième Sceau**, aussi radicale sur le plan de la forme que riche sur le plan



intellectuel, impressionne nombre de cinéphiles, dont les plus célèbres sont Woody Allen, Stanley Kubrick, François Truffaut, Wim Wenders et Margarethe von Trotta. Encore aujourd'hui, plus de six décennies après sa sortie, le film est une référence incontournable, dont tout cinéophile digne de ce nom a au moins entendu parler.

Les premières images du long métrage montrent le chevalier Antonius Block et son écuyer, Jöns, se reposant sur une plage de galets. Une narration informe le spectateur qu'ils reviennent dans leur Suède natale, ravagée par la peste noire. La maladie dévastant les campagnes, un vent de paranoïa souffle sur la région. Des femmes innocentes sont accusées de sorcellerie et brûlées au bûcher. Des hordes de suppliants hantent les routes, s'autoflagellant et se torturant pour tenter d'apaiser la colère divine. Cependant, Block et Jöns restent fermés à cette frénésie religieuse. Après des années de guerre en Terre sainte, leur foi est profondément ébranlée. Si Jöns se réfugie dans un humour cynique et aborde la vie avec un détachement narquois, Block, sinistre au possible, cherche désespérément une preuve de l'existence de Dieu. C'est pourquoi, lorsque la Mort se présente devant lui, il lui propose une partie d'échecs, qui se prolongera des jours durant. Block souhaite ainsi avoir assez de temps pour trouver la réponse à la question qui le taraude. Il veut également retrouver son château, où, il



Antoni Block (Sydow) avec Jöns (Gunnar Björnstrand) et avec le couple de troubadours formé de Jof (Nils Poppe) et de Mia (Bibi Andersson)

l'espère, l'attend encore sa femme, même après tout ce temps. L'intrigue s'articule donc autour du voyage des chevaliers à travers la contrée et est entrecoupée par le jeu avec la Mort, interprétée par un Bengt Ekerot dont la gestuelle roide et le sourire énigmatique glaçant ont marqué des générations de cinéphiles. La Mort demeure une présence inquiétante qui hante les pas de Block et raille ses questionnements. Sur leur chemin, ce dernier et Jöns prennent sous leur protection une bande de troubadours.

Ce qui frappe d'abord, dans **Le Septième Sceau**, c'est l'incroyable érudition de son auteur. Le scénario du film contient un nombre significatif de figures et de références

mythologiques. Le protagoniste Antonius Block rappelle Ulysse, les deux partageant le même but, soit rentrer auprès de leur femme après un voyage de plusieurs années. Comme Ulysse, Block sait utiliser sa ruse pour arriver à ses fins, comme en témoigne son idée de défier la Mort aux échecs. Le chevalier, qui a étudié les chansons et les peintures traditionnelles, sait que la Mort a une faiblesse pour ce jeu et il tire profit de celle-ci pour gagner un temps crucial. Cela rappelle l'épisode de l'*Odyssee* où Ulysse et ses hommes sont retenus prisonniers par le cyclope Polyphème, qui menace de les dévorer. Ulysse exploite alors l'amour de Polyphème pour l'alcool en lui offrant un vin très fort qui l'endort. Le héros en profite alors pour lui crever l'œil. Tout comme Ulysse, Block ne se laisse pas impressionner par un adversaire qui semble implacable, se servant de son intelligence plutôt que de sa force pour vaincre.

Par ailleurs, à deux reprises dans le film, Block croise le chemin de religieux qui vont brûler une jeune femme accusée de sorcellerie et d'accouplement avec le Diable. Le chevalier développe une fascination pour cette supposée sorcière, car sa confirmation de l'existence du Diable impliquerait que Dieu est lui aussi réel. De plus, Block semble éprouver un fort désir pour la jeune femme. Ce passage du film n'est pas sans rappeler la rencontre d'Ulysse avec la magicienne Circé, dont il devient l'amant. Circé est considérée comme l'une des premières figures de sorcière dans l'histoire de la littérature occidentale.

Le personnage de la Mort évoque, pour sa part, Charon, la divinité antique faisant traverser les âmes des défunts vers le monde des morts, en échange d'une pièce de monnaie. Charon n'est pas un dieu de l'Olympe, il n'a que peu d'influence sur l'existence des mortels. Il n'est en somme qu'un

passer, son seul pouvoir étant de rejeter certaines âmes. On peut en dire autant de la Mort dans **Le Septième Sceau**. Elle n'a pas vraiment de pouvoir ni même d'autonomie, elle ne fait que récolter les vies qui arrivent à leur terme. Sous l'insistance de Block, elle finit par révéler qu'elle n'en sait pas plus que lui sur l'existence de Dieu. La seule faculté de la Mort est d'accorder un peu plus de temps de vie à certains mortels. Mais elle ne possède pas de connaissances ni de pouvoirs majeurs. Dans la dernière séquence du film, Block retrouve sa femme, Karin, qui l'attend fidèlement au château, alors que la région se vide de ses habitants. La loyauté de Karin est comparable à celle de Pénélope, l'épouse d'Ulysse, qui attend patiemment le héros tout au long de son périple

refusant de céder aux avances des nombreux prétendants voulant la séduire.

Cette revisitation par Bergman de certaines figures mythologiques témoigne de son intérêt pour les questions relatives au subconscient. En effet, son cinéma est largement influencé par les rêves, les fantasmes et les souvenirs. Dans cette optique, le septième art agit pour lui comme un révélateur de l'inconscient humain. Voilà pourquoi son cinéma multiplie les archétypes — des figures appartenant à l'imaginaire collectif et illustrant divers concepts abstraits — comme l'araignée dans **Persona** (1966), qui représente le cauchemar, ou encore le pasteur cruel de **Fanny et Alexandre** (1982), qui incarne le « méchant beau-parent » des contes de fées. Dans **Le Septième Sceau**, l'archétype principal représenté est, bien entendu, la Mort.

Les références à la mythologie grecque ne sont pas les plus importantes dans **Le Septième Sceau**, le film évoquant surtout les éléments bibliques. Le titre même renvoie à un passage du Livre de l'Apocalypse de l'Évangile selon saint Jean, qui prophétise le début du Jugement dernier après que sept sceaux divins aient été ouverts et que les trompettes de sept anges aient retenti dans les cieux. L'imaginaire apocalyptique est en effet présent tout au long du film. Le fait que tout le pays soit infecté par la peste confère au récit une ambiance de fin du monde. Il faut souligner que dans la Bible, la figure de la Mort est intimement liée à l'idée de la peste. Dans le Livre de l'Apocalypse, la Mort chevauche un cheval blanc et amène la peste avec elle. Fils de pasteur, Bergman a baigné dans la culture biblique toute sa vie et c'est son éducation religieuse qui lui permet de broser un portrait aussi réussi de l'Apocalypse biblique, maniant avec une grande habileté l'imaginaire issu de cet Évangile.

