

24 iMAGES

i n d u s t r i e e n c r i s e
c i n é m a e n m u t a t i o n

SOMMAIRE N° 162 / JUIN-JUILLET 2013. DOSSIER: INDUSTRIE EN CRISE. CINÉMA EN MUTATION! / Repenser la salle de cinéma / Questions aux institutions / Mode d'emploi du passage au numérique / Entretien avec Dominic Gagnon / *Leviathan* et l'explosion du Sensory Ethnography Lab / Apichatpong Weerasethakul, les réincarnations du cinéma / Entretien avec Ghassan Salhab / Poétiques d'une résistance au présent. CHEMINS DE TRAVERSE Éloge du spectateur hors la loi / Courts métrages québécois / La marge ou le large. POINTS DE VUE *Spring Breakers* de Harmony Korine / *Like Someone in Love* d'Abbas Kiarostami / *To the Wonder* de Terrence Malick / *La fille de nulle part* de Jean-Claude Brisseau / *Hannah Arendt* de Margarethe von Trotta / *Django Unchained* de Quentin Tarantino / *César doit mourir* de Paolo et Vittorio Taviani. **DVD 24 IMAGES RIP IN PIECES AMERICA** de Dominic Gagnon : Entretien.



6,95\$ | EUROPE 6,50 €

Le papier Galerie Art a été spécialement conçu pour offrir un degré de brillance élevé et une surface remarquablement lisse. Cette surface produit à tout coup des images ultra précises et des couleurs éclatantes.

Des images à leur meilleur.

Une solution rentable lorsqu'un projet exige une qualité supérieure.

Responsable sur le plan de l'environnement – Galerie Art est certifié en vertu de la chaîne de responsabilité FSC et contient 30 % de fibres recyclées postconsommation recueillies dans le cadre d'un programme de récupération à la source.

Fabriqué en Amérique du Nord – L'usine Sappi qui fabrique le Galerie Art, affiche un des taux les moins élevés d'émissions de gaz à effet de serre parmi les fabricants de papiers couchés en Amérique du Nord. L'usine est située à moins de 1 000 kilomètres de Toronto et de Montréal.

Surface supérieure – Galerie Art a été spécialement conçu pour offrir un degré de brillance 92, une teinte blanc bleuté d'une grande netteté et une surface remarquablement lisse.

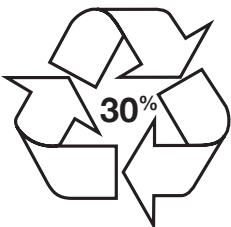
Assortiment de poids de base – Fini lustré ou fini soie de style européen, Galerie Art est offert dans les poids 70 lb à 100 lb édition et dans trois poids couverture : 80 lb, 100 lb et 120 lb.

Pliabilité – Caractérisées par une grande souplesse, les couches du papier fabriqué par Sappi ne sont pas cassantes. Les papiers de Sappi sont moins sujets aux craquelures que ceux de la concurrence.

Nous vous mettons au défi : essayez-le !

Galerie Art

lustré et soie



Postconsommation

Ariva



Paper to pixels. The way forward.
Du papier aux pixels. La voie du futur.

DOSSIER

Industrie en crise. Cinéma en mutation ! P. 4

- 6 Repenser la salle de cinéma
- 10 Questions aux institutions – Halte à la tyrannie du box-office!
- 13 Le scénario en question
- 14 Mode d'emploi du passage au cinéma numérique
- 16 Critique, mon beau souci. Culture, ma pauvre amie
- 17 La bédé par François Dunlop et Alexandre Fontaine Rousseau
- 18 Entretien avec Dominic Gagnon
- 26 *Leviathan* et l'explosion du Sensory Ethnography Lab
- 29 Apichatpong Weerasethakul – Les réincarnations du cinéma
- 34 Entretien avec Ghassan Salhab
- 38 Nostalgie et mélancolie – Poétiques d'une résistance au présent

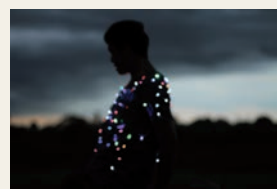


Photo tirée de l'installation *For Tomorrow For Tonight* (2011)
Avec l'aimable autorisation
d'Apichatpong Weerasethakul

3 Éditorial

CHEMINS DE TRAVERSE

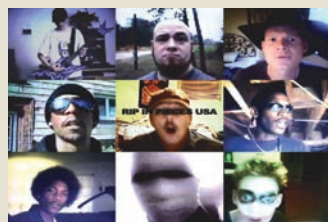
- 44 **Le cinéma autrement** – Éloge du spectateur hors la loi
- 47 **Cin-écrits** – *Jean Renoir* de Pascal Mérieau
- 48 Court métrage: l'évidence de la crise
- 50 **ItinErrances vidéographiques** – La marge ou le large
- 52 **DVD** – Les parias: *Monsieur Verdoux* et *Naked Lunch*
- 53 Funny Games: *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer
- 54 Échange à propos de *The Act of Killing*



RIP in Pieces America de Dominic Gagnon

Entretien avec Dominic Gagnon

P. 18



POINTS DE VUE

59 *Spring Breakers* de Harmony Korine



60 *Aujourd'hui pour moi, demain pour toi* de Maël Demarcy-Arnaud

61 *Like Someone in Love* d'Abbas Kiarostami



62 *To the Wonder* de Terrence Malick

63 *Life of Pi* d'Ang Lee

64 *La fille de nulle part* de Jean-Claude Brisseau

65 *Hannah Arendt* de Margarethe von Trotta

66 *Django Unchained* de Quentin Tarantino

68 *César doit mourir* de Paolo et Vittorio Taviani

LE MAGAZINE + LE DVD offert aux abonnés + LE SITE

www.revue24images.com votre webzine hebdomadaire du cinéma. Abonnez-vous à l'infolettre!



Complétez votre collection (Liste complète et sommaires : www.revue24images.com)

- 153 Des villes et des hommes + DVD *Barcelone* et *La fourmi et le volcan* de Céline Baril
- 154 Festival du nouveau cinéma 2011 + DVD *New Denmark* de Rafaël Ouellet
- 155 Le cinéma chinois d'aujourd'hui + DVD *Épopée* de Rodrigue Jean et Hubert Caron Guay
- 156 Les 200 films québécois qu'il faut avoir vus + DVD *Ruth* de François Delisle
- 157 Mettler l'alchimiste + DVD *Picture of Light* de Peter Mettler
- 158 Visages du cinéma politique + DVD *Pourrons-nous vivre ensemble?* de Philippe Lesage
- 159 Le film-essai ou l'œil sauvage + DVD *Sans raison apparente* de Jean Chabot
- 160 Apocalypse Now? Visions de fins du monde + DVD *Un lac* de Philippe Grandrieux
- 161 Où sont les utopies du cinéma? + *Le fantôme de l'opératrice* de Caroline Martel
- 162 Industrie en crise. Cinéma en mutation! + DVD *RIP in Pieces America* de Dominic Gagnon

Abonnez-vous en ligne sur www.revue24images.com ou remplissez ce formulaire. Un DVD gratuit avec chaque numéro... Pensez-y!

INDIVIDU ☐ Québec ☐ Canada hors Québec	
☐ 1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses)	\$
☐ 2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses)	\$
INSTITUTION - ORGANISME ☐ Québec ☐ Canada hors Québec	
☐ 1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses)	\$
AUTRES PAYS ☐ 1 an (5 parutions) 50 \$ CDN – frais d'envoi inclus	
ANCIENS NUMÉROS ☐ Québec ☐ Canada hors Québec (Autres pays : contactez-nous)	
Quantité Numéro	6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.)
(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +)	
AUTRE ☐	\$
Total \$	
Date ☐ CHÉQUE ou ☐ MANDAT INTERNATIONAL – libeller à l'ordre de 24/30 I/S	
☐ CARTE VISA ou Mastercard numéro Date d'expiration	
Nom	
Adresse	
Ville Code postal	
Courriel ☐ Abonnez-moi à l'infolettre	
Commentaires	
Postez votre formulaire à : Revue 24 images , 6874, rue De La Roche Montréal (Québec) H2S 2E4	
L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.	

24 images est publiée depuis 1979.

La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Jean Hamel, Marcel Jean, Marie-Anne Raulet

Directeur

Philippe Gajan

Rédactrice en chef

Marie-Claude Loiselle

Comité de rédaction

Serge Abiaad, Robert Daudelin, Marco de Blois, Apolline Caron-Ottavi, Bruno Dequen, Helen Faradji, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, André Roy

Direction artistique

Denis Laramée

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Révisure

Micheline Dussault

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Webmestre

Annick Desmeules Paré

Ont collaboré à ce numéro

Serge Abiaad, Apolline Caron-Ottavi, Robert Daudelin, Julie de Lorimier, Bruno Dequen, Damien Detcheberry, François Dunlop, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marie-Claude Loiselle, Marc Mercier, André Roy

Correspondants

Jacques Kermabon et Édouard Vergnon à Paris

Conseillers juridiques

BélangerSauvé

Dépôt légal : 2^e trimestre 2013

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution : mai 2013

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN : 0707-9389

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement (Voir ci-contre)

TPS : RT 145450482 TVQ : 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par carte de crédit sur www.revue24images.com, par la poste, par téléphone au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, par carte de crédit, mandat-poste international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le Film Literature Index.

Distribution : LMPI, Québec, Canada

Distribution en Europe : 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications : 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél. : 514 972-3310, info@revue24images.com

www.revue24images.com

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30 % de fibres postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts gérées de façon responsable et indépendante.

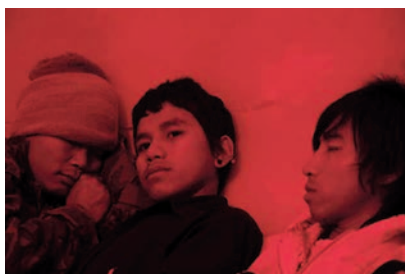
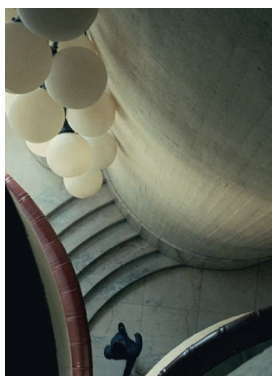
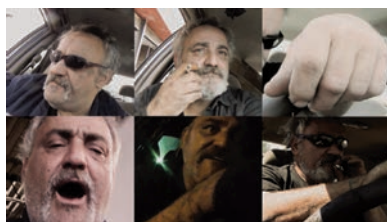
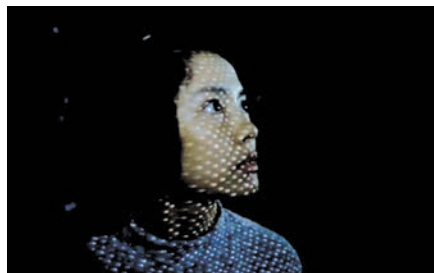
ÉDITORIAL

Faut-il le rappeler, le résultat des entrées en salle en 2012, notamment celles des films québécois, a jeté une douche froide sur l'ensemble du milieu, entraînant bon nombre de déclarations, des plus démagogiques aux plus convenues. Si la désertion des salles est certes bien réelle et mérite qu'on s'y attarde, loin de nous l'idée de céder à l'affolement général en joignant nos voix au chœur des pleureuses pour déplorer une « crise » du cinéma qui, selon nous, a essentiellement été créée et entretenue par l'industrie. Bien sûr que le cinéma tout entier se trouve bouleversé par cette désaffection, mais comment ne pas voir que pendant que l'industrie ne sait plus à quel saint se vouer, les créateurs, eux, ne cessent de chercher d'autres avenues pour faire exister un art en perpétuelle mutation et s'inventent des lieux de résistance ?