Block, qui attend désespérément une manifestation de Dieu avant de s'abandonner à son destin, n'est pas sans rappeler Jésus doutant sur le mont des Oliviers, quelques heures avant sa crucifixion. Le Christ implore son Père de lui venir en aide, mais il n'a pour toute réponse que le silence, comme Block. L'interprétation tendue et transie de Max von Sydow, dans le rôle du chevalier, évoque davantage un Jésus terrorisé devant le terrible sort qui lui est réservé. Bien que les références apocalyptiques du film soient universelles — comme les sources mythologiques grecques, d'ailleurs — et que la culture chrétienne ait accompagné Bergman toute sa vie durant, il est indéniable que l'angoisse civilisationnelle liée à l'arme nucléaire a sans doute contribué au désir du réalisateur de faire un portrait aussi sombre et tourmenté d'une société médiévale confrontée à une ruine imminente, où les corps jonchent les champs et où règne la folie. Société médiévale, qui, il faut le mentionner, est reconstituée avec un réalisme confondant par l'équipe artistique du film. Les costumes et

## D'une pierre deux coups

Véritable bourreau de travail, Bergman produit en moyenne un film par année durant les quelque 40 ans que dure sa carrière cinématographique (de 1946 à 1984). En 1957, le cinéaste réalise l'exploit de sortir non pas un, mais deux films, un accomplissement d'autant plus impressionnant que tous deux sont considérés comme des chefs-d'œuvre non seulement dans sa filmographie, mais dans l'histoire du cinéma tout court. C'est ainsi que la sortie du **Septième Sceau** est suivie, quelques mois plus tard, par celle des **Fraises sauvages**, qui relate l'histoire d'un vieil enseignant à la retraite devant être honoré par son ancienne université. Le jour de la cérémonie, il décide de s'y rendre en voiture plutôt qu'en avion, en compagnie de sa belle-fille. Cette dernière l'amène à réaliser à quel point sa vie est solitaire, ce qui le pousse, au crépuscule de sa vie, à méditer sur ses choix passés. **Les Fraises sauvages** présente la même structure que **Le Septième Sceau**; les deux films sont des *road trips* prenant des allures de quête existentielle et comportant plusieurs scènes teintées d'onirisme. Dans un cas comme dans l'autre, l'intrigue se bâtit au fil des rencontres de leurs protagonistes. Les deux films abordent les mêmes questionnements sur la foi et le sens de la vie alors que celle-ci arrive à son terme. Cependant, si **Le Septième Sceau** — si théâtral, si imagé et, par moments, presque mélodramatique — se situe dans la droite lignée stylistique des films de Bergman des années 1940-1950, **Les Fraises sauvages** annonce plutôt ce que sera la vision du réalisateur dans les décennies suivantes, ce qui fait en sorte que, malgré leurs similarités narratives et thématiques, les deux films sont assez différents. En effet, dans ses films plus tardifs, Bergman rompt avec la théâtralité et les jeux d'éclairage expressionnistes qui caractérisaient jusque-là son style, pour adopter une approche plus cérébrale, plus froide et plus psychanalytique, le tout éclairé par une lumière réaliste discrète. Ses films deviennent alors plus contemplatifs et comportent de moins en moins de personnages. De manière imagée, on pourrait dire que Bergman passe de l'opéra à la musique de chambre. **Les Fraises sauvages**, ainsi que d'autres films mineurs comme **Rêves de femmes** (1955) ou **Au seuil de la vie** (1958), constituent les premiers films dans cette veine plus psychologique et plus intimiste du cinéma bergmanien. (Orian Dorais) 

les décors semblent avoir été réellement filmés à l'époque médiévale, un fait d'armes d'autant plus impressionnant lorsqu'on sait que le long métrage a été réalisé avec un famélique budget d'environ 150 000 \$ américains<sup>1</sup>. La vraisemblance de la direction artistique du film témoigne de la recherche encyclopédique que Bergman et ses associés ont

sur la présence de Dieu, le spectateur ressent alors la même terreur que Block. Le talent de metteur en scène de Bergman se révèle ainsi, il parvient non seulement à vulgariser des questions métaphysiques plutôt abstraites, mais il arrive aussi à faire partager au public la crainte du protagoniste face à l'inconnu. Bergman dramatise des notions philosophiques.

**Le Septième Sceau**, avant d'être un long métrage historique ou fantastique, est une quête spirituelle et existentielle, exprimant les interrogations et les préoccupations qui habiteront Bergman tout au long de sa carrière. En effet, l'auteur s'est toujours intéressé au rapport que l'humain entretient à sa propre mortalité. Les questionnements sur la vraie nature de Dieu sont au cœur du cinéma de Bergman, qui a été éduqué dans une tradition chrétienne rigoriste, mais est devenu agnostique.

Bergman propose donc un cinéma extrêmement érudit, mais sans être ennuyant, car comme le faisait remarquer Woody Allen, le cinéaste est « avant tout un homme de spectacle »<sup>2</sup>, qui parvient à présenter les facettes intellectuelles de son œuvre de manière divertissante. Dans **Le Septième Sceau**, une bonne partie du divertissement et de la légèreté vient de la bande de comédiens qui s'attachent à Block. Le chevalier se prend particulièrement d'affection pour le couple formé par Jof (Nils Poppe) et Mia (Bibi

Andersson, actrice suédoise légendaire et collaboratrice fréquente de Bergman). L'amour profond que se portent ces deux artistes et les soins qu'ils apportent à leur nouveau-né met du baume au cœur du chevalier et du spectateur. Leur présence sert de répit à la noirceur ambiante du film et leur attitude insouciance offre une vision de la vie différente de celle du rigide Block. Le chevalier représente la raison froide et tourmentée, et les acteurs, la part plus sentimentale et rêveuse de l'humain. On peut voir dans cette amitié l'équilibre entre émotion pure et doute lancinant, entre érudition et divertissement, un schéma qui caractérise tout l'œuvre de Bergman.

On ne peut nier, par contre, que le cinéaste présente le couple comme le modèle existentiel auquel aspirer, beaucoup plus que Block, les montrant même se moquer de la Mort elle-même dans une chanson grivoise qu'ils entonnent devant des villageois blasés. Il n'est pas surprenant de la part de Bergman que l'aspect le plus lumineux du **Septième Sceau** soit une relation conjugale, considérant le fait que son cinéma concerne, d'abord et avant tout, tout ce qui a



Ingmar Bergman discutant avec La Mort (Bengt Ekerot) lors du tournage

effectuée en préparation du tournage. Leur connaissance de la culture visuelle médiévale est telle que, pour ceux qui ont vu le film, **Le Septième Sceau** est la référence ultime quand vient le temps de s'imaginer à quoi ressemblait le Moyen Âge.


Revenons au thème du silence de Dieu. Ce dernier est le principal ressort dramatique du film. Si le but de Block est d'abord de rentrer chez lui et d'offrir l'hospitalité à ses amis troubadours, son véritable enjeu est de trouver la réponse à cette question millénaire : y a-t-il quelqu'un qui veille sur nous ? Et quel est le sens de la vie s'il n'y a rien ni personne après la mort ? La confrontation du chevalier avec la Mort, ainsi que la plupart de ses actions et de ses angoisses, est motivée par cette interrogation. L'absence de réponses confère une ambiance profondément inquiétante aux dernières séquences du film, quand la troupe de Block se retrouve seule au milieu d'une forêt brumeuse, à proximité du château du chevalier. L'atmosphère du film est alors si sombre, l'éclairage si ténu et le jeu des personnages si lugubre que le spectateur sait d'instinct que la fin est proche, que l'histoire semble se diriger vers un désastre. Mais dans l'absence de réponses

1. BRAGG, Melvyn. *The Seventh Seal*. Grande-Bretagne, Éditions British Film Institute, 1998.


2. Dans une entrevue avec le critique anglais Mark Kermode, pour la chaîne de télévision britannique Film4 en 2002.

trait à l'intimité conjugale ou familiale. Tout comme il n'est guère étonnant que Bergman montre ces troubadours être tourmentés par les paysans, à plus d'une reprise, puisque le réalisateur aime étudier le rapport trouble, et parfois sadomasochiste, qu'entretient l'artiste avec son public. Tout comme il s'intéresse aux thèmes de la cruauté ordinaire et de l'humiliation en général. En fait, Jof et Mia deviennent si importants que l'on en vient à se demander si le film n'est pas leur histoire. Chose certaine, le fait que l'intrigue se termine sur eux, plutôt que sur Block, donne de l'espoir au spectateur et fait en sorte que le film, malgré tout, soit optimiste. Dans **Le Septième Sceau**, comme dans les pièces de Shakespeare, les comédiens possèdent une grande clairvoyance et semblent avoir une vision plus lucide de la vie que les nobles.

Bergman est un aficionado de Shakespeare, ayant mis en scène nombre de ses pièces et faisant référence à son œuvre dans plusieurs films (**Fanny et Alexandre**, par exemple, est une relecture d'*Hamlet*). **Le Septième Sceau** ne fait pas exception à cette règle, bien au contraire, le film ayant des accents très shakespeareiens. D'abord, il a un côté surnaturel, par la présence de la Mort, ce qui ne semble pas étonner les personnages. Tout comme la présence de spectres dans *Hamlet*, *Macbeth* ou *Marc Antoine et Cléopâtre* ne choque pas les protagonistes. Les apparitions fantastiques, chez l'illustre poète anglais comme chez le cinéaste suédois, ne surprennent pas, elles contribuent à la dramatique de la même manière que les personnages humains. Le personnage

de Block, avec ses doutes et ses angoisses, évoque Hamlet et l'écuyer Jöns, avec sa vision stoïque et posée sur la mort, les fossoyeurs qui, dans *Hamlet*, chantent et discutent en creusant des tombes. Lorsque le prince danois les interroge sur leur manque de sensibilité à la mort, ces derniers lui font réaliser que le cimetière n'est peuplé que de crânes et que, peu importe à qui ces crânes ont appartenu, tous sont semblables dans la mort. Dans **Le Septième Sceau**, Bergman réinterprète cette célèbre scène en faisant discuter Block et Jöns sur les talents oratoires d'un mort qu'ils viennent de croiser. Ce passage est volontairement absurde. Si l'intrigue principale du film concerne Block, un noble, une seconde s'articule autour des troubadours, comme dans la plupart des pièces de Shakespeare où les intrigues les plus importantes montrent des nobles — ou de grands bourgeois —, mais où celles les plus secondaires ont pour héros des personnages moins puissants, comme des artisans ou des serviteurs. L'influence de Shakespeare sur le film de Bergman — et sur son œuvre entier — rappelle qui il est fondamentalement : un metteur en scène, aussi bien de théâtre, d'opéra que de cinéma, passionné par toutes les formes de représentation et avide d'étudier les mécanismes inhérents à la théâtralité. Un érudit capable d'introduire des concepts abstraits au cœur d'œuvres trépidantes. Un homme marqué par son époque, mais dont l'œuvre et les thèmes sont intemporels. Shakespeare connaissait bien le langage théâtral et aimait en tester les limites. Sa vision unique a révolutionné l'histoire du théâtre. On peut en dire autant de Bergman du cinéma. 

## Une relecture étonnante

Si nous avons beaucoup insisté sur l'influence que Bergman a eue sur les cinéastes « modernes » de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il ne faut pas oublier que la fascination pour Bergman est encore bien présente aujourd'hui, notamment chez des auteurs contemporains comme Richard Linklater, David Lynch, Arnaud Desplechin, Thomas Vinterberg et Lars von Trier. Un exemple de cela se retrouve dans **No Country for Old Men** (2006) des frères Coen, où Anton, le terrifiant antagoniste du film, interprété par Javier Bardem, pourrait être vu comme une réinterprétation du personnage de la Mort dans **Le Septième Sceau**. Comme la Mort de Bergman, Anton est une menace incontrôlable qui suit les personnages et tue sans discrimination. Ses motivations ne sont jamais expliquées et il semble à peine les comprendre lui-même. Qu'importe, car du moment où Anton choisit une victime, le sort en est jeté. Très important, il laisse à ses victimes la chance de « jouer » contre lui pour sauver leur vie. C'est ce détail qui nous amène à penser qu'il s'agit d'un hommage au **Septième Sceau**, la seule différence étant qu'Anton propose une partie de pile ou face plutôt que d'échecs. Outre cela, il fonctionne exactement selon la même logique que la Mort. (Orlan Dorais) 





## Le Dernier Nataq

de Lisette Marcotte

### Boom Boom son cœur

NICOLAS GENDRON

Été 2018, Rouyn-Noranda. Sous le viaduc du boulevard Rideau, où circulent quelque 30 000 véhicules par jour, 6 muralistes s'attaquent à un projet de taille : illustrer la poésie, sur les 950 mètres carrés d'un mur de béton ondulé, du chantre de l'Abitibi-Témiscamingue, nul autre que Richard Desjardins. L'œuvre s'intitulera *Des territoires coulés dans nos veines*, tel ce vers de la chanson *Nous aurons*. Dans le feu de l'action, la réalisatrice Lisette Marcotte (*Trisomie 21 – Le Défi Pérou*, 2009), elle aussi originaire de la région, saisit l'occasion pour suivre l'évolution de ce projet d'exception, mais plus encore pour proposer à l'auteur-compositeur-interprète un exercice introspectif, en foulant le territoire pour en comprendre l'influence sur son répertoire. Et *vice versa*.

Rythmé d'airs emblématiques de Desjardins, le film s'ouvre sur l'image d'un scaphandrier égaré, du genre à vous demander : « Coudonc... tu m'aimes-tu ? » On en prendrait plus, de ces images décalées, extraites de leur écrin chansonnier. La documentariste choisit de faire la part belle à l'évolution de la murale, où s'impriment déjà « un ours aux pattes de velours », « un beau grand slow collé » ou

ce même scaphandrier « au milieu du désert ». L'aspect identitaire des textes de Desjardins semble faire l'unanimité au sein de sa communauté, car, comme l'exprime l'artiste Ariane Ouellet, « ses personnages sont au coin de la rue » ; la 117, la forêt et les mines débordent de chaque ligne. Quand le poète découvre le résultat, forcément ému, et que les muralistes lui confient que ce sont des « gars de shop » qui les ont abordées le plus souvent pour commenter leur travail, Desjardins a ces mots, en guise de reconnaissance encapsulée : « Y connaissent ça, l'ouvrage. »

L'expectative d'une œuvre plus poétique cède donc le pas à la richesse d'un film-témoignage, car l'homme a été peu présent sur la place publique ces dernières années ; sa participation, généreuse sans être volubile, à la fois franche et posée, en est d'autant plus précieuse. Il rappelle humblement que sa région de mélomanes a fait démentir l'adage que « Nul n'est prophète en son pays », puisque tout a commencé pour lui là-bas et « icitte ». Il s'ouvre sur son amour d'enfance qui a donné son nom à la chanson *Söreen*, mais aussi sur les contrecoups anxio-gènes de la sortie du documentaire-choc *L'Erreur boréale*. Il connaît l'histoire de ses voisins et salue bien bas les mineurs, non sans s'inquiéter de « la fiscalité de nos ressources ». Si son humour affleure de temps à autre, c'est son

engagement, son amour des gens et des lieux, sa révolte et ses ancrages dans le réel qui tiennent le haut du pavé. Ses confidences ne sont ni organisées par thèmes ni dans un souci biographique ou chronologique, de sorte qu'il faut s'abandonner aux contours foisonnants de ce portrait intuitif.

D'ailleurs, en échos au chantier de la murale, plusieurs Abitibiens prennent parole à leur tour pour évoquer leur affection pour leur région, « à la frontière de l'Ontario et de l'Union soviétique », dicit Desjardins. L'historien Benoit-Beaudry Gourd rappelle ses vagues d'immigration, son caractère trempé « à l'ombre des cheminées et au rythme des quarts de travail ». Le photographe François Ruph, de son regard européen, nous gratifie de ses archives qui incarnent « le décor de cinéma » d'une Abitibi très Far West, à l'architecture *boomtown*. L'autrice Jeanne-Mance Delisle applaudit ses aventuriers et ses aventureux, tout en soulignant que des traits sauvages ou violents peuvent nourrir l'écriture. Ainsi, le paysage s'agrandit non pas sous les mots d'un seul homme, mais à l'aune de voix multiples qui se promettent de ne pas en faire *Le Dernier Nataq*. Plutôt quelqu'un comme un émissaire ou un ambassadeur. Un poète des bois, grâce à qui le béton flamboie. 