Nous avons donc conçu un dossier en deux parties dans lequel nous dressons d'abord un portrait de la situation : celle du cinéma en salle, cherchant à voir où et comment peut encore subsister quelque chose de cette expérience qui consiste à *voir des films ensemble* (p. 6), avant d'interroger les institutions quant à leur rôle dans l'accessibilité des films et à leur capacité de prendre en compte le paysage mouvant du cinéma (p. 10), pour ensuite nous pencher sur les conséquences de la « révolution numérique » qui, en dix ans à peine, s'est opérée dans les salles (p. 14). Enfin, nous ouvrons la réflexion vers diverses voies et formes qu'emprunte aujourd'hui le cinéma pour affronter son époque et demeurer un art vivant. Un long entretien avec Dominic Gagnon (p. 18) sert de point de passage en mettant en lumière une pratique hors norme qui consiste, partant de vidéos où des *vloggers* se « mettent en scène » sur le Web, à capter un certain état de la société. L'occasion était donc belle de proposer en complément de ce dossier une édition DVD du premier film de la « trilogie du Web », *RIP in Pieces America*. Suivent ensuite quelques textes abordant des démarches qui, des États-Unis à l'Asie jusqu'au Proche-Orient, arpentent des lieux d'exploration ou de résistance. C'est bien sûr le cas d'Apichatpong Weerasethakul – dont la plus récente installation, *For Tomorrow For Tonight*, figure en page couverture –, qui a fait de son travail de création une sorte de laboratoire visant à abolir les frontières entre vidéo et pellicule, petit et grand écran, galerie d'art et salle de cinéma, tout autant qu'à ouvrir un nouveau champ de perception (p. 29). Quant à la production du Sensory Ethnography Lab de l'Université Harvard (qui nous a donné récemment le remarquable *Leviathan*), c'est aussi une exploration perceptive qu'il propose, en conjuguant cette fois des préoccupations scientifiques et esthétiques qui entretiennent quelque lien avec une certaine avant-garde (p. 26). Mais si les « territoires de résistance » se retrouvent du côté d'un créateur comme le cinéaste libanais Ghassan Salhab, qui place au cœur de tout ce qu'il accomplit son attachement au fait que le cinéma est « un des rares endroits où l'individu et le commun peuvent exister sans s'annihiler l'un l'autre » (p. 34), ces territoires peuvent également exister dans un cinéma hanté par son passé, qui « tire son potentiel utopique [d'un] anachronisme qu'il oppose à l'ordre des choses » (p. 38).

Par ailleurs, la plupart des textes des « Chemins de traverse » prolongent ici les préoccupations de notre dossier par des réflexions libres autour de la question du spectateur et de ce qu'en a fait une société obnubilée par la volonté de capter l'attention des masses (p. 44), de la possibilité qu'ont les films « en marge » des esthétiques et des idéologies dominantes [de porter] les germes d'un cinéma futur » (p. 50), ou encore en s'attardant à quelques courts métrages québécois récents qui offrent des propositions parmi les plus stimulantes. Enfin, nous présentons un dialogue autour d'un film ayant soulevé maintes interrogations au sein de l'équipe de la revue : *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer. Il s'agit là d'une première, dont nous souhaitons renouveler l'expérience dans les numéros à venir.

Marie-Claude Loisel



Photomontage: Denis Laramée

BIG KISS GOODNIGHT / Dominic Gagnon, p. 18
FOREIGN PARTS / Véréna Paravel et J.P. Sniadecki, p. 26

GOODBYE, DRAGON INN / Tsai Ming-liang, p. 6
THE LIMITS OF CONTROL / Jim Jarmusch, p. 38
PRIMITIVE / Apichatpong Weerasethakul, p. 29
PIECES AND LOVE ALL TO HELL / Dominic Gagnon, p. 18

POSTHUME / Ghassan Salhab, p. 34

PRIMITIVE / Apichatpong Weerasethakul, p. 29

Industrie en crise Cinéma en mutation !

La polémique n'est pas nouvelle et enfle à intervalles réguliers. Le cinéma québécois serait en crise et les médecins de se précipiter au chevet du malade. Piètres résultats au box-office en 2012 (moins de 5 % de parts de marché) et une chute de la fréquentation en salle qui est passée de 2,4 millions de spectateurs à 1,2 million, soit une baisse de 50 %. Au centre des attentions : un taux d'occupation des cinémas de l'ordre de 11 % au Québec en 2011 (16 % en France) et un indice de fréquentation annuel qui, selon les statistiques du Centre national de la cinématographie (CNC) en France, aurait été de 2,8 entrées par habitant au Québec, de 3,5 entrées en France et de 3,9 entrées aux États-Unis¹. Voilà pour les chiffres. Alors « crise » du cinéma québécois, pourtant très présent et primé dans de nombreux festivals internationaux, ou crise d'une industrie aux abois ? La nuance est de taille.

Sans doute faut-il rester circonspect face à ces chiffres, qui inquiètent au premier chef l'industrie, alors qu'ils ne représentent en fait que l'effet de surface immédiatement quantifiable d'une réalité complexe où entrent en jeu une multitude de composantes, dont certaines purement circonstancielles. Plus en profondeur, cette présumée crise cache, bien sûr, d'autres facteurs, plus structurels, comme les tiraillements entre distributeurs en mal d'écrans et exploitants de salles fragilisés par les coûts du passage au numérique et obsédés par le box-office. Il suffit pour s'en convaincre de lire dans notre précédent numéro² l'article sur « l'affaire Guzzo » dans lequel notre collègue Bruno Dequen contrait les propos populistes du propriétaire de salles et élargissait le débat en précisant que cette baisse de spectateurs ne valait pas que pour nos seuls films, mais pour l'ensemble de la cinématographie internationale. À ajouter les coûts d'exploitation exorbitants des multiplexes qui, par leurs exigences de rentabilité à court terme, contribuent à la rotation déjà trop rapide des sorties de films. Rotation qui ne permet plus aux œuvres de vivre leur vie en salle et favorise la suprématie des films américains (et des versions doublées) qui monopolisent les écrans au détriment des autres cinématographies, dont la nôtre. Pour finir, mentionnons une critique souvent trop complaisante (voir l'alignement des étoiles sur les affiches) qui, par la tiédeur des points de vue, finit par banaliser les films et égarer le public.

Mais beaucoup plus déterminant demeure, bien évidemment, le paysage mutant dans lequel s'inscrit désormais la nouvelle donne cinématographique, celle d'une révolution numérique et cyberculturelle sans précédent qui donne lieu à un repli sur la sphère privée et à de nouvelles habitudes de fréquentation du cinéma. À preuve l'essor des écrans domestiques et de la « télévision relationnelle » à la carte, le marché omniprésent du DVD, aujourd'hui en déclin dans un contexte de dématérialisation des contenus, le téléchargement en ligne et l'offre alléchante des réseaux de vidéo sur demande dont l'anglophone Netflix (et ses 25 millions d'abonnés à travers le monde) et Illico Club, le tout récent canal de distribution francophone lancé par Vidétron, filiale du groupe Québecor Média, lui-même à l'origine du projet Elephant qui vise depuis 2008 à restaurer et à numériser le meilleur de notre patrimoine cinématographique. On soulignera par ailleurs un engouement qui ne se dément pas pour les séries télé, souvent plus audacieuses que bien des films en salle, et une mutation accélérée des publics qui prend entre autres la forme d'un éclectisme nomade chez les jeunes, de plus en plus attirés par le tout-venant du Web.

Compte tenu des plus récentes extensions technologiques, des modes contemporains d'accès à l'image et du développement de nouvelles écritures destinées aux plateformes numériques, doit-on en déduire que le statut même de la salle de cinéma et son cérémonial fétichiste sont aujourd'hui menacés par un contexte socio-historique en transformation et une industrie qui tend toujours à confondre art et commerce en associant le septième art à un pur divertissement ? La question mérite d'être posée, d'autant plus qu'une droite néolibérale de plus en plus décomplexée rêve de sabrer dans les secteurs de la culture dits non rentables. Chose certaine, le cinéma à vocation artistique est en mal de lieux de diffusion publics et semble la première victime de ce nouveau paradigme qui complexifie et précarise la réalité du septième art.

Alors, quelles formes pourraient bien prendre aujourd'hui les lieux de résistance capables de maintenir vivant le rituel collectif de l'expérience filmique ? Faut-il « repenser la salle de cinéma » ou envisager le cinéma autrement ? Deux questions cruciales auxquelles notre dossier tente de répondre en s'efforçant de rêver l'avenir. — **Gérard Grugeau**

1. Benoît Danard, directeur des études des statistiques et de la prospective, CNC, Paris. Table ronde des Rendez-vous Pro du cinéma québécois 2013.

2. « Le cinéma québécois et ses spectateurs : la poursuite d'une illusion (ou la politique de l'autruche) », *24 images*, n° 161, p. 47-49.

Repenser la salle de cinéma

par Gérard Grugeau

« C'est parce que je suis enfermé
que je travaille et brille de tout mon désir »

Roland Barthes



GOODBYE, DRAGON INN (2003) de Tsai Ming-liang et SHIRIN (2008) d'Abbas Kiarostami

ON LE SAIT, LA RÉVOLUTION INTERNET ET LE CINÉMA MAISON ONT PRÉSIDÉ À UN DÉPLACEMENT ET À UNE pluralité des échanges culturels en faisant aujourd'hui de la sphère privée le nouveau lieu privilégié de la fréquentation des œuvres. Qu'on le veuille ou non, cette tendance lourde, qui ouvre la voie à la cinéphilie du futur, change notre rapport à l'image et à sa fascination. Un rapport à l'image déjà malmené depuis l'arrivée en force des *blockbusters* américains au milieu des années 1970 et la logique commerciale des multiplexes qui n'ont eu de cesse de banaliser le regard du public, confronté dès lors au déferlement incessant sur les écrans de produits interchangeables, aussi vite oubliés que consommés. Les faits sont là, incontournables : la salle est en passe de ne plus être aujourd'hui le lieu central d'où rayonne un septième art plus que jamais invité sous différentes formes dans l'intimité des foyers. Et pourtant, pour reprendre les termes de Roland Barthes¹, dans le confort du salon, « le noir est gommé, l'anonymat refoulé ; l'espace est familier et [...] l'érotisation du lieu est forclosée ».

Ce qu'il convient donc de préserver dans un tel contexte, c'est la sacralisation du lieu cinéphilique, la jouissance secrète du spectateur en quête de ce que Barthes nommait justement une « situation de cinéma ». Une situation pré-hypnotique, générée par « une oisiveté, une disponibilité, une vacance »² favorisant « la rêverie crépusculaire [...] » en amont du « noir anonyme et peuplé » de la salle. Noir anonyme et peuplé, désormais menacé, dont le cinéaste Tsai-Ming-liang a su si bien dresser la chronique douloureuse et mélancolique d'une mort annoncée dans *Goodbye, Dragon Inn* (2003). Ce lieu de la sidération qui fonde l'imaginaire existe certes encore, même dans les temples de la consommation que sont les multiplexes, mais le rituel collectif qu'il entretient n'a plus l'air de suffire aujourd'hui pour attirer le spectateur. Du moins, si l'on en croit le taux actuel d'occupation (circonstanciel ?) des salles au Québec où l'on semble prendre pour acquis la diversité de l'offre cinématographique, alors qu'il y a de toute évidence péril en la demeure. Dans de telles circonstances, quel avenir pour la sortie commerciale des films ? Comment ramener vers les salles un

public sollicité à l'extrême et de plus en plus dérouté par une offre pléthorique et éclatée ? Quelle aura redonner à la salle de cinéma ?

UNE CONCEPTION CITOYENNE DE L'ART

En février dernier, les Rendez-vous Pro du cinéma québécois organisaient une table ronde sur le thème « Repenser la salle de cinéma : comment renouveler la consommation cinéphilique ? » Lors d'une passionnante intervention, Jean-Jacques Rue, qui collabore à la programmation des cinémas Utopia en France, a apporté quelques éléments de réponse, à tout le moins suscité des pistes de réflexion. Créés voilà une quarantaine d'années, les cinémas Utopia, qui comptent six complexes de salles dans l'Hexagone, sont des structures juridiquement indépendantes, financées souvent à hauteur de 50 % par les municipalités et autres bailleurs de fonds (notamment une subvention Art et essai de l'État qui représente environ 10 % du budget de fonctionnement annuel). D'inspiration libertaire, la formule a fait ses preuves et peut se prévaloir aujourd'hui d'un taux d'occupation des salles de 22 % en moyenne. À quoi tient ce



CINÉMA UTOPIA SAINT-SIMÉON À BORDEAUX



succès? Selon Jean-Jacques Rue, à l'animation de lieux atypiques (une magnifique église dans le cas de l'Utopia de Bordeaux) axés sur la convivialité (café-restaurant sur place) et à une conception citoyenne de l'art au cœur de la cité. Par animation, l'homme à l'humour mordant et contagieux parle notamment de l'engagement et de la polyvalence de tous les employés qui collaborent à la dimension promotionnelle de la programmation en éditant une gazette financée par des publicités locales et en organisant des repas festifs autour, par exemple, de films indiens ou chinois. Et chacun de rivaliser de stratégies en direction du spectateur en mettant à contribution les réseaux sociaux, sans oublier un travail de terrain effectué auprès des différentes communautés culturelles de la ville. Bref, on est ici dans le domaine de la stimulation du lien social, dans ce que le sociologue Michel Maffesoli nomme l'*être-ensemble* et le *sentir commun* d'une communauté du plaisir partagé³.

Le complexe met à l'affiche 15 films par semaine qui roulent sur quatre mois, à une seule séance par jour, ce qui donne au bouche à oreille le temps de faire son œuvre et permet ainsi d'amortir le coût des films sur le long terme. Le spectateur peut aussi se présenter au cinéma avec sa clef USB et télécharger un film de son choix en consultant le catalogue en ligne d'Utopia. Les œuvres sélectionnées bénéficient donc toutes d'un travail d'accompagnement de la part des programmeurs car, ne nous y trompons pas, seuls quelques auteurs consacrés continuent d'attirer les spectateurs et, pour le reste, il faut composer avec la prise de risque. Bien sûr, Utopia récolte sans doute les fruits d'un travail de proximité avec son public qui s'est construit au fil des années et qui a contribué à forger une véritable culture cinéphilique dans la cité. Comme aussi le célèbre cinéma Le

Le complexe met à l'affiche 15 films par semaine qui roulent sur quatre mois, à une seule séance par jour, ce qui donne au bouche à oreille le temps de faire son œuvre et permet ainsi d'amortir le coût des films sur le long terme.

Méliès de Montreuil, dans la banlieue est parisienne, qui propose à sa fidèle clientèle de multiples expériences qui vont au-delà de la projection en organisant des colloques (j'ai déjà eu l'occasion d'y entendre Jean Douchet parler de l'œuvre de Murnau) et en invitant

régulièrement les cinéastes à venir rencontrer le public. Est-il nécessaire de préciser que ce travail passe aussi par des liens étroits tissés avec le milieu scolaire pour préparer l'avenir et une relève des publics, tout cela avec l'aide de l'État et des collectivités locales? À noter par ailleurs, fait non négligeable, que ces cinémas pérennisent la fréquentation avec des carnets de billets (non nominatifs dans le cas d'Utopia) ou des cartes de fidélité (dans le cas du Méliès),

ramenant le coût de l'entrée en salle à presque moitié prix par rapport à l'offre des grands circuits d'exploitation, lesquels utilisent pourtant eux-mêmes comme produits d'appel de telles formules d'abonnement à entrées illimitées.

LE CINÉMA DE QUARTIER COMME ACTEUR SOCIAL

Qu'en est-il au Québec? En se mettant au service des œuvres, l'expérience Utopia trouve bien sûr plusieurs échos dans notre paysage. Elle rejoint en esprit ce que propose la Cinémathèque, hélas trop souvent freinée dans ses élans par un sous-financement chronique qu'ont tendance à négliger l'État et le secteur privé (et ce, malgré un mandat élargi de l'institution qui ne fait que rendre plus criant le manque de ressources et de personnel). Ce modèle venu de France rappelle par ailleurs ce qui a fait l'immense succès du Cinéma Outremont sous la gouverne de Roland Smith, dans les années 1980. Des initiatives plus timides et consensuelles suivent aujourd'hui leur cours, comme le Beaubien qui bénéficie de sa



Le 3682 de la rue Saint-Laurent qui, de 1978 à 1999, a hébergé le Cinéma Parallèle et son café, le Méliès.

longue tradition de cinéma de quartier et propose une programmation diversifiée, tout en sondant son public pour tenter d'anticiper la durée des films en salle. Depuis sept ou huit ans, son taux de fréquentation se situe entre 22 et 24 % selon Mario Fortin, son propriétaire. Celui-ci a néanmoins noté une baisse à 18 % au cours des six derniers mois. Un magazine a été lancé récemment, mais faute d'ambition éditoriale, l'outil conçu à l'attention du public manque de véritable contenu. La diversification des séances peut cependant favoriser le bouche à oreille dans de très rares cas. Il est intéressant de noter que la formule du cinéma de quartier semble retrouver aujourd'hui ses lettres de noblesse. L'ouverture de deux complexes est prévue à Montréal, un dans l'ouest de la ville (l'ancien Théâtre Empress ou Cinéma V dans Notre-Dame-de-Grâce) et un dans l'est (le centre culturel Station Vu dans le quartier Mercier), avec café à la clef pour favoriser les échanges. Faut-il y voir un signe des temps? Va-t-on renouer avec des petits lieux conviviaux, aptes à remodeler les habitudes des spectateurs comme à l'époque de l'ancien Parallèle rue Saint-Laurent, dirigé par l'infatigable Claude Chamberlan, qui prônait déjà à l'époque une programmation diverse et audacieuse tout en établissant volontiers des liens avec les commerçants et les associations de quartier?

Ces dernières années, une tendance a voulu privilégier les lieux de prestige, comme dans le cas du complexe Excentris racheté en 2011 grâce à la collaboration de la SODEC, de la Ville de Montréal et des ministères des Affaires municipales et de la Culture. À l'origine de cette transaction avec nouvelle identité visuelle à l'appui : le Cinéma Parallèle, qui est aujourd'hui l'unique propriétaire des lieux et continue, fidèle à son mandat, de présenter l'essentiel de la production documentaire québécoise. Depuis sa réouverture, Excentris peine cependant à retrouver son souffle tout en luttant pour atteindre un point d'équilibre dans sa programmation entre des films populaires dits de qualité, des œuvres d'auteur et des soirées spéciales (cycle Docville une fois par mois). Malgré un taux d'occupation qui semble se dessiner à la hausse pour 2013 (19 % pour le premier trimestre 2013), la situation du complexe demeure

Claude Chamberlan a raison de croire en la nécessité de renouer avec des petites structures plus libres et frondeuses, car l'avenir du cinéma indépendant en salle se joue à n'en pas douter sur ce terrain aventureux.

tout de même précaire dans un quartier en déshérence et un environnement branché, hélas peu propice aux rencontres malgré les efforts de réorganisation de l'espace. En décembre dernier, Claude Chamberlan, cofondateur en 1967 du Cinéma Parallèle, en appelait à une relocalisation de ce haut lieu du cinéma indépendant hors des murs de l'entité Excentris. Et ce, pour que la petite salle mythique retrouve enfin « son âme et ses vraies sources d'inspiration » dans un nouveau cadre « ouvert, accessible, magique et sans prétention » qui proposerait une « programmation audacieuse et allumée, jeune d'esprit et en symbiose avec la grande diversité qu'offrent les nouveaux cinémas du monde entier ». À la lecture de ces propos, on ne peut que penser avec une certaine nostalgie à l'ancien Parallèle et son café grouillant d'intellectuels et de cinéphiles où régnait un véritable esprit des lieux. Bien évidemment, l'époque a changé, mais visionnaire comme à son habitude, Claude Chamberlan a raison de croire en la nécessité de renouer avec des petites structures plus libres et frondeuses, car l'avenir du cinéma indépendant en salle se joue à n'en pas douter sur ce terrain aventureux.

Dans le contexte incertain d'aujourd'hui, il convient de souligner aussi les efforts constants du Cinéma du Parc, repris récemment par Mario Fortin du Beaubien, avec Roland Smith toujours à la barre comme directeur artistique. Cet ensemble de trois salles bénéficie du statut particulier de « festival permanent » (au même titre que le Cinéma Parallèle), ce qui permet de présenter des films sans distributeur. Souvent mal aimé de par sa localisation dans une galerie marchande, cet ensemble profite cependant de la proximité du « ghetto McGill » et de son université pour élargir son offre et fidéliser un public à la fois francophone et anglophone. On peut certes se sentir parfois essoufflé face à une programmation excessivement éclatée, mais ce complexe reste un lieu de découvertes indéniable, ouvert sur toutes les cinématographies du monde. Bientôt revampé, le cinéma du Parc devrait rester un lieu important voué à la présentation de films indépendants. Chose certaine, le retour au concept noble du cinéma de quartier rappelle en fait – et surtout – que le cinéma demeure un acteur social et communautaire essentiel. Rôle que cherchent d'ailleurs à jouer plusieurs événements de la scène montréalaise (Rendez-vous du cinéma québécois et Rencontres internationales du documentaire) en établissant des ponts avec les publics scolaires et ceux des régions. Sans oublier une initiative comme le Prix collégial du cinéma québécois, créé en 2012 et soutenue par Micheline Lancôt, qui vise à regrouper 50 cégeps et à initier un jeune public au cinéma d'ici pour mieux assurer nos lendemains.

LES LIEUX INÉDITS DU CINÉMA

Dans l'histoire de l'humanité, toute période de mutation (un terme plus adéquat que le mot de crise) s'est accompagnée de menaces autant que de promesses. Dans la reconfiguration actuelle du paysage cinématographique avec recherche de nouveaux modèles à la clef, il convient de signaler l'apparition de plusieurs cinéclubs, qui tentent de revivifier la fibre cinéphilique. Tout comme l'ouverture de lieux inédits comme le Centre Phi dans le Vieux-Montréal qui se veut un complexe de création à la fine pointe de la technologie. Par son

originalité et son extrême polyvalence, ce lieu invente peut-être le complexe artistique de l'avenir où tous les arts, dont le cinéma et les arts numériques, cohabiteraient pour favoriser diverses formes de rencontres entre les artistes, les œuvres et les publics. À chaque discipline d'y trouver et d'y occuper sa place au gré des nombreux événements présentés : projections de films, festivals, labos web, studios de son, expositions, spectacles, installations, conférences et autres symposiums (*La guerre en images et la médiatisation des conflits*, en mars dernier). Financé par la mécène Phoebe Greenberg (également directrice et fondatrice du lieu de diffusion d'art contemporain DHC/ART), cet espace en constante évolution, qui rêve déjà demain, nourrit la polyvalence des regards et appelle à une transversalité des disciplines artistiques. C'est là, à n'en pas douter, une aventure singulière, ouverte sur tous les possibles. L'équipe de 24 *images* prévoit d'ailleurs une série de présentations d'un soir dans cet endroit unique, installé hélas dans un quartier quelque peu excentré et manquant de lieux de convivialité.

L'initiative précieuse de Phoebe Greenberg apparaît en tout cas plus stimulante que les perspectives énoncées par la sociologue québécoise Laurence Alfonsi⁴, qui semble voir l'avenir de la salle de cinéma dans l'avènement d'un cinéma total. Ce cinéma techniciste et spectaculaire renouerait avec les racines foraines du septième art en privilégiant la recherche d'une réalité augmentée et l'immersion globale du spectateur dans une expérience hautement sensorielle, comme on peut en voir par exemple les prémices dans les salles équipées de l'effet Ultra AVX. Au moins Laurence Alfonsi pressent-elle dans ce futur en devenir le danger potentiel d'une régression de notre imaginaire. Si, en phase avec « la force tribale » qui anime aujourd'hui notre société, elle a raison de souligner la précarisation des repères traditionnels et « un émiettement du corps social » au profit d'un déplacement progressif vers des « micro-appartenances indécises et plurielles », le besoin de lieux forts et rassembleurs dédiés à la perpétuation du septième art n'en est pour nous que plus indispensable. Mais cette résistance ne saura s'organiser efficacement sans la création ou la préservation de lieux voués à un cinéma d'expression artistique et la mise en place de modèles de distribution et d'exploitation alternatifs, notamment sur le Web. Dernière initiative en date, à Paris : la création de I Like Cinema⁵, site de cinéma à la demande qui propose aux spectateurs de sélectionner, à l'aide d'un catalogue d'une centaine

de titres (œuvres récentes déjà plus à l'affiche, films-cultes ou à la diffusion plus confidentielle, avant-premières), le film et la salle de projection de leur choix. À chacun ensuite de rameuter amis et connaissances sur les réseaux sociaux, car un minimum de 20 à 30 personnes est requis pour que la séance ait lieu. Il ne reste plus alors qu'à réserver un jour et une plage horaire, puis chacun reçoit à domicile ou dans sa boîte courriel le billet donnant accès à la projection désirée. Peut-être faut-il voir un avenir prometteur pour les salles dans ce type d'approche, qui a l'avantage de ne pas nuire à l'économie traditionnelle du cinéma. L'expérience mérite en tout cas d'être évaluée à long terme.