Québec / 2019 / 75 min

RÉAL., SCÉN., MONT. ET DIST. Lisette Marcotte IMAGE Lisette Marcotte et Virgil Héroux-Laferté MUS. Richard Desjardins PROD. Les Productions La Vie devant soi DIST. Cinéma du Parc



## Nina Wu

de Midi Z

### Pour le pire et pour le meilleur

AMBRE SACHET

On ne sort pas indemne de **Nina Wu**. Pour le pire, car il y a des scènes terribles de ce film de Midi Z que le spectateur n'est pas près d'oublier, mais aussi pour le meilleur, car le réalisateur taïwanais a compris que les abus qu'il dénonce ne méritaient pas d'être regardés de biais.

Vivant à Taipei depuis huit ans, Nina Wu cherche à percer dans le cinéma. Son curriculum vitae est déjà bien fourni en courts métrages et en publicités quand son agent lui propose de passer une audition pour un film d'espionnage. L'occasion est en or, mais un grand rôle implique une rude concurrence. «Elle est nue, étendue sur le lit entre deux officiers» : quelques lignes du scénario du long métrage en question apparaissent à l'écran et suffisent pour installer la problématique. D'abord réticente aux scènes de nudité, puis convaincue par son agent, la comédienne tombe la tête la première au cœur des rapports de pouvoir au sein de l'industrie du cinéma.


Robe et talons rouges, cheveux ébène détachés, filmée de profil, elle marche entre de hautes colonnes, l'air bouleversée, puis

traverse à moitié la rue avant de s'allonger sur le passage piéton. Quelqu'un crie : «Coupez!» Une voiture passe à vive allure, manquant de renverser Nina, mais l'équipe de tournage s'affaire déjà à autre chose. Jamais la frontière entre fiction et réalité n'est pleinement définie, le cinéaste s'amusant à brouiller les pistes entre son long métrage et le film dans le film. Un choix de mise en abîme d'autant plus intelligent qu'il permet à la violence, d'abord sourde et fictionnelle, de s'immiscer de façon toujours plus perverse dans les relations interpersonnelles sur le plateau.

Ce flou entretenu est d'ailleurs accentué par les visions aux tendances hallucinogènes de la protagoniste, perturbée sans que l'on comprenne vraiment l'origine de son anxiété. Le malaise est pourtant palpable comme dans ce plan dénué de musique : un travelling arrière passe du visage de Nina répétant sa réplique, après avoir croqué pour la énième fois dans un nouveau ravioli, à l'envers du décor cinématographique où équipements et regards (souvent masculins) sont braqués sur elle. Ici comme ailleurs, ses suggestions sont balayées d'un revers de main. La musique — grinçante quand il y en a — soutient l'ambiance anxiogène moins bien distillée lorsque le tournage prend fin. La couleur vermillon est de presque tous les plans, larges, froids et parfaitement

maîtrisés, comme lors de cette répétition d'une scène de sexe où elle et deux hommes enchaînent des postures dans une chorégraphie glaçante aux allures de tableau.

La tension est contagieuse et, heureusement pour le sujet qu'il aborde, le film s'avère éprouvant. Distant par sa mise en scène, **Nina Wu** est un véritable *thriller* psychologique basé sur l'expérience de sa protagoniste. Malgré une seconde partie liée à un amour perdu beaucoup moins percutante, le long métrage frappe fort et bien au-delà de #MeToo dont il est inspiré. On cite souvent ce mouvement, mais rappelons qu'il n'y a malheureusement rien de nouveau sous le soleil en termes d'abus dans le monde du cinéma comme dans tous les milieux, à Hollywood comme ailleurs. Il n'est pas anodin de noter que le scénario est écrit par l'actrice principale, Ke-Xi Wu, qui a vécu une expérience similaire à celle de Nina. D'où la pertinence du stress post-traumatique évoqué dans ce film.

**Nina Wu** dissèque avec une précision chirurgicale ce que certains appellent des dérapages, mais qui ne sont en réalité jamais des actes de domination isolés. On repense soudain à cette réplique de Nina qui revient tel un leitmotiv du thème de ce «vrai» film : «Ils ne détruisent pas que mon corps. Ils détruisent aussi mon âme.» On n'en sortira donc pas indemnes, et tant mieux, car elles non plus... 



Taiwan / 2019 / 102 min

**RÉAL.** Midi Z **SCÉN.** Ke-Xi Wu et Midi Z **IMAGE** Florian J.E. Zinke **SON** Cheng Chou et Morgan Yen **MUS.** Giong Lim **MONT.** Matthieu Laclau et Yann-Shan Tsai **PROD.** Lin Sheng-wen, Molly Fang, Claudia Tseng et Andi Lim **INT.** Ke-Xi Wu, Vivian Sung, Kimi Hsia, Ming-Shuai Shih **DIST.** Cinéma du Parc



## Nomadland

de Chloé Zhao

### Contre-emploi

AMBRE SACHET

Efficace: un mot si souvent employé pour qualifier un film. Si certains pouvaient être tentés de l'utiliser pour le troisième long métrage de Chloé Zhao — qui l'est dans une certaine mesure puisque son message est parfaitement entendu —, ce qualificatif semble réducteur devant l'amplitude d'un tel projet.

« Home is just a word? Or is it some thing that you carry within you? » (« Le chez-soi, est-ce qu'un mot ou quelque chose que l'on porte en soi? ») Ce tatouage au bras d'une des multiples rencontres faites au détour d'un petit boulot — ici dans un entrepôt d'Amazon —, c'est aussi le message du film par le biais du destin de Fern (Frances McDormand, bouleversante de naturel), ayant pris la route au volant de son *van* après la mort de son mari. Un objet, puis un autre, l'ensemble tient dans un garage: la sexagénaire laisse tout derrière elle, à part ses souvenirs. La sobriété est de mise et la délicatesse de la réalisatrice opère déjà: pas de *flashbacks*, pas de passé évoqué à l'écran, sauf celui qu'on lit sur le visage de l'actrice.

Empire, ville qu'elle avait fait sienne, n'est plus. Crise financière des années 2000

oblige, le rêve américain se morcelle dans un récit qui, à l'instar du précédent film de la cinéaste, **The Rider** (2017), mêle habilement esthétique documentaire et fiction. De portraits authentiques de quasi-retraités qui croisent sa route en rendez-vous et en conseils concrets entre membres de la communauté nomade autour du vrai Bob Wells, du *parking* d'une station-service à l'étendue d'un désert, d'un Nouvel An entre les quatre murs de son *van* à un cache-cache entre les reliefs rocheux colorés du Parc national des Badlands, Fern suit les opportunités de travail précaire, mais aussi son besoin de vivre autrement, plus actuel que jamais. Celui « de ne pas passer à côté de sa vie », dira une autre nomade autour d'un feu ou d'arrêter de se souvenir, comportement que Fern a trop adopté comme elle le soulignera plus tard après cette formule: « What's remembered lives » (« Ce dont on se souvient continue à exister. »)

Dans le désert de l'Arizona, l'heure dorée offre un mélange rose azur sublime, presque hors du temps, et Fern marche. La caméra, derrière elle, puis à ses côtés, la suit, sur une musique douce de Ludovico Einaudi et dans un plan-séquence magistral de deux minutes où des gens entrent et sortent du champ. La caméra, patiente, est au service de mère Nature. Cette lenteur et ce soin apportés à l'image,

aux paysages de l'Ouest américain toujours immenses comparativement aux personnages qui les habitent, résument parfaitement la mise en scène poétique de Chloé Zhao, qui place la contemplation et l'écoute au cœur de son film. En témoignent les moments de confessions d'un récit de vie comme ceux des nomades Linda May et Swankie, qui jouent ici leurs propres rôles. **Nomadland** s'accompagne d'une économie de mots qui rend son propos subtil, car ceux qui sont prononcés frappent en plein cœur et forcent l'écoute du spectateur à travers l'oreille attentive de Fern devant ses amies. Un temps précieux pris par la réalisatrice et scénariste qui fait de sa proposition une œuvre sensible, authentique et profondément humaniste.