On peut toutefois avancer que, faute de politiques fermes venant de l'État et de volonté de dialogue de la part des acteurs du milieu, la bataille de l'accès à la diversité des films présentés en salle sera définitivement perdue et que l'uniformisation culturelle deviendra alors notre seul horizon. Peut-être ne faut-il pas oublier aussi dans l'équation la responsabilité du spectateur. Rappelons-nous en 2010 l'initiative de Stéphanie Trépanier qui, dans un souci de stimuler la diversification de l'offre cinématographique, avait monté sa propre boîte de distribution, Evokative Films, avant de mettre la clef sous la porte deux ans plus tard, faute de spectateurs au rendez-vous⁶. C'est un même cri d'alarme que lance aujourd'hui à Londres Jason Wood, directeur de la programmation des cinémas Curzon, quand il déclare redouter que le marché du cinéma anglais ne ressemble dans cinq ans à *Dawn of the Dead* de George Romero : « Ils (les spectateurs) doivent entendre que leur absentéisme est une abdication »⁷. Sans verser dans une vaine culpabilisation, il n'est pas inutile de souligner que toute grande mutation renvoie toujours le citoyen à son rôle d'acteur social. Peut-être est-ce là un message à répercuter avec humour dans les tribunes publiques : Sauve qui peut ! Les zombies s'en viennent ! 🧟

1. « En sortant du cinéma », Roland Barthes, dans *Persée* 2005-2012, Revues scientifiques, ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, p. 104-107.
2. *Idem*, p. 104-107.
3. Michel Maffesoli cité dans *Le cinéma du futur*, Laurence Alfonsi, Éd. L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 31.
4. *Le cinéma du futur*, Laurence Alfonsi, Éd. L'Harmattan, Presses de l'Université Laval, 2005.
5. *Cinéma à la demande : devenez programmeur de films dans les salles*. Site Web, Les Inrocks, numéro 906 du 10 avril 2013 en kiosque.
6. Dans *Premiers plans*, *Alerte générale* par Bruno Dequen, 28 octobre 2010, archives du site Web de 24 *images* : www.revue24images.com
7. « Quel avenir pour la distribution art et essai au Royaume-Uni ? » par Aurélie Godet, *Cahiers du cinéma*, n° 687, mars 2013, p. 62-64.



© Photo Gergé Fok

Les deux salles du Centre Phi



© Photo Gergé Fok

Questions aux institutions

HALTE À LA TYRANNIE DU BOX-OFFICE!

par Philippe Gajan



BESTIAIRE de Denis Côté. Moins de 500 spectateurs lors de sa sortie à Montréal, alors que le film circule partout sur la planète.

LE CINÉMA A 100 ANS ET DES POUSSIÈRES... JEUNE ET VIEUX À LA FOIS. LA SALLE DE CINÉMA, OBJET DE TOUS LES désirs et de tous les fantasmes, n'a cessé de se transformer, tant dans son architecture que dans ses objectifs. Rien de nouveau jusque-là. L'arrivée de la télévision puis de la vidéo domestique a chaque fois ébranlé le temple. Il est encore debout, son nouvel avatar s'appelle multiplexe et il se veut de plus en plus immersif. En Amérique du Nord, il présente des taux d'occupation d'environ 10%. Qu'à cela ne tienne, le véritable but affiché par ces temples du divertissement n'est pas de servir le cinéma mais de se servir du cinéma pour favoriser leur achalandage et la consommation. Surtout la consommation, une consommation de masse qui répond aux lois de l'offre et de la demande. Du pain et des jeux à l'ère de la société du spectacle.

D'où l'objet de ce dossier, l'idée, l'évidence que le (ou les) cinéma(s), en mutation, ne saurai(en)t se limiter à un rôle d'appât pour multiplexe, ce qu'ils n'ont pas les moyens ni la volonté d'être de toute manière. Cela tombe bien, car cette mutation vient en premier lieu contester la suprématie, pour ne pas dire la fonction dictatoriale, de la sacro-sainte sortie commerciale. Car il y a belle lurette que la salle de cinéma a perdu la bataille de l'accès au cinéma. À l'ère du numérique, de la prolifération des nouvelles plateformes, elle a – donc ? également ? – perdu son rôle de temple de la cinéphilie (sauf peut-être symboliquement). Bien entendu les cinéastes continuent de créer et de rêver pour le grand écran (et c'est tant mieux). Mais ils créent avant tout pour le spectateur, quel qu'il soit, où qu'il soit. Et il se trouve que ce

spectateur est bien réel mais qu'il n'est pas forcément au rendez-vous en salle. S'il n'est pas en salle, il déploie pourtant des trésors d'imagination pour traquer les œuvres sur le Net notamment. En fait, il n'y a probablement jamais eu autant de spectateurs (potentiellement) pour tous ces cinémas. Et au détour d'un festival ou d'une causerie, d'un cinéclub ou d'une rétrospective, le cinéaste croise d'ailleurs ce spectateur, « allumé », passionné, souvent cinéphage. C'est là désormais le nouvel enjeu de la salle, comme le soulignait Gérard Grugeau : la rencontre, plus peut-être, l'idée de se forger un imaginaire commun. Car les communautés virtuelles n'hésitent pas à se « matérialiser » d'où l'idée que l'on regagnera la salle par Internet (parlons-en avec les musiciens). En d'autres mots, misons sur cet extraordinaire moment où l'accès aux



HADEWIJCH. Bruno Dumont, cinéaste de festival? Et pourquoi pas?

œuvres de tous types n'est plus limité par la volonté de quelques programmeurs (télés, festivals, salles, etc.) démiurges et surtout par l'impitoyable juge qu'est le box-office. Ou alors parlons du véritable box-office, celui qui devrait être mesuré sur l'ensemble de ces plateformes, qui devrait comptabiliser des individus et non des dollars et surtout, surtout, qui devrait être mesuré sur une période beaucoup plus longue! À moins de considérer qu'un film est périssable tel un mouchoir jetable, il n'y a aucune raison de ne pas tenir compte de sa destinée face à l'histoire. Après tout, ne dit-on pas que le *Snow White* de Disney ne fut « rentable » qu'après près d'un demi-siècle d'exploitation?

LES FILMS DE FESTIVAL

Rencontré en 2010 lors de son passage à Montréal, Bruno Dumont, questionné sur le fait de voir systématiquement son nom (et son œuvre) juxtaposés à l'appellation (infamante?) de film de festival, répondait très lucidement que, comme tout cinéaste, il souhaite que ses films soient vus. Et si les festivals étaient le meilleur endroit pour que cette rencontre entre le public et ses films ait lieu, alors... parfait! Voilà de quoi alimenter le discours de Denis Côté, qui déclarait récemment qu'il ne voulait plus avoir honte d'être un cinéaste de festival. Après tout, livrons-nous au jeu des chiffres: très grossièrement, un film de Denis Côté (et ce, depuis *Les états nordiques*) est montré en moyenne dans 50 festivals et vu chaque fois par 500 spectateurs, toujours en moyenne... Vingt-cinq mille spectateurs! Il est évident que cela rassure alors que *Bestiaire* a attiré moins de 500 personnes lors de sa (très courte) sortie commerciale au Québec... Poursuivons sur la dimension temporelle. Depuis quelques années, des rétrospectives de son œuvre sont organisées aux quatre coins de la planète (Vienne, La Rochelle, etc.). Des

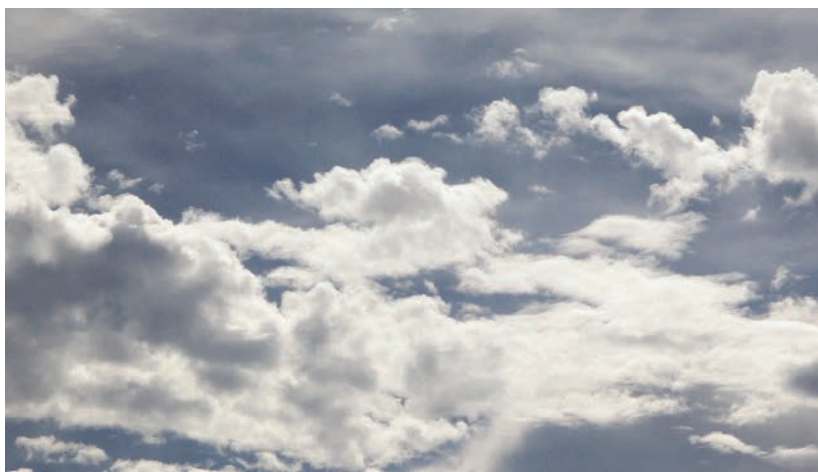
films moins vus à l'époque comme *Nos vies privées* trouvent là une seconde vie, bientôt une troisième, une quatrième... *24 images* l'a édité en DVD... Et demain, sur les plateformes type VOD (ou illégalement), d'autres spectateurs se seront joints à ceux qui l'ont découvert à sa sortie. Pas mal pour une « œuvre de festival » (sous-entendu confidentielle)! Il y a une vie après la sortie commerciale! À chaque film, donc, sa stratégie pour rejoindre le public.

QUESTIONS AUX INSTITUTIONS

Injuste de comparer ces chiffres? Et pourquoi donc? Après tout, et Téléfilm Canada et la SODEC ont récemment annoncé qu'ils prendraient en compte le rayonnement international des films. Reste à savoir comment! On a encore en (triste) mémoire la mise en place des enveloppes à la performance¹. Dès lors, comment comprendre que l'industrie, et donc nos institutions, construit et assujettit encore leur modèle à la salle ou plutôt à la sortie commerciale d'un film? Comment comprendre les modèles de financement qui reposent sur le consentement préalable d'un distributeur ou d'un télédiffuseur? N'y a-t-il pas là un paradoxe, sachant qu'il s'agit d'une bataille trop souvent perdue d'avance? Car enfin, dans le modèle commercial actuel, les effets pervers, et notamment la trop fameuse règle du « premier week-end » qui veut qu'un film soit « éjecté » à peine entraperçu, sont trop bien connus. Ajoutons à cela qu'une « enveloppe », une somme d'argent variable, est quasi automatiquement attachée à cette sortie par le biais de l'aide à la promotion lorsqu'il s'agit d'un film québécois sur le territoire québécois, et l'on comprendra mieux combien ces mesures favorisent le contournement par l'industrie des objectifs qu'elles visent, c'est-à-dire faire en sorte que les films soient montrés. Tous coupables? Tout dépend de la logique que



LE MÉTÉORE de François Delisle, sorti simultanément en salle et en VOD.



l'on défend. Selon un raisonnement commercial, il n'y a pas de coupable, simplement des entreprises qui tentent d'amortir leurs frais (ou qui ferment...) nonobstant l'ingrédient passionnel qui est ou n'est pas au rendez-vous. Dans une logique culturelle, la diversité même de la création (souhaitable et souhaitée) et des publics impose de réviser ce modèle, de le faire évoluer et de l'adapter à la nouvelle réalité.

L'EXEMPLE DU MÉTÉORE

Cette réalité, c'est par exemple celle du film de François Delisle, *Le météore*, que son distributeur Funfilm a décidé de sortir simultanément en salle (au cinéma Excentris) et en VOD sur la plateforme Illico. Disons-le, le potentiel « commercial » du *Météore* ne saute pas immédiatement aux yeux... Pourtant, personne ne nie l'importance du film, un film précieux, rigoureux, très réussi et à bien des égards ambitieux. Un film qu'il faut voir en salle, sans aucun doute. Pourtant, c'est un film qu'il faut rendre accessible, avant tout. On se doute que la décision de Funfilm n'a pas fait que des heureux (particulièrement chez certains exploitants qui refusent de présenter des films déjà disponibles en VOD), sauf peut-être chez les spectateurs qui ne pouvaient (ou ne voulaient) pas se déplacer. Au moins, ils ont pu choisir de le voir ! Et même s'il est difficile voire impossible de s'en assurer, il n'est pas interdit de penser que cette sortie simultanée n'a pas nui à la salle.

Nous avons consacré un dossier dans un passé pas si lointain (en 2010) à la question de la distribution. Déjà nous y abordions le problème de l'avenir du cinéma d'auteur en salle². Cela vaut le coup de relire ce dossier pour voir que la situation existant en 2012, qui a dérivé en crise, est loin d'être nouvelle. Et que les pistes de solution, si elles ne manquent pas, passent par un changement de paradigme, et notamment par l'abandon de termes comme rentabilité, performance, etc. Plus, la dichotomie cinéma commercial/cinéma d'auteur ne tient plus aujourd'hui ! Que des films comme *Amour* ou *No* rencontrent un public important en salle, il faut certainement s'en réjouir, comme du succès d'*Incendies*. Films à la fois d'auteur et commerciaux, donc, très bien. Pourtant personne n'a jamais considéré rapprocher les entrées en salles de ces films de celles d'un James Bond, formidable générateur

de billets verts. Nous réclamons donc, à l'instar des Européens, l'exception culturelle !

Et cela devient urgent tant le discours ambiant est devenu morose. À preuve cette phrase, ce cri du cœur qui résonnait *ad nauseam* lors de la dernière Soirée des Jutra : « Nos films sont bons. Allez les voir ! » Pourtant, les cinéastes avouent leur impuissance devant les salles vides, les distributeurs accusent les producteurs, les exploitants les distributeurs et tout le monde se plaint du manque d'argent... Et le grand oublié, paradoxalement, est ici le spectateur. Trop souvent, la fameuse remarque qui renvoie la faute au spectateur, celle de ne pas être là, ou encore celle, plus vicieuse et populiste, d'être le juge, entendre le coupable suprême (Mario Fortin du cinéma Beaubien, qui lors des derniers RVCQ assurait qu'il ne programmait pas ses salles, car c'était le public qui choisissait !), vient teinter les débats. On n'obligera pas un spectateur à aimer un film, on peut au moins rendre le film disponible. En salle ou ailleurs... Aujourd'hui ou plus tard... La première règle de l'exception culturelle devrait décidément être qu'une œuvre n'est pas une dentrée périssable ! 🍽️

1. « Pour une cinématographie forte », Jeremy Peter Allen. *Le Devoir*, 7 juillet 2006 : « La "crise du financement" du cinéma québécois ne se réduit pas au seul choix de Téléfilm Canada de ne pas accorder le plein financement au film de Denys Arcand. Elle est l'indice d'un problème profond qui met en cause non seulement la quantité de fonds disponibles mais aussi l'orientation même du système de financement actuel. » <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/113105/pour-une-cinematographie-forte>; « Privatisation des fonds publics : l'ultime dérive d'un système », éditorial de Marie-Claude Loiselle, *24 images*, n° 127, 2006, p. 3; « Où s'arrêtera donc cette course dans l'achat du box-office ? On justifie la production d'un certain type de films au détriment d'autres sous prétexte que ces films sont "rassembleurs", preuve que l'argent du contribuable est bien employé, et ce sont ces mêmes contribuables qui payent à coups de millions les appâts publicitaires qu'on leur jette sans relâche pour les entraîner vers les salles. » <http://id.erudit.org/iderudit/4984ac>; « Le bal des vampires » – éditorial de Marie-Claude Loiselle, *24 images*, n° 128, 2006, p. 2-3 : « Ceux qui en appellent le plus fort à la solidarité [du milieu] ne sont-ils pas précisément ceux qui ont grandement intérêt à ce que rien ne change dans le système actuel et qui profitent largement des enveloppes à la performance, au détriment de plusieurs dizaines d'autres cinéastes, producteurs et petits distributeurs qui « en arrachent » ? » <http://id.erudit.org/iderudit/10078ac>
2. « Quel avenir pour le cinéma d'auteur en salle ? », Philippe Gajan, *24 images*, n° 146, 2010, p. 30. (Distribution : dossier préparé par Damien Detchberry et Philippe Gajan, p. 30-39, notamment l'entrevue avec Joanne Sénécal et Martin Desroches) <http://www.erudit.org/culture/images1058019/images1509815/62764ac.pdf>

Sur la crise du scénario et « L'affaire Falardeau » :

« Téléfilm Canada ou le règne de la bêtise », éditorial de Marie-Claude Loiselle, *24 images*, n° 88-89, 1997, p. 3. <http://www.erudit.org/culture/images1058019/images1081631/23397ac.pdf>

LE SCÉNARIO EN QUESTION

À l'automne dernier, le diagnostic a été posé par le président de la SODEC : si notre cinéma n'a pas su attirer les foules dans les salles du Québec en 2012, c'est que les scénarios n'étaient pas suffisamment bons. Mais quelle révolution annonce donc pareille clairvoyance ? Or, n'était-ce pas pourtant la même personne qui, voici quinze ans, alors qu'elle était à la tête de Téléfilm Canada, de concert avec le dirigeant de la SODEC, désignait l'écriture déficiente de nos scénarios comme responsable de la piètre « qualité » de notre cinéma¹ ? Chaque fois que la défection du public tire la courbe de fréquentation des salles vers le bas du tableau comptable, on évoque ce syndrome fatal tout en reconduisant les mêmes principes timorés et à courte vue – discours qui n'est rien d'autre qu'une manœuvre de diversion pour éviter de remettre en cause les véritables aberrations inhérentes au système d'attribution des fonds publics et de diffusion des films.

Bien sûr qu'il ne s'agit pas de nier la valeur d'un scénario longtemps mûri et remis en question par son auteur, mais de rappeler simplement, bien que cela apparaisse comme l'évidence la plus élémentaire, que le scénario en soi n'est « rien », c'est-à-dire que tout est dans la manière dont un cinéaste s'en empare pour lui insuffler cette force lui permettant de trouver sa forme propre qui le fera vivre à l'écran : « tuer » le texte pour que naisse autre chose. Pourtant, dans son obsession du scénario-panacée, qu'il envisage ni plus ni moins que comme un bon « concept »², notre président de la SODEC rajoute maintenant à ce remède que l'institution puisse avoir l'« assurance que le produit final colle au projet sur papier »³. Le cinéma-concept, voilà ce qui sauvera notre cinéma de la « crise » qui le terrasse ! Et que le président de la SODEC ait eu avant tout

en tête au moment de ces déclarations ce cinéma « grand public de qualité » que nos institutions prétendent rechercher change-t-il vraiment quelque chose à l'affaire ?

La panique qui semble s'être emparée soudainement des gestionnaires de notre industrie cinématographique pourrait certes être perçue comme un aveu d'échec. Car, du fait que bien des projets qui reçoivent sans difficulté l'aval des institutions soient choisis pour de mauvaises raisons, il n'y a pas à douter. Ainsi peut-on croire qu'aujourd'hui certains doctes diagnostiqueurs des maux de notre cinéma, conscients de leur méprise, en soient venus à admettre l'indigence de la grande majorité des films qu'ils soutiennent ? N'ironisons pas davantage, car il est clair que la révolution n'est pas pour demain. En tout cas, pas celle que nous pourrions espérer voir surgir d'une crise. Aussi profonde soit la déliquescence de ces institutions et du système

qu'elles maintiennent en place – système qui condamne d'emblée 95 % des films qui voient le jour –, ce n'est pas demain la veille que celles-ci changeront de cap. Et les remèdes qu'elles voudront utiliser pour « sauver notre cinéma » pourraient bien ressembler à ceux qu'applique la troïka pour sauver l'Europe : se servir de la crise pour en faire écoper les victimes. Parmi toutes les déclarations alarmées concernant notre cinéma, a-t-on perçu la moindre volonté de donner aux films et aux cinéastes des outils pour combattre la logique économique guerrière qui les met de plus en plus en péril ? – **Marie-Claude Loiseau**

1. Voir l'éditorial « La révolution institutionnelle », *24 images*, n° 87, été 1997.

2. Lire les propos de François Macerola dans *La Presse* du 6 novembre 2012.

3. Voir l'article « La SODEC veut de meilleurs scénarios » paru dans *La Presse* du 12 décembre 2012.

Chaque fois que la défection du public tire la courbe de fréquentation des salles vers le bas du tableau comptable, on évoque ce syndrome fatal [l'écriture déficiente de nos scénarios].

Extraits de *Propos sur la scénarisation*, Gilles Groulx, 1975

« J'ai toujours pensé que pour préparer la production d'un film, c'est d'une idée forte et d'un plan qu'il s'agissait ; qu'un cinéaste ne devait pas écrire sur le papier le déroulement de son film comme s'il s'agissait d'un roman, avec en plus : des dialogues, un découpage, des prévisions sonores, des musiques, des notes explicatives sur les intentions de telles ou telles scènes, etc. Cela rend la tâche des lecteurs plus facile mais ne rend pas justice au matériau cinématographique. Cela ressemble plus à une plaidoirie de défense devant un tribunal qu'à un travail passionné de créateur/inventeur de cinéma. Le film, même en préparation est beaucoup plus qu'une « rédaction », il tient d'avantage de l'intuition de l'inventeur qui s'accroche à quelques signes perçus et qui commence à grands traits à faire le croquis de son plan. Le film est lumière et son ; le film est idée et intentions ; le film est perception et exposition ; le film est invention et création dans une collaboration, depuis le commencement jusqu'à la fin.

[...]

Cette conception [du scénario roman] m'apparaît comme un film déjà terminé que l'on n'a plus qu'à exécuter : un monde clos à la réalité ; un principe qui ne prend de la vie que ce qu'elle a de conforme avec le « scénario ». Comme une assurance-faillite pour le producteur.

[...]

Bref. Il me semble que dans le processus de constante ré-invention d'un langage de perception/exposition, le cinéma n'a que faire de l'assurance-tout risque et la domesticité dans laquelle on l'enferme n'annonce rien de bon. D'où rareté de bons films et crises quasi cycliques du cinéma, ailleurs comme ici.

[...]

Il dépend des cinéastes eux-mêmes qu'aucune des étapes de l'expression cinématographique ne devienne une « affaire classée », sous peine de devenir cinéaste de service dans un cinéma de type industriel. »

Mode d'emploi du passage au cinéma numérique

par Damien Detcheberry



Photogramme de Outer Space (2000) de Peter Tischerlassky

Exemple de piste sonore optique (à droite) sur pellicule 35 mm.

APRÈS AVOIR REPOSÉ PENDANT PLUS D'UN SIÈCLE SUR LA PELLICULE, LE MÉCANISME DE PROJECTION DE FILMS en salles s'est finalement renouvelé à partir de la fin des années 1990 au moyen d'un nouvel arsenal technologique, qui demeure mystérieux aux yeux du grand public. Le passage à la technologie numérique, qui a mis moins de dix ans à s'imposer, a aussi inévitablement bouleversé de manière radicale l'industrie de l'exploitation et de la distribution cinématographiques, et fait encore aujourd'hui l'objet de controverses complexes, dont la polémique récente qui a opposé le Regroupement des distributeurs indépendants de films du Québec (RDIFQ) à l'Association des propriétaires de cinémas du Québec (APCQ) est un des exemples les plus flagrants.

En d'autres termes, l'abandon de la pellicule argentique pour la projection numérique a laissé place à un univers informatique au jargon digne des meilleurs James Bond : difficile en effet de se repérer dans ce labyrinthe sémantique où d'obscurs acronymes – DCP, KDM, FCV –, des clefs de décryptage et des agrégateurs ont remplacé les bobines 35 mm. Pour les spectateurs curieux de savoir ce qui se cache derrière le rideau du magicien d'Oz, une meilleure compréhension des différentes composantes techniques et des enjeux de cette révolution numérique s'avère nécessaire à toute analyse de la crise actuelle du cinéma indépendant.

DCP : DIGITAL CINEMA PACKAGE

Le standard actuel de projection, le DCP (*Digital Cinema Package*) est à la copie 35 mm ce que le disque compact est au disque vinyle, autrement dit l'équivalent numérique d'un support analogique. Il s'agit d'un disque dur contenant les fichiers informatiques qui composent un film (images, pistes son, sous-titres et données techniques diverses). Ces fichiers sont destinés à être insérés dans un lecteur DCP, soit un ordinateur particulièrement puissant, couplé à un projecteur numérique. À l'image d'une pellicule 35 mm, le film stocké sur le DCP est décomposé en photogrammes numérisés en haute définition, cadencés généralement à 24 images par seconde.

La bande son qui était autrefois inscrite de manière analogique sur le côté de la pellicule (le « son optique ») est sauvegardée également sur le DCP sous forme de pistes numériques. Bien que le format physique de la pellicule 35 mm laisse place ici à une suite de 0 et de 1, le principe même de la projection (24 images/seconde) reste donc, lui, sensiblement le même.

Si la pellicule, au même titre que le disque vinyle, conserve légitimement ses amateurs nostalgiques, les avantages du DCP sont nombreux : facilité de stockage et de transport, absence de rayures et de détérioration de l'image, gain de temps et suppression de

l'étape du montage des bobines dans la cabine de projection... L'intérêt majeur, pour les professionnels, est avant tout financier : là où la duplication d'une copie 35 mm est un processus chimique qui peut coûter jusqu'à plusieurs milliers de dollars et nécessite un passage en laboratoire, le coût d'une copie DCP est forcément moindre, puisqu'il s'agit d'un transfert de données d'un disque dur à un autre. Une aubaine, donc, pour les distributeurs, en particulier pour les studios hollywoodiens requérant des volumes énormes de copies – près de 14 000 copies du film *Avatar* lors de sa sortie en salle en Amérique du Nord.

KDM : KEY DELIVERY MESSAGE

Cette facilité de reproduction a évidemment un revers, car elle a augmenté d'autant plus la peur du piratage. Les studios américains ont donc exigé la mise en place d'un système empêchant les exploitants de salles et les festivals de copier et de diffuser les films à l'insu des distributeurs. La plupart des DCP sont ainsi aujourd'hui encryptés et ne peuvent être projetés dans les salles de cinéma sans le chargement préalable d'un autre fichier informatique, une clef numérique de décryptage appelée KDM (Key Delivery Message).