Efficace, donc, mais pas seulement: réaliste et sincère dans son adaptation du livre de la journaliste Jessica Bruder, tout en étant paradoxal puisque tout n'est pas rose au pays du nomadisme quand le besoin de ne jamais être enfermé rencontre la nécessité d'être exploité pour survivre. **Nomadland** ayant obtenu trois Oscar, Chloé Zhao entre dans l'histoire avec ce *road movie* splendide qui n'idéalise pas son sujet, mais propose un portrait dense et nuancé de notre rapport à l'autre, au travail et à la notion — toujours soumise aux compromissions — de liberté. 🎬



États-Unis / 2021 / 109 min

**RÉAL.** Chloé Zhao **SCÉN.** Chloé Zhao et Jessica Bruder, d'après son livre *Nomadland* **IMAGE** Joshua James Richards **SON** Sergio Diaz **MUS.** Ludovico Einaudi **MONT.** Chloé Zhao **PROD.** Mollye Asher, Dan Janvey, Peter Spears, Chloé Zhao et Frances McDormand **INT.** Frances McDormand, David Strathairn, Linda May, Charlene Swankie **DIST.** Fox Searchlight



## Pour l'éternité

de Roy Andersson

### La vie et rien d'autre

ZOÉ PROTAT

Un couple enlacé survolant la ville sous un ciel orageux. Une nouvelle version du Chemin de croix. L'armée de Sibérie en déroute. Un quai de gare où des retrouvailles joyeuses côtoient de longues attentes. Un dentiste alcoolique dépassé par les caprices de ses patients. Les lois de la thermodynamique expliquées par deux étudiants aussi ennuyés que spirituels... La plupart seront simplement observés en silence. Certains, comme le prêtre en pleine crise de foi qui trinque en solo au vin de messe avant de tenter la thérapie ou l'homme recroisant sans cesse l'ancien copain de classe qu'il intimidait jadis (et qui a maintenant un doctorat, que c'est énervant!), reviendront à l'écran; d'autres ne feront que passer. «J'ai vu un homme/une femme qui...», dictera ponctuellement une mystérieuse voix féminine, révélant au passage petits ou grands secrets, ou commentant l'action d'une phrase lapidaire. Des éclats de vie, grandioses ou ordinaires, hilarants ou désespérés.

Pas de doute, nous sommes bien chez Roy Andersson. **Pour l'éternité** est le sixième long métrage en 50 ans du réalisateur suédois qui travaille de manière totalement indépendante dans son studio, recréant tous

ses décors artificiels avec une minutie qui dépasse l'entendement. Ses plans-séquences fixes, fabuleux tableaux vivants qui sont devenus sa signature, proposent autant de micros-récits de la condition humaine. **Chansons du deuxième étage** (2000) **Nous, les vivants** (2007) et **Un pigeon perché sur une branche philosophaît sur l'existence** (2014) ont établi sa réputation d'ovni à la scandinave, mêlant pragmatisme inoxydable, minimalisme au plus infime détail et poésie du quotidien. Rien ni personne ne lui ressemble, à part peut-être le lointain cousin palestinien Elia Suleiman. Lion d'argent de la mise en scène à Venise, **Pour l'éternité** est du Andersson quintessenciel. Probablement même encore plus lucide et pénétrant, alors que le cinéaste, maintenant quasi octogénaire, aborde la dernière époque de sa vie.

À travers la pluralité de personnages, de lieux, de tons et de situations, Andersson observe fondamentalement deux choses: l'absurdité de l'existence et la quête du bonheur. On touche ici à l'essentiel de la philosophie, mais sous une forme d'une pureté cristalline, totalement exempte de sensiblerie. Au fil de saynètes parfois d'une grande cruauté (une exécution, un crime d'honneur), parfois d'une trivialité extrême (un talon cassé, un verre qui déborde), nous assistons à un kaléidoscope d'émotions-minute complètement époustouflantes

de proximité et d'introspection. Car nous sommes tous un peu ce monsieur pleurant dans l'autobus et à qui un bon samaritain ordonne d'«aller déprimer chez lui», ou ce quidam très (trop?) heureux déclarant à tout un chacun que «tout est fantastique!»...

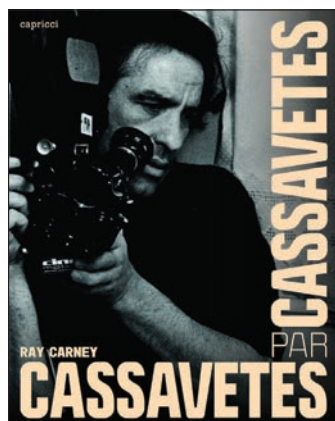
Chez Andersson, le passé et le présent cohabitent sans gêne — on croitera aussi bien un Hitler en fin de règne que des gens ordinaires attablés au café. Même la contemporanéité est délavée dans une palette beige et vert-de-gris hors du temps. Ces peintures cinématographiques sont truffées de détails, offrant une incomparable liberté à notre regard habitué à être guidé, voire embrigadé. S'il y a beaucoup de comique dans ces cadrages fixes, le phrasé atone des comédiens participe à l'humour distant, très noir, mais diablement efficace. C'est une vraie critique sociale sans fioritures et tout un travail sur le temps qui, aussi incongru qu'il puisse paraître dans nos rythmes contemporains effrénés, apporte un étrange apaisement.

Malgré son titre, **Pour l'éternité** est court. L'ironie scandinave, sans doute? Mais si l'œuvre est succincte, elle aurait également pu durer indéfiniment, sa structure libre imitant les boucles sans fin de l'existence. Sans faire de comparaisons boiteuses avec un certain géant de l'ameublement suédois, le cinéma d'Andersson, c'est un peu l'humanité entière en kit: à nous d'assembler les morceaux de toutes ces vies éparses, d'en recevoir la beauté pure et l'acuité bouleversante. **CE**



Suède-Allemagne-Norvège-France / 2019 / 76 min

**RÉAL. ET SCÉN.** Roy Andersson **IMAGE** Gergely Pálos **SON** Markus Wurster et Robert Hefter **MUS.** Henrik Skram **PROD.** Johan Carlsson et Pernilla Sandström **INT.** Bengt Bergius, Jan-Eje Ferling, Thore Flygel, Tatiana Delaunay **DIST.** EyeSteelFilm



CARNEY, Ray. *Cassavetes par Cassavetes*, traduit de l'américain par François Raison, Paris, Éditions Capricci, 2020, 544 p.