Liée à chaque salle de cinéma, cette clef de décryptage permet un contrôle absolu du distributeur sur la diffusion de son film. Chaque paramètre du DCP, de l'heure exacte de la projection jusqu'à la langue et le sous-titrage du film, y est stipulé. Chaque erreur de paramétrage du KDM peut s'avérer alors fatale, et entraîner parfois d'absurdes et frustrantes expériences, comme celle qui a valu l'annulation pure et simple de la première du film de Brian De Palma, *Passion*, lors du 50^e Festival du film de New York, en raison d'une maladresse informatique. Cette logique du tout ou rien est aussi la conséquence du passage de l'analogique au numérique, pour le meilleur ou pour le pire.

LE PASSAGE OBLIGÉ AU NUMÉRIQUE : FRAIS DE COPIES VIRTUELS ET AGRÉGATEURS

La conversion des salles de cinéma au DCP a été principalement influencée par les studios américains en raison de ces économies réalisées sur les frais de fabrication, de transport et d'entreposage des copies numériques. L'arrêt annoncé de la fabrication à grande échelle des copies 35 mm à la fin des années 2000 a ainsi non seulement accéléré l'acquisition par les exploitants de systèmes numériques de projection, mais a également encouragé ceux-là à se débarrasser, pour la grande majorité d'entre eux, de leurs projecteurs 35 mm, devenus obsolètes et encombrants.

Les sommes considérables engagées dans cette conversion numérique (80 M\$ pour les propriétaires de salles au Québec) ont entraîné un endettement des exploitants de salles, qui ont exigé à leur tour des distributeurs une contrepartie financière. C'est dans ce contexte que les distributeurs ont accepté de participer aux coûts de conversion, sous forme de frais de copies virtuels (FCV) ou *Virtual Print Fees* (VPF). Ces FCV interviennent chaque fois qu'un film prend l'affiche en DCP dans une salle de cinéma : le distributeur s'engage à payer des droits d'utilisation du système DCP à titre de participation au remboursement du matériel acquis par l'exploitant.

C'est dans ce contexte particulier que sont apparus également les *agrégateurs*, des intermédiaires favorisant le passage au numérique pour les exploitants. Ils fonctionnent soit comme des « tiers



PASSION (2012) de Brian De Palma

investisseurs», en prenant en charge les frais de conversion numérique à la place des salles, mais en percevant alors directement les frais de copie virtuels, soit comme des « tiers collecteurs », en recevant les FCV du distributeur pour les remettre à l'exploitant, garantissant ainsi la neutralité des rapports entre les deux intervenants, et s'assurant du bon fonctionnement technique du système numérique.

La seule véritable inconnue de l'équation reste de taille : quand s'arrêtera véritablement le remboursement de l'investissement des exploitants dans ce matériel de projection numérique ? Car il y a fort à parier que, une fois pris dans l'engrenage du progrès technologique, il devienne très difficile d'en sortir. À l'image de l'industrie de l'informatique et des jeux vidéo, ou de la téléphonie, on voit déjà se profiler de nouveaux standards cinématographiques qui, poussés par les studios américains, ne tarderont pas à imposer l'acquisition de matériel plus performant aux exploitants, qui forceront à leur tour la participation financière de toute la chaîne de la distribution aux investissements qui en découleront.

LA PETITE MORT DU CINÉMA INDÉPENDANT

Le récent appel à l'aide du Regroupement des distributeurs indépendants de films du Québec vient avant tout éclairer le constat de ce passage brutal au numérique, qui a été appliqué de manière monolithique, sans prendre en compte les réalités de la distribution indépendante face à la distribution de films commerciaux. Dans ce bras de fer qui a opposé les studios hollywoodiens aux grands complexes d'exploitation cinématographique, les petites salles et les distributeurs indépendants n'ont eu ni voix au chapitre ni possibilité d'envisager un autre système de diffusion des films. Tous ont dû adopter les méthodes imposées par la logique du cinéma grand public. C'est cette incapacité à envisager les deux facettes de l'industrie du cinéma, sa réalité commerciale comme celle, plus modeste mais néanmoins essentielle, de sa réalité artistique et sociale, qui est montrée du doigt.

S'il est indéniable qu'une production hollywoodienne présentée simultanément sur une centaine d'écrans au Québec réalise des économies d'échelle colossales en étant distribuée en copies numériques, une production à petit budget, distribuée au Québec à moins d'une dizaine de copies par exemple, n'a pas du tout la même réalité économique. L'achat à coût fixe d'une copie 35 mm se rentabilisait auparavant lorsqu'elle voyageait de salle en salle à travers les régions,

de cinémas de quartier en ciné-clubs. Aujourd'hui, paradoxalement, le prix de revient d'une copie DCP augmente progressivement à mesure qu'elle est montrée dans les salles exigeant des frais de copie virtuels, repoussant ainsi continuellement la rentabilité du film pour le distributeur : plus il montre le film, plus il risque d'être déficitaire. Les salles qui souscrivent au système des FCV et qui veulent tout de même programmer des films indépendants se heurtent alors à des distributeurs plus craintifs de prendre le risque de nouvelles séances dès lors qu'ils avancent ces FCV pour chaque nouvelle salle. Par ailleurs, en l'absence de copies 35 mm, les salles qui ne sont pas encore équipées en DCP doivent se retourner au mieux vers des projections en Blu-ray ou en DVD, faute de format intermédiaire abordable ou d'équipement adéquat.

Cette perversion du système des FCV est aggravée pas le fait que les salles qui y souscrivent ont davantage intérêt à faire tourner les films de plus en plus rapidement et à exiger une rentabilité immédiate des nouveautés, afin de multiplier la récupération des frais de copie virtuels avec de nouveaux titres, plutôt que de maintenir en salle des films qui mériteraient une programmation sur la durée. Dans cette

nouvelle réalité, le bouche à oreille doit être immédiat, le succès instantané, ou c'est la mort assurée. Autrement dit, la place n'est plus aux coureurs de fond. Il est assez aisé en effet de constater que cette configuration n'est pas à l'avantage d'un cinéma plus exigeant, par conséquent plus fragile, dont le succès dépend d'une exposition plus longue et de la construction dans le temps d'un bouche à oreille. Le cinéma numérique, un beau progrès en soi, est devenu un rêve d'entrepreneur, voyant l'avènement d'un cinéma sans cabine, sans projectionniste, automatisé et informatisé, qui a été uniquement pensé par et pour la grande distribution.

Au final, c'est toute la chaîne indépendante qui risque d'en sortir perdante : les petites salles qui ont plus difficilement accès, ou dans des conditions médiocres, aux films d'auteurs québécois et internationaux ainsi qu'aux documentaires ; les distributeurs indépendants qui voient leur seuil de rentabilité s'élever lorsqu'ils prennent des risques sur des films difficiles ; et les producteurs indépendants dont la rémunération est liée directement à la part de bénéfice du distributeur et non à celle de l'exploitant, qui conserve toujours la part du lion du box-office, quel que soit le succès d'un film. ■

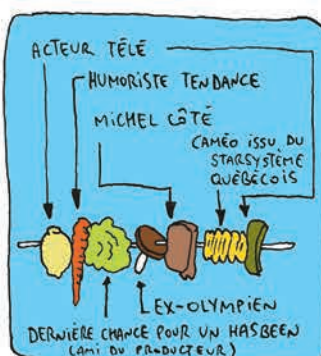
CRITIQUE, MON BEAU SOUCI CULTURE, MA PAUVRE AMIE

Est-ce parce qu'il y a une *crise du cinéma* qu'il y a une *crise de la critique*? Peut-on indéfiniment écrire de manière inspirée sur des films moyens, des cinéastes ordinaires, parler avec une verve renouvelée de « mauvaises années » qui sont « à oublier »? Évidemment, le cinéma inspirant invite la critique inspirée. Cela va de soi. Mais le problème de la critique est plus profond et la soi-disant crise qu'elle traverse – depuis un long moment qui s'éternise – n'est pas la conséquence déplorable de quelques années de vaches maigres indiquant un quelconque affaiblissement du cinéma dans son ensemble. Elle trahit un grave problème qui dépasse la simple sphère d'influence du septième art et s'étend à l'ensemble du domaine des arts, à la place que l'on daigne bien leur réserver dans notre société.

L'appareil critique est devenu un vulgaire *créateur de consensus*, comme si la seule finalité à laquelle peuvent aspirer ceux qui pratiquent cette profession était de s'agglutiner mollement autour de ces films que « la critique a aimés » pour les encenser incessamment selon cette logique circulaire qui veut qu'un film aimé de la critique le soit toujours plus. Mais à force de répéter *ad nauseam* les mêmes phrases creuses au sujet des mêmes films jugés « bons », cette « critique » ornementale contribue à la marchandisation du cinéma, à l'instrumentalisation des films. Elle ne cherche plus à susciter de réflexions, ne vise plus à approfondir la lecture des œuvres qu'elle aborde. Elle ne tisse pas de liens entre les films puisque, au contraire, sa raison d'être et son mode opératoire se résument à les isoler pour pouvoir les noter et donner (ou non) au spectateur potentiel l'envie de voir les produits évalués.

Pire encore, elle ne semble plus animée par un réel *amour* du cinéma, n'apparaît plus comme l'extension naturelle de l'idéal cinéophile ou d'un quelconque projet intellectuel conséquent mais plutôt comme un embranchement logique (parmi tant d'autres) de cette entropie médiatique générale selon laquelle il faut produire des discours sur tout et encadrer le mieux possible chacune des facettes de l'activité culturelle. Cette « critique-journalisme » vise à produire des comptes rendus, à tenir *informé* (quel mot ignoble, à un accent près d'*informe*) et, par son biais, on peut suivre le cinéma comme on suit le hockey. Or le cinéma est un hockey de luxe pour individus sophistiqués – un bien de consommation culturelle à haut potentiel commercial qui, habilement mis en valeur, peut générer de réels profits.

Dans un article intitulé « Pourquoi je déteste la culture », publié dans le numéro 299 de la revue *Liberté*, Pierre Lefebvre écrivait : « Désormais, quand on parle de culture de façon sérieuse, c'est essentiellement pour évoquer avec docte conviction un homme et une femme qui, parce qu'ils ont de l'instruction et un salaire conséquent, sont affamés de distraction haut de gamme. C'est comme ça qu'un soir ils vont au théâtre ou encore au concert, mon Dieu, qui sait, peut-être même à l'opéra. » La critique, telle qu'elle se présente sur la plupart des tribunes, sert à tenir ces consommateurs distingués au courant. À les mettre au parfum, à les orienter bien gentiment vers ce qui est raffiné, touchant, peut-être même intelligent. Elle détermine le beau cinéma, celui qu'il est de bon goût d'aimer. Mais à quoi devrait servir la critique de cinéma? Chose certaine, elle ne devrait pas contribuer à la banalisation de l'art qu'elle prétend défendre. — **Alexandre Fontaine Rousseau**



Entretien avec Dominic Gagnon

L'HOMME SANS CAMÉRA

propos recueillis par Apolline Caron-Ottavi et Philippe Gajan



RIP IN PIECES AMERICA (2009)

LA DERNIÈRE ANNÉE CINÉMATOGRAPHIQUE QUÉBÉCOISE A ÉTÉ MARQUÉE PAR LA redécouverte du travail de Dominic Gagnon. Malgré une reconnaissance précoce dès ses premiers courts métrages (*Beluga Crash Blues*, *Parapluie Bomb City*), cette œuvre était tombée néanmoins dans l'ombre, comme le soulignait Marcel Jean dans son texte du numéro 159 de *24 images*, «Fragments d'une Amérique en morceaux». Les démarches atypiques comme celles-là, qui ouvrent des voies avec une foulée d'avance, se trouvent souvent marginalisées du fait de leur nature inclassable et déconcertante. Mais les derniers mois ont permis de remettre l'œuvre de Gagnon au premier plan, grâce aux projections successives à l'automne 2012 de ses deux derniers films (*Big Kiss Goodnight* au Festival du nouveau cinéma et *Pieces and Love All to Hell* aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal) puis, en février 2013, au cycle «Data et la Trilogie du Web» présenté par la Cinémathèque québécoise – accompagné d'une leçon de cinéma durant laquelle la pensée du cinéaste a enfin eu le temps et l'espace de se révéler de façon aussi précise et lucide que son travail de montage. Aussi, dans le cadre du présent dossier, qui s'intéresse aux mutations et aux nouvelles formes de cinéma, de même qu'à l'occasion de notre édition en DVD de *RIP in Pieces America*, premier volet de ce qui a été nommé pour l'instant la «Trilogie du Web», il nous a semblé important d'offrir un prolongement à la réflexion amorcée en février dernier lors de la rencontre publique de la Cinémathèque.

RIP... est un film tourné dans l'urgence, à la veille des élections américaines de 2008, alors que le Web est le lieu d'une montée en puissance de la paranoïa. Tous les principes de cette façon encore inexplorée de faire du cinéma sont déjà présents : la seule force du montage fait office de commentaire à ces vidéos tirées du Web, dans une récupération brute des images d'aujourd'hui qui n'est pas sans rappeler l'esprit de l'avant-garde des années 1920, quelque part entre le film sans caméra, le collage et le ready-made. Pour reprendre une expression de Duchamp, il s'agit bien dans le montage de Dominic Gagnon d'un «ajustement du disparate». En s'attellant à travailler la matière du réseau Web, Gagnon insuffle une pensée critique à ce qui n'est au départ qu'une accumulation sans forme d'exhibitions, d'appels, de protestations, dont les combinaisons infinies ne disent rien par elles-mêmes. En continuité avec cette prédilection pour le «détournement», il n'est donc pas surprenant que son prochain film, *L'espace de la société*, revisite *La société du spectacle* de Guy Debord à la lumière d'images de notre époque. Les films de Gagnon sont marquants surtout en ce qu'ils inventent une façon de faire du cinéma «autrement», tout en revenant à l'essentiel de ce qu'est le cinéma. C'est un cinéma de l'engagement, au sens où le cinéaste, sans embrasser aucune cause, est engagé personnellement dans ce (et avec ceux) qu'il filme, nous incitant à faire de même; un cinéma qui, par son économie de moyens et en se passant d'intermédiaire (de la caméra au distributeur), peut se permettre d'être entièrement indépendant et libre; un cinéma contemporain au sens le plus fort du terme, qui se nourrit de l'immédiateté des images d'aujourd'hui tout en les arrachant à leur existence éphémère. Enfin, il s'agit surtout d'un cinéma du rythme, dont les films à la cadence cathartique et communicative demandent à être revus tant l'intensité de l'expérience qu'ils proposent est complexe. Mais laissons la parole au cinéaste : parole communicative elle aussi, à la manière des inoubliables anecdotes de *Data*. – A.C.-O.

24 images: **Data** et la Trilogie du Web touchent deux aspects: envisager différemment la création et envisager différemment le matériel et sa diffusion, à travers la reprise des vlogs, l'idée de saved footage... Mais dans la classe de maître que vous avez donnée en février à la Cinémathèque québécoise, vous vous réclamez néanmoins clairement du cinéma, vous dites «je suis cinéaste». Comment vous percevez-vous dans l'histoire du cinéma?



L'ESPACE DE LA SOCIÉTÉ (2013)

Dominic Gagnon : Jeune, j'ai été attiré par les films de collage (le travail d'Arthur Lipsett notamment). Pendant mes études, j'ai eu l'occasion de découvrir le cinéma direct, le documentaire, le cinéma expérimental en général... Des films qui comportaient peu de dialogues, ce qui me convenait puisque j'étais étudiant dans une université anglophone et que je ne parlais pas anglais à l'époque. J'étais donc plongé dans un monde d'images. Il y a des gens qui ont associé ma pratique à celle du *found footage*, mais en parlant plutôt de *saved footage*, c'est-à-dire du matériel rescapé, sauvé. C'est vrai qu'on est plutôt dans l'archive, dans l'anthropologie: il y a une dimension de collage mais aussi une dimension de sauvetage des images. À l'époque, j'essayais de faire des films assez simples: coupes franches, son non synchronisé... C'est une esthétique de collage, mais ça dévie avec le temps vers la fiction parce qu'il s'agit pour moi d'explorer un territoire mental. Puis j'ai décidé de faire des films plus longs, donc j'ai été tenté d'utiliser des techniques qui s'apparentent au cinéma de fiction: créer le suspense, le rythme dans lequel les informations sont livrées au spectateur, décider des personnages centraux ou secondaires, des pauses ou des moments plus mélodramatiques. J'aime cette idée de faire des mélodrames avec du matériel amateur. C'est une autre forme de détournement. Il y a également la question du «droit de citer» qui m'a inspiré: Debord ou Godard s'insurgeaient en faveur du droit de citer. S'approprier non seulement des chefs-d'œuvre mais aussi des choses qui sont rejetées par des plateformes comme YouTube. Le droit de citer des gens dont la parole n'existerait pas autrement: les gens que je filme s'imaginent qu'ils mettent leur vidéo sur YouTube et qu'elle est là pour toujours; c'est leur vidéothèque, mais en réalité elle ne résistera pas au temps. Je parle donc du droit de citer des fantômes, et cette idée-là me plaît, elle permet de pousser l'aspect fictionnel au maximum.

Quand vous démarrez votre parcours, vous n'avez pas accès à ce matériel du Web dont vous parlez. YouTube commence à prendre

sa place en 2005 à peu près, donc votre pratique du «matériel sauvé» ne commence véritablement qu'à ce moment-là?

Avant que les gens s'approprient cette plateforme et qu'il existe vraiment une culture de *vlogging*, des conventions dans la façon dont les gens se présentent, réalisent leurs vidéos et se répondent se sont mises en place peu à peu – parce qu'il y a un travail de mise en scène étonnant qui est fait. Il a fallu au moins trois ans



avant que cette culture du Web s'installe. En 2008, lorsque j'ai fait le premier volet, *RIP in Pieces America*, on sentait qu'il y avait une idée de communauté qui commençait à s'incarner, des réseaux et des bandes se constituaient. Quand on tombe sur un de ces groupes, on sent qu'il y a un monde, une même ligne de pensée. La façon «classique» de le représenter aurait été de filmer les gens devant leur ordinateur. Avant, dans les années 1980-1990, on représentait toujours le Web de cette façon: quelqu'un assis devant un ordinateur, puis une sorte de parenthèse s'ouvrait dans le film, pour nous donner accès à quelques images de mauvaise qualité provenant du Web, avant de revenir à la réalité. Un peu comme les premiers films avec des téléphones, où un *split-screen* faisait comprendre le principe d'échange, de communication. Dans mes projets, j'essaie au contraire de commencer le film dans l'écran pour le finir dans l'écran, dans ce que l'on pourrait appeler le cyberspace. Il n'est plus besoin d'être introduit au Web aujourd'hui, le spectateur comprend de quoi il s'agit. Tout le monde est désormais familier avec les concepts d'internet, de *vlogging*, mais je serais curieux de ramener des films comme les miens dans le passé: je pense que personne ne comprendrait. Tandis que dans le futur, ça va sûrement être drôle de les regarder, et cette façon de s'exhiber sur internet va sûrement sembler naïve. Ceux qui, par exemple, clament sur internet qu'ils ont peur de se faire arrêter parce qu'ils ont des fusils à la maison sont assez naïfs pour ne pas s'apercevoir que quiconque regarde la vidéo peut les localiser. En même temps, c'est une vie qui existe seulement sur internet: est-ce que dans les faits, ils ont vraiment des fusils ou autant de provisions qu'ils le disent? Ce n'est pas sûr, car c'est surtout un jeu de rôle. Et je ne me lasse pas d'explorer ce genre d'univers mental, ces délires construits. Il y a là un terrain de jeu psychologique hallucinant. La communication entre les gens n'est plus faite de lettres, mais d'images. En tant que réalisateur, il n'y a qu'à récupérer ces images-là. Il n'y a pas à les remettre en scène ou à trouver des astuces pour les introduire, il y a juste à les prendre;



BIG KISS GOODNIGHT (2012)

c'est très nouveau, on n'a encore jamais travaillé comme ça. C'est ce qui fait qu'en ce qui me concerne, la caméra reste au placard. On tombe dans l'archive pure, à travers le témoignage des mises en scène que les gens imaginent, des scénarios qu'ils s'inventent. Il y a l'aspect économique du Web aussi : plus tu fais peur, plus tu as de clics, plus tu es rémunéré par la publicité. Entre 2008 et 2013, l'évolution est frappante, tout le monde est un peu devenu son propre entrepreneur, et cet aspect économique a pris le pas sur la simple envie de communiquer, de se regrouper. Aujourd'hui, c'est le « spectacle au quotidien » qui a pris le dessus. Dès *RIP*, mais surtout avec *Pieces...*, on le constate : les femmes se maquillent, mettent des décolletés. Joetalk est, si on peut dire, un cybermendiant : dans *Big Kiss Goodnight* il ne fait que ça, mendier. Il personnifie totalement cette part de mendicité du Web.

Vous parlez de réel, vous faites référence au cinéma direct, et par ailleurs vous filmez des gens qui sont quelque part entre la fiction et le film de famille, ce à quoi vous ajoutez la notion d'univers mental. Où est alors le réel ?

Je pense que le réel c'est tout ça en même temps : nous sommes tous dans un rapport de séduction et de mise en scène au quotidien. Les gens qui arrivent à se libérer de ça sont peu nombreux. Quelqu'un qui se filme lui-même et décide de se présenter d'une manière ou d'une autre dit déjà beaucoup de choses sur lui. Ce n'est pas seulement la réalité de cette personne-là qui est en jeu, mais aussi la

réalité des internautes d'aujourd'hui, la solitude des gens devant leur ordinateur, qui croient appartenir à une communauté alors qu'une panne de courant suffirait à faire disparaître cette communauté ! C'est un grand spectacle, où certains se perdent complètement, en imaginant pouvoir trouver la vérité sur internet, dans une forme de dépendance. Ils réfléchissent ce que la culture est devenue,

deviennent le miroir de ses modèles dominants. Le cinéma direct parvenait à certaines choses, mais les gens étaient néanmoins influencés par la présence de la caméra. En ce qui me concerne, je trouve presque plus honnête d'accepter la réalité de la personne telle qu'elle est, de ne pas mettre en question la vérité des faits et des informations qu'elle m'apporte : ça ne m'intéresse pas que ce qui est dit soit vrai ou faux. Ce qui m'intéresse, c'est la condition des personnes que je capte, car elle, elle est réelle. Et pour cette raison, je ne communique pas avec les gens au moment où je fais le film, ça

vient après. Je dois les laisser dans leur réalité d'internaute, dans leur solitude, je ne peux pas interférer. J'ai cette impression que plus je m'éloigne des gens, plus je me rapproche d'eux. La position que m'offre le Web est parfaite : c'est comme un viseur-écran, l'ordinateur est ma caméra, ce que je vois peut être dans mon film, et c'est aussi ma table de composition.

Pour revenir à vos débuts, il y a toute une démarche qui vous a amené à filmer ces vloggers, mais elle est progressive. Si on prend Beluga Crash Blues par exemple, il s'agit déjà de filmer des gens

Entre 2008 et 2013, l'évolution [du Web] est frappante, tout le monde est un peu devenu son propre entrepreneur, et cet aspect économique a pris le pas sur la simple envie de communiquer, de se regrouper.

dans l'espace public, et le travail du son ajoutait déjà une part de science-fiction...

Il y a un projet qui s'appelle le *web bot*. Ce sont des informaticiens qui ont mis ça au point : ils se sont mis à croire qu'ils pouvaient prédire l'avenir en analysant toutes les données d'internet, autant les films de Hollywood que les blogs, les articles de journaux, les *tweets*. Ils utilisent des mots clés, comme « ouragan » ou « troisième guerre mondiale » et, en faisant une sorte de calcul, ils arrivent à des schémas mathématiques incroyables : ils prétendent avoir ainsi prédit les attentats du 11 septembre. C'est une forme de folie quelque part, mais c'est un projet qui m'a marqué parce que je fais à peu près la même chose. Pour *RIP* j'avais pris le mot clé « loi martiale » et, un peu comme avec le *web bot*, ça menait à des sortes de visions prophétiques. Il y a un côté prophétique dans toute tentative de croiser du « data », parce qu'on arrive à des dénominateurs communs. Si on reste dans l'espace de la fiction, on peut se dire qu'on arrive là à une sorte de vision de l'avenir. Félix Guattari disait que les catastrophes contiennent beaucoup d'informations : c'est très juste. Mais j'ai envie de dire que la peur d'une catastrophe contient encore plus d'informations : on peut

analyser une société en partant de sa peur d'une catastrophe. Quand vient la peur de la fin du monde ou que la planète soit sur le point d'exploser, des propos intéressants commencent à se faire entendre. Pas sur le sujet, car le sujet est absurde, mais en amont ou en aval : les gens se mettent à parler de leurs enfants, de leur travail, et regrouper tout ça peut permettre de sentir l'air du temps. C'est comme si, face à des catastrophes réelles, inévitables, on essayait d'apprivoiser nos peurs avec des histoires de zombies. On exorcise les angoisses, on se prépare au futur. En un sens, c'est comme du documentaire de science-fiction. Il y a des faits vérifiables, mais qui donnent lieu à du délire, et ça permet alors d'aller plus loin sur le plan sociologique, politique... J'aime aussi penser mes projets comme des sortes de films d'horreur, des parodies de films d'horreur. Ça nécessite un peu à voir avec le cinéma de genre. D'ailleurs, après les hommes (*RIP...*, *Big Kiss Goodnight*) et les femmes (*Pieces...*), ce sont maintenant les adolescents qui m'intéressent. Quand est venu le temps de la peur de l'apocalypse maya à l'automne 2012, les adolescents ont commencé à être gagnés par la peur et à réaliser des sortes de parodies des vidéos de leurs parents, d'une façon presque



DATA (2010)

performative. Ça a un côté série B, comme une production artisanale de films d'apocalypse. On dirait qu'ils ont compris mieux que leurs parents qu'il s'agit surtout d'un exorcisme. On rejoint là ce que j'ai toujours pensé : tout ça, c'est de la régurgitation de propagande. Ce travail avec les adolescents me permet de renouveler mon intérêt pour la matière et d'atteindre un autre niveau, davantage tragicomique.