## Cassavetes tel qu'en lui-même

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Enfin! Presque 20 ans après sa parution en anglais, les Éditions Capricci publient la première traduction française de ce que d'aucuns considèrent comme LE livre de référence sur le réalisateur de **A Woman Under the Influence** (1974). Et parfois même le meilleur livre sur le cinéma. *Cassavetes par Cassavetes* est un ouvrage hybride, un lourd pavé richement illustré, signé Ray Carney. Professeur de cinéma à l'Université de Boston, Carney a mis plus d'une décennie à colliger, annoter et commenter tout ce qu'il a pu trouver de textes, d'enregistrements et de propos de Cassavetes. Documents qu'il a complétés d'une série d'interviews avec le cinéaste réalisés au cours des dernières années de sa vie. Il livre ici ce que l'on pourrait qualifier d'autobiographie de l'homme et de l'artiste tel qu'en lui-même, enrichie d'observations de son cru, toutes plus éclairées et éclairantes les unes que les autres. Une somme de travail colossale, d'une incroyable cohérence, dans laquelle il prend à bras le corps l'œuvre, mais aussi la vie de cet acteur-réalisateur qui fut un authentique électron libre dans le paysage du cinéma américain.

Éminent intellectuel qui, depuis plusieurs décennies, défend bec et ongles une certaine idée du cinéma indépendant américain, Carney est l'auteur de nombreux articles savants et d'ouvrages ayant fait date, dont deux livres et une monographie (sur le film **Shadows**) consacrés à Cassavetes. Dans ce nouvel opus, il met à profit sa connaissance intime de l'œuvre du cinéaste dans un propos qui ne tente jamais de dissimuler sa part de subjectivité. Pas plus qu'il ne cherche à gommer les aspérités et les contradictions du discours d'un homme dont il affirme, d'entrée de jeu : « Cassavetes n'était pas une personne simple. Il pouvait se montrer étonnamment généreux et attentionné, mais aussi être exaspérant, inconséquent, buté et manipulateur. C'était un idéaliste, mais aussi un escroc. »

Sur plus de 500 pages, Carney brosse ainsi le portrait d'un homme insatisfait, d'un artiste en constante exploration, auteur d'une œuvre paradoxale qui a placé l'intimité, amicale autant qu'amoureuse, au cœur d'une filmographie hautement personnelle, qui semble s'être développée dans une quasi-indifférence aux commotions politiques et sociales de son temps. Car ce qui anime d'abord Cassavetes, à n'en pas douter, réside dans les tripes de ces humains auxquels il s'est intéressé sans relâche. Remettant sans cesse son art en question, il est ce que l'on pourrait qualifier de conscience en perpétuelle révolte dont l'œuvre, bouleversant, exemplifie la vulnérabilité et la complexité de la psyché humaine.

Au fil des chapitres se succédant chronologiquement, Carney restitue habilement la volubilité d'un Cassavetes évoquant son enfance, ses années d'études en art dramatique, ses premiers pas d'acteur à New York, puis son travail de réalisateur. De **Shadows** (1959) à **Love Streams** (1984), il expose par le menu la gestation, le tournage, le montage, la communication de diffusion (qu'il a souvent faite lui-même) de chacun des films, dont la plupart ont été le lieu d'un

combat de tous les instants contre les grands studios hollywoodiens.

Pour ne pas nuire au flux verbal du cinéaste, les questions de Carney n'apparaissent jamais; chacun de ses propos fait en revanche l'objet de recadrages ou de corrections, intégrés à même le corps du texte, dans des paragraphes en retrait et en caractère distinctif. Carney y complète les trous de mémoire du réalisateur autant qu'il y note ses altérations volontaires de la réalité. Car si Cassavetes a forgé lui-même sa légende, on constate qu'il ne rechignait pas à modifier la réalité pour la conformer à sa vérité. Et par vérité, il entendait celle de ses films et de leurs personnages, auxquels les acteurs étaient encouragés à donner vie le plus honnêtement possible. C'est cette vérité-là qui lui importait d'abord, non celle du quotidien trivial avec lequel il semble avoir multiplié les petits arrangements.

Ainsi se dessine, au fil des chapitres et des films, toute la puissance du geste cassavétien, qui consistait à placer le jeu des acteurs au cœur d'un processus de création cherchant sans cesse à provoquer le jaillissement d'émotions pures, tapies sous le poids des conventions sociales et des affres de l'existence. Cassavetes excellait, selon Carney, à intérioriser les expériences d'autrui pour nourrir son œuvre. Il avait cette « capacité d'acceptation qui lui permit de décrire, sans filtre ni jugement de valeur, le chaos moral et émotionnel de la vie de ses personnages ». Ce qui l'amena à élaborer, peu à peu, « une nouvelle forme d'art, un art libéré des idéaux inaccessibles de beauté, d'héroïsme, de pureté ou de vertu. Il fut le poète de l'imperfection et développa un art de ce qui est, pas de ce qui devrait être ». Ce qui n'est pas rien quand on fait du cinéma au pays d'Hollywood.

C'est à cette vision radicale de l'art de la mise en scène de Cassavetes que convie cet ouvrage monumental, dont une seule lecture ne parvient pas à épuiser la riche densité. Des heures de plaisir renouvelé en perspective! 📺



BAILLARGEON, Justin. *Entre réalité et virtuel – La Captation de mouvement au cinéma*, coll. L'instant ciné, Longueuil, Éditions L'instant même, 2021, 122 p.

## Donner corps à l'impossible

NICOLAS GENDRON

Ayant consacré son mémoire de maîtrise à la capture de mouvement, le professeur et chroniqueur Justin Baillargeon dédie maintenant à ce procédé un livre entier, fort bien documenté même si timidement illustré, à la fois précis technologique et témoignage animé de son évolution. De **Gladiator** à **Avengers – Endgame**, bon nombre des plus grands succès au box-office du XXI<sup>e</sup> siècle ont d'ailleurs recours à des « cyberinterprètes », sans que l'on ne s'y attarde outre mesure, reléguant souvent ce pan de l'activité cinématographique à de simples effets spéciaux. Et pourtant, nous sommes plutôt aux frontières du réel et du virtuel, tantôt floues ou flottantes, ce qui rend le sujet si fascinant.

Pour résumer, la *motion capture*, ou *mocap*, consiste à enregistrer numériquement les mouvements d'interprètes réels pour les attribuer par la suite à un personnage créé par ordinateur (ou même à un acteur — on y reviendra), tandis que la « captation de jeu », un de ses dérivés, y ajoute également leurs expressions faciales pour que la performance originale se traduise davantage dans le

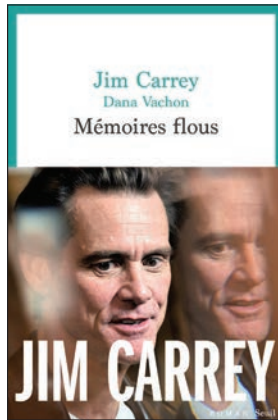
résultat final. Le cyberinterprète le plus connu est sans nul doute Andy Serkis (**The Lord of the Rings**, **Planet of the Apes**, **The Adventures of Tintin**), dont les exploits ont marqué les esprits.

L'auteur a la belle idée de confier la préface de son opuscule au Québécois Philippe Bergeron, un artiste touche-à-tout ayant coréalisé le court métrage **Tony de Peltrie** (1985), avec « le premier personnage de l'histoire conçu par ordinateur », qui ne manque pas de lever son chapeau au pionnier Pierre Lachapelle, l'instigateur du projet. Celui-ci aurait par la suite, avec son film **The Boxer** (2004), « inventé la captation de jeu [...] Quatorze ans avant la supposée « percée » de James Cameron avec **Avatar** ». L'enthousiasme de Bergeron à situer l'apport québécois à la captation de mouvement n'est pas factice et Baillargeon réserve d'ailleurs une belle place aux deux hommes ainsi qu'à leurs acolytes Daniel Langlois et Pierre Robidoux, célébrant leurs parcours et leurs avancées, des bancs de l'Université de Montréal à la célèbre foire internationale SIGGRAPH, qui réunit l'industrie des images numériques.

Surnommée « cinéma virtuel » par Robert Zemeckis, qui a souvent eu recours à la captation de jeu (**The Polar Express**, **Beowulf**, **A Christmas Carol**), la méthode de tournage s'est développée à une telle vitesse depuis ses balbutiements dans les années 1980 et 1990, qu'elle a en quelque sorte libéré les cinéastes « de toute préoccupation logistique », en rebrassant les cartes de la préproduction et de la postproduction, voire en les supprimant, au milieu du plateau de tournage virtuel que l'on appelle le volume. « Comme la caméra n'a pas d'existence physique, rappelle Baillargeon en introduction, tout est possible. » Et tel un dieu avec une manette de jeu vidéo dans les mains, le ou la capitaine peut alors faire fi des obstacles habituels, des éléments de décor à l'angle de vue, sans oublier les conditions météo! Mais avant de décoller dans tout ce monde

de potentialités, un premier chapitre plus court et touffu, « Une histoire en mouvement », remonte dans le temps, évoquant, entre autres, la rotoscopie, une technique d'animation inventée par Max Fleischer, la contribution de la médecine à la capture de mouvement telle qu'on la connaît aujourd'hui et l'apport incontournable du procédé dans l'univers des jeux vidéo.

Le troisième chapitre s'avère plus analytique, alors que Baillargeon défend la thèse que le « cinéma virtuel » donne corps à l'impossible, en comparant deux adaptations de l'univers d'Hergé qu'un demi-siècle sépare, la plus récente signée Spielberg (2011) en captation de jeu et **Tintin et le mystère de la Toison d'or** (1961) avec des acteurs en chair et en os. Mais auparavant, le cœur du livre captive à bien des égards. On y donne à voir avec foisonnement les coulisses de productions phares ayant eu recours à la *mocap*, du cas de figure méconnu qu'est **The Boxer** au « marionnettisme 2.0 » incarné par les cyberinterprètes, comme en témoignent les différentes représentations des Tortues Ninja au cinéma. Les croisements de plus en plus variés entre virtuel et réalité provoquent également plusieurs questions éthiques. À qui appartient le mérite d'une prestation si la captation de mouvement ou de jeu n'est qu'un « maquillage numérique » comme le prétend Andy Serkis, au grand dam de plusieurs équipes d'animation? Qu'en est-il des « doublures », où l'on se sert d'un autre corps pour faire croire, par exemple, que Nathalie Portman est une danseuse d'exception (**Black Swan**, 2010) ou que Brad Pitt décroît sous nos yeux (**The Curious Case of Benjamin Button**, 2008)? On commence aussi à dérider les acteurs (**The Irishman**, 2019) ou à les ressusciter à l'écran... Outil de vulgarisation et recenseur de débats, l'ouvrage prouve que la captation de mouvement n'a pas fini de transformer le visage du cinéma. Si la technologie crée de la vie ou, à tout le moins, son illusion, le futur, lui, n'a de cesse de s'écrire au présent. 



CARREY, Jim et Dana VACHON. *Mémoires flous*, Paris, Éditions du Seuil, 2021, 300 p.

## L'Apocalypse de Jim Carrey

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Raconté à la troisième personne, sans employer le « je » des mémoires et de l'autobiographie, *Mémoires flous* reste un roman à point de vue unique où le narrateur garde son regard sur les pensées qui traversent la tête de son héros et coauteur homonyme (pour peu, ce n'est pas sûr qu'ils soient les mêmes). Le narrateur externe se glisse, et nous à sa suite, dans la peau de Jim Carrey, célébrité planétaire en proie à l'anxiété et à la déprime, à l'instant où, cinquantenaire, sa carrière perd de la vitesse tandis qu'il s'enlise des jours entiers à se gaver de documentaires animaliers ou traitant de sociétés disparues ou d'invasions extraterrestres, entre une séance de thérapie de groupe en compagnie de Nicholas Cage, Sean Penn et Gwyneth Paltrow, une soirée donnée chez lui ou ailleurs avec la jet-set, une séance de *brainstorming* avec Charlie Kaufman et Anthony Hopkins, une expérience bouleversante et grotesque de réalité virtuelle, et même quelques incursions dans ses souvenirs d'enfance et ses débuts de comédien.

Le roman est assez habile pour que nombre des aspects délirants de sa nar-

ration en flux de conscience ne soient pas moins crédibles comme représentatifs de l'état d'esprit accablé et débordant d'une célébrité planétaire, surtout si c'est celui de la vedette de **Man on the Moon**, **The Truman Show** ou **Eternal Sunshine of the Spotless Mind**. Ce monde sien où l'on ne rencontre partout que des vedettes du même calibre que soi, où un défilé de gourous met l'acteur à jour sur son aura, son karma, ses vies antérieures ou ses mantras et autres croyances ésotériques suffiraient à convaincre que la célébrité écarte de toute réalité ou fait perdre l'esprit. Or, l'angoisse de Carrey et sa haine du *star-system* proviennent aussi d'une conscience de l'interdépendance des choses et de la complicité de son succès avec un monde pourri par l'injustice (« l'humanité se fait bombarder à Bagdad pour que tu puisses chauffer ta belle villa ») et peut-être au bord de l'Apocalypse.

Arrive Charlie Kaufman avec une idée de scénario pouvant lui garantir l'Oscar et Jim Carrey, secouant ses puces, entreprend de se « mettre en caractère » façon **Jim & Andy** — ce fascinant *making of* de **Man on the Moon** qui allègue (de façon discutable) que l'acteur n'aurait jamais quitté son personnage d'Andy Kaufman de tout le tournage du biopic réalisé par Milos Forman —, cette fois dans la peau de nul autre que Mao Tsé-toung ! Et en réalisant que « la célébrité et la tyrannie avaient toujours été liées par un même appétit féroce » et qu'il se trouve au sommet d'une Amérique en « système de Ponzi fasciste en faillite [et] en plein effondrement [qui] requiert un environnement extrêmement policé pour éviter de sombrer purement et simplement dans le chaos ».

Fou ou extralucide, est-il seulement ou sera-t-il jamais lui-même, l'acteur immergé dans un rôle jusqu'à s'en trouver détruit (comme Heath Ledger par le Joker ou Philip Seymour Hoffman par le personnage de Willy Loman dans *Mort d'un commis voyageur*), hanté par « l'éternelle peur de l'imitateur que le

trône du moi ne soit non seulement vide, mais inexistant » ? Le tout pendant qu'une aventure avec un sosie de Marilyn Monroe brise son couple... Artifice et identité sont au cœur de *Mémoires flous*, Carrey ne trouvant rien de plus stable ou d'authentique en lui ou autour de lui que dans les souvenirs de son enfance pauvre, de ses débuts dans le métier ou de son premier vrai amour (avec Linda Ronstadt). Et ces thèmes s'amplifient brillamment quand Carrey participe à un « tournage » qui s'avère en fait une expérience d'immersion en réalité virtuelle en 3D (où « l'acteur ne joue plus, il réagit »), au cours de laquelle Carrey retrouve son vieux mentor, Rodney Dangerfield, réincarné en rhinocéros de dessin animé. « Qui te dit que je ne suis pas Rodney ? Peut-être que maintenant, on se perpétue comme ça, nous autres les célébrités », de dire l'ancien mentor. Aussi grotesque que bouleversant, l'épisode ne laisse pas l'acteur indemne : « Le monde qu'il voyait aux informations devint à ses yeux une farce mêlant les genres, dont les intrigues étaient de moins en moins plausibles, de plus en plus déprimantes. Le monde du studio, en revanche, n'était que chefs-d'œuvre impressionnistes, aux images et aux intrigues plus sophistiquées et plus enrichissantes que ce que l'on présentait ces derniers temps comme la réalité », comme pourraient le dire bien des cinéphiles qui ont préféré le cinéma à la vie réelle.

Ce livre débordant jusqu'à l'implosion se révèle fécond et singulièrement sincère, presque un sans fautes n'eût été l'invasion extraterrestre façon **Guerre des mondes** des 50 dernières pages, où tout explose comme dans un *blockbuster* (ce qui est sans intérêt à l'écrit) avant que l'acteur se retrouve soit le dernier survivant humain sur terre, soit enfermé pour de bon dans la psychose. Mais au prix du billet d'entrée, plonger dans la tête de Jim Carrey et ses *Mémoires flous* reste une offre que l'on ne peut pas refuser, pépins compris. **CE**



ASSAYAS, Olivier. *Le Temps présent du cinéma*, coll. Tracts, Paris, Éditions Gallimard, 2020, 41 p.

## Le dialogue interrompu

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Accueillir « des essais en prise avec leur temps, mais riches de la distance propre à [la singularité de leurs auteurs] » au cœur des débats actuels : ainsi se définit la mission de la collection Tracts, selon Antoine Gallimard. « Notre liberté de penser, comme au vrai toutes nos libertés, ne peut s'exercer en dehors de notre volonté de comprendre. » Depuis 2019, la collection aura fait paraître plus d'une vingtaine de titres, sous forme de cahiers brochés de quelques dizaines de pages, par exemple sur *L'Europe fantôme* (Régis Debray), *l'inégalité* (Pierre Bergounioux), *L'Homme désincarné* (Sylviane Agacinski). Olivier Assayas (**Carlos, Sils Maria**) y traite de crise du cinéma et de la cinéphilie.

« Y a-t-il, reste-t-il de la place pour un cinéma libre sur grand écran? », se questionne-t-il. La mainmise sur les salles des franchises de superhéros envoie Scorsese, Cuarón ou les Coen se replier chez Netflix et autres domaines de la série triomphante. La cinéphilie, elle, s'atomise sur Internet dans une consommation morcelée et décontextualisée des œuvres. Le temps où le cinéma et la cinéphilie se trouvaient au centre du débat n'est plus.

Le « constat de l'absence de pensée théorique du cinéma contemporain et de l'effacement de la cinéphilie » qu'annonce le quatrième de couverture peut rebuter s'il n'est éclairci. L'histoire des autres arts et de leurs théories montre comment le discours cinéphilique a pu s'en distinguer par ce « lien vital, essentiel, qui lie l'exercice d'un art et sa réflexion » quand la pensée d'un André Bazin, relayée par « les diverses nouvelles vagues ayant essaimé à travers le monde » aura formé des créateurs « pour lesquels [...] la théorie [avait] été la fondation de leur pratique [où] réflexion et action étaient les deux pôles d'une dialectique ». C'est ce rapport vital et réciproque entre pratique et théorie qui aurait disparu.

Mais quel lien entre cette « absence de pensée théorique » et la raréfaction du cinéma libre et indépendant sur les écrans? Entre une réalité économique et l'effritement d'une pratique littéraire? Là où l'écart entre les deux phénomènes paraît infranchissable, Assayas les lie si étroitement qu'être privé d'une « théorie [qui] dialogue avec le cinéma au temps présent » semble menacer le cinéma libre et indépendant autant que les plateformes et l'industrialisation. Et les théories d'aujourd'hui, le sociologique et le communautarisme n'ont pas, selon Assayas, la pertinence « à se substituer à cette absence de pensée théorique du cinéma ». La première parce que « les simplifications, les amalgames et la dramatisation » du cinéma dit sociologique « risquent de tronquer les faits »; la seconde en raison « des dérives identitaires [...] et [de l'] instrumentalisation politique ou idéologique » qui découlent des questions de la représentativité. (« J'ai en effet toujours [cru] que le rôle du cinéma, le rôle de l'art, est d'interroger la société et certainement pas d'être interrogé par elle — selon, à peu près toujours, de mauvaises questions et des perspectives faussées. »)

Le lien se recréerait entre discours et pratique libre du cinéma par une reconnaissance réciproque de la place de

l'inconscient à l'œuvre dans la création (la création du créateur lui échappant en partie, la théorie révèle ce qui aura échappé; la création populaire reflète un inconscient collectif: la théorie posera le doigt sur ses archétypes et « les vérités, y compris déplaisantes, qui animent notre temps »). Et la théorie comme la pratique s'interrogeront sur un sens éthique en même temps que concret: d'où est venu l'argent (si la question est possible)? Et quelle conduite, pour un auteur, manifester sur un plateau, par exemple: dictature ou démocratie, autoritarisme ou collégialité — Assayas croyant révolue l'ère des premiers et optant pour les seconds, sans renoncer à la visée de tout art digne de ce nom, celle de bousculer et d'ébranler, celle de représenter le réel, mais aussi de créer des perceptions, celle de donner libre cours, enfin, à « l'authentique inspiration et les authentiques désirs des jeunes cinéastes auxquels les règles dominantes de l'industrie du cinéma apprennent à ne pas être eux-mêmes. »

Le cinéma devenu industrie dominante « consacrée à la perpétuation, et à la flat-terrie, des émotions les plus convenues et les désirs les plus bas » explique « pourquoi au fond, aujourd'hui, c'est contre le cinéma que le cinéma doit se faire » (au sens d'un cinéma préoccupé de ce qui importe vraiment). Comme la théorie doit se faire contre la théorie universitaire (en outre) pour redevenir « dialogue avec les artistes, révélation de l'œuvre et par cela même intercession avec le spectateur ». Assayas émeut dans cet essai où s'exprime son désarroi de créateur d'être privé de cet interlocuteur vital qu'il appelle la théorie, mais que nous appellerons simplement la « critique ». Laquelle, oserons-nous dire, n'est pas « absente » et se pratique encore, parfois, en aspirant à cet échange vital et fécond avec les créateurs et les spectateurs. Cinéma libre et discours cinéphilique partagent bien un sort commun: l'obscurité qui nous les cache, l'absence de rayonnement, est la même.



# Disponible également en version numérique!

Vous pouvez maintenant vous procurer la revue Ciné-Bulles en format PDF pour seulement **3,99\$** le numéro ou **14\$** l'abonnement (4 num.)

En vente sur [sodep.qc.ca](http://sodep.qc.ca)

Pour vous abonner à l'édition papier : [cinemasparalleles.qc.ca](http://cinemasparalleles.qc.ca)

# Bénévolat essentiel en loisir

Découvrez le portrait complet  
et ceux des autres bénévoles  
de cette campagne à [loisirquebec.com](http://loisirquebec.com)



## Merci à Richard Boivin!

Vice-président de l'Association des cinémas parallèles du Québec

Coresponsable du Ciné-club de Chicoutimi, fondé en 1977, Richard Boivin s'implique au sein de l'ACPQ depuis plus de 25 ans, avec le désir de transmettre sa passion au public et de participer à la diffusion de la culture.

**« Comme je suis un passionné de culture, je cherche à contribuer à la vie culturelle de ma région. C'est ça la culture : on reçoit et on donne. »**

Son implication au sein de l'ACPQ allait de soi. « Il n'y a rien de mieux que l'échange pour faire avancer les choses, pour s'entraider. On vit tous des problèmes que l'on croit uniques. »

**« Mes parents, avec leur famille de 13 enfants, trouvaient le temps de faire du bénévolat. J'ai appris d'eux le sens de la communauté. »**





# Regard

Festival international  
du court métrage au Saguenay

Plus de 150 courts métrages  
en ligne dès le 14 juin 2021  
[festivalregard.com](http://festivalregard.com)

Saguenay

crave

FABRIQUE  
CULTURELLE



Hydro  
Québec

UBISOFT

atm

Communauté  
de la Gaspésie

TELEFILM  
C.A.B. 2021

Québec  
CULTURELLE

Québec