Au moment du montage, comment effectuez-vous vos choix parmi toute cette matière du Web justement ? Vos films trouvent un juste équilibre à travers le montage : un regard critique, mais qui ne ridiculise jamais les personnes...

Après la projection de **Big Kiss Goodnight**, quelqu'un m'a dit que je prenais un plaisir malicieux à faire ce film-là parce que le spectateur se fait hurler dessus du début à la fin, comme si c'était quelque chose que j'avais recherché. Au contraire, mon travail pendant un an a consisté à adoucir cette matière, à trouver les moments de silence et d'humanité de l'homme qui apparaît à l'écran. Il faut bien le voir exploser de temps en temps, mais j'ai vraiment tout fait pour essayer de rendre ça digeste pour le spectateur, c'était ma seule ambition. À un moment donné, je ne peux pas faire plus, c'est ça mon sujet, et voilà ce que ça donne. C'est plutôt de la réhabilitation que je fais, dans ce film-là mais aussi dans les deux autres. Il y a des sujets que j'évite. Quand ça commence à parler d'extraterrestres ou autres thèmes semblables, je coupe. Je ne conserve que ce qui touche à une certaine réalité, comme quand les gens parlent de fascisme, de camps, de choses qui ont déjà eu lieu dans l'histoire. Ce sont ces sujets-là qui m'intéressent, quand la peur reste plausible. Dans **RIP...** ou **Pieces...**, le sujet des vidéos n'est pas tant l'apocalypse, comme on a pu le dire, que des phénomènes comme la montée de la droite, une résurgence du totalitarisme... Et en même temps, dans leur agressivité, mes personnages dénoncent ce qu'ils sont, ils ont peur de ce qu'ils incarnent eux-mêmes, ils dénoncent l'intolérance ou le totalitarisme mais ils l'incarnent, complètement. Mais je ne les méprise pas du tout, je suis même attaché à certaines idées qu'ils véhiculent, qui correspondent parfois tout simplement à une idée de la république, de la liberté... Ce sont des gens trompés par le système d'une certaine manière, et ils cherchent un exutoire. Je ne fais pas des films de *freaks*, je cherche à faire douter les spectateurs, qu'ils arrivent à se demander s'ils ne sont pas des *freaks* eux-mêmes, ou bien si les *freaks* n'ont pas peut-être des idées intéressantes. C'est cette zone d'ambiguïté qui m'intéresse. Ça ne servirait à rien de faire un film pour dire que les gens sont fous. Je pense que le cinéma engagé, c'est ça : s'engager avec les gens qu'on filme, et être capable de prendre la responsabilité de ce qu'ils disent dans le film. Être engagé correspond pour moi à épouser des gens, bien plus que des causes. Au départ, tout ce matériau serait à jeter à la poubelle, ce sont des choses que personne ne veut voir. Donc je donne la parole aux gens, sans corriger le tir, mais tout en faisant en sorte que l'ensemble soit digeste. C'est impossible de le faire avec du mépris, et je m'investis beaucoup dans ce sens-là avec mes sujets. Je me mets

à partager leur délire, jusque dans mes choix de vie parfois : c'est presque un jeu.

RIP... *part du fait que vous vous étiez aperçu que ces vidéos disparaissaient, étaient censurées. D'un autre côté, vous entrez en contact avec des personnes, comme c'est le cas avec Joetalk. Le faites-vous pour une question d'autorisation ? Entre sauver ce qui va être censuré et entrer en contact, il y a tout un processus : est-ce que vous entretenez un rapport avec des personnes ou avec des personnages ?*

J'ai des règles personnelles. Si je vais dans un parc et que je fais une photo d'une personne, je n'en parle pas. Si je fais une série de dix photos de la personne, c'est différent, je me sens obligé de lui dire que je fais un projet de photographie sur elle. Mais si ce sont dix photos de dix personnes différentes, je ne vois pas d'obligation d'en parler. Nous sommes dans l'espace public. Pour **Beluga...**, je n'ai jamais demandé la permission aux gens filmés dans le parc d'attractions. Mais pour les enfants de **Parapluie Bomb City**, j'ai demandé aux parents : c'est un choix qui se joue sur de petites choses. Pour **RIP**, je n'ai contacté que très peu de gens, et de toute façon c'était presque impossible de les retracer alors que les femmes de **Pieces...**, c'était plus facile. Mais si je les ai contactées, c'est aussi parce que je développais des personnages avec elles ou plutôt leurs images : il y en a certaines qui apparaissent jusqu'à dix fois dans le film. C'est la même chose pour Joetalk dans **Big Kiss Goodnight**, puisque tout le film est axé sur lui. Il était d'ailleurs content de savoir que je faisais un film, ça lui a fait plaisir, et moi ça me paraissait plus honnête de le lui dire. De plus, je l'ai fait à un moment où j'avais peur qu'il se suicide. Mais par contre, le rapport que j'avais avec son image a nécessairement changé après ça. Des fois, si je préfère ne rien dire, ce n'est pas parce que j'ai peur qu'on me dise non, mais parce que je sais que ce n'est pas forcément rendre service à ces *vloggeurs* que de leur dire qu'ils sont dans un de mes films. Ce sont parfois des gens névrosés, fragiles, et ça peut dégénérer très vite : il y a un peu l'image du prophète qui vient avec le projet de film, ça leur donne raison dans leurs délires en quelque sorte. Or mes choix ne sont pas déterminés parce que le matériel est précieux mais parce qu'une image va être le contrepoint d'une autre, etc. C'est en relation avec le reste du matériel qu'une image devient précieuse.

Pour revenir à ce que vous disiez tout à l'heure, qu'il y a une grande différence entre filmer une personne – même si on ne manipule pas l'image – et aller chercher des gens qui se filment eux-mêmes, est-ce que ce sont non seulement des personnages, mais aussi des metteurs en scène que vous cherchez si on peut dire ? Vous parlez souvent de collaborateurs...

Joetalk, je l'ai choisi parce qu'il filme bien : le son de ses vidéos est toujours impeccable, ses cadrages sont parfaits... En ce sens c'est bien un collaborateur. Personne ne pouvait filmer ça mieux que lui : si j'avais été dans l'auto à côté de lui, ça n'aurait rien donné. Certaines personnes me demandent si j'ai envie d'aller le voir : non, je sais déjà tout de lui. C'est peut-être une manière

J'ai cette impression que plus je m'éloigne des gens, plus je me rapproche d'eux. La position que m'offre le Web est parfaite : c'est comme un viseur-écran, l'ordinateur est ma caméra [...]

«hygiénique» de connaître les gens, mais c'est peut-être aussi ça, le futur. Il y a de quoi s'interroger sur le cinéma : il y a plein de choses qui peuvent détruire le cinéma, dès demain. C'est ce type de crainte qu'ont les gens que je filme, d'être isolés, de n'avoir plus d'amis que derrière leur ordinateur, à travers des clics. Documenter me permet de m'interroger sur l'avenir. Comment va-t-on consommer des images, comment va-t-on les partager ? Avant, on allait voir un film avec quelqu'un puis on allait en discuter ensemble au bar ; aujourd'hui, quelqu'un aime un film sur internet, le partage avec quelqu'un d'autre en lui envoyant le lien, puis ils «chattent» ensemble pour en discuter : tout le rituel du cinéma est là mais délocalisé, décentralisé, individualisé...

C'est le propos de La société du spectacle : unifier les choses en les gardant séparées.



PIECES AND LOVE ALL TO HELL (2011)

Exactement. C'est pour cette raison que ça m'a passionné de relire le livre de Debord après cette aventure du Web. Je ne comprends plus la même chose que lorsque je l'ai lu à 18 ans. À cet âge, ça nous dégoûte de tout, c'est déprimant, on ne trouve plus sa place, on suffoque. Alors que là, en le relisant, je vois au contraire la porte s'ouvrir grande. Mais c'est fou : comment pouvait-il prévoir tout ce qu'il dit là ? Il ne pouvait pas savoir. Il a juste senti que la culture s'en allait vers cette direction, mais il n'aurait jamais pu imaginer que ça se matérialiserait de façon aussi concrète. L'uni en tant que séparé. L'exemple le plus commun, c'est le jeu vidéo : on est une équipe, mais chacun est tout seul dans son salon.

Comment vous placez-vous dans vos films par rapport à ça : «l'uni en tant que séparé» ?

Je crée de fausses communautés par le montage. C'est comme un cliché du futur. Et cette question me concerne directement. Aujourd'hui je peux documenter mes échanges, parce que ce ne sont pas des lettres qu'on s'échange, mais des images, des sons, qui peuvent devenir les matériaux « directs » d'un film. C'est une bonne nouvelle pour le cinéma, il y a des possibilités infinies. Sans parler

de «cinéma direct», ça ne peut pas être plus direct comme façon de faire du cinéma. C'est le sujet lui-même qui crée les images et les sons qui servent à faire le film.

Cocteau disait que tous les chefs-d'œuvre sont des dictionnaires dans le désordre, et là, vous dites exactement la même chose. Vous revendiquez aussi le rituel du cinéma : vous vous appropriez la matière d'internet, mais tenez à montrer vos films dans des salles de cinéma.

Je suis très attaché à la salle de cinéma. La qualité première de la salle pour moi, c'est qu'elle nous prend en otage : c'est un endroit protégé de consommation d'images. Je ne pense pas qu'on va revivre un âge d'or du cinéma, au contraire, mais la salle reste un lieu privilégié. Ce que je fais est une inversion : la plupart des gens documentent la réalité pour ensuite mettre leurs images sur le Web, ils numérisent le monde. Je fais le geste inverse : je



ré-analogise le monde, pourrait-on dire. J'apporte dans la salle les images du Web pour qu'elles soient vues, discutées, reçues de façon organique, analogique, et collective. Imaginez ce que ce serait s'il y avait un *view count* en bas de l'écran au cinéma : ce film a été vu 203 800 fois. Le Web en ce sens est vraiment près du commerce, de l'ordre de l'instantané. Alors qu'au cinéma on peut se reposer, ou même s'ennuyer. Chez soi, on n'a même pas la patience de s'ennuyer devant un film, alors qu'en salle on lui laisse plus de chance. La salle me permet aussi de prendre de la distance par rapport à mon travail, d'avoir des échanges à propos de ce que je fais.

Tout à l'heure vous parliez de ce qui a changé depuis 2008, de la donnée économique qui s'est ajoutée, de celle de la société du spectacle, de la séduction, de la mise en scène des individus par eux-mêmes sur le Web. Mais il y a aussi l'idée d'une bouteille à la mer dans ces vidéos. On a le sentiment que les vloggeurs ne se reconnaissent plus dans aucun discours et que créer leur propre discours leur donne une existence.

C'est en adhérant à ces discours-là qu'ils trouvent des «amis». YouTube s'organise toujours pour que l'on trouve des amis ! Ce

sont des communautés d'intérêt artificielles qui se créent sur le Web. Le fait de se regrouper autour de thèmes comme la fin du monde ou certaines théories du complot est marginal d'ailleurs. La plupart des gens que je filme ont très peu de spectateurs... Et même la plateforme les rejette. Ils vont dénoncer le fait d'être censurés comme s'il s'agissait là d'une atteinte à leurs droits, en oubliant qu'il s'agit juste d'un service comme un autre, économique. Ils sont fâchés quand YouTube change les règles, comme s'il s'agissait d'un bien public, alors que tout est complètement privatisé. Mais leur peur, même marginale, ne vient pas de nulle part. J'essaie de comprendre d'où viennent toutes ces idées de complot. Il y a des sources, identifiables. Hollywood, Fox News, une église nommée Santa Barbara nourrissent ces idées-là sur le Web. Ensuite, les gens diffusent en faisant les perroquets. Mais à l'origine j'ai pu identifier environ une dizaine de sources : ce sont des techniques qu'on retrouve dans l'histoire récente, c'est de la désinformation. Quand tout le monde crie au loup pour les mauvaises raisons, cela discrédite les vraies alertes. Noam Chomsky peut parler sérieusement de l'État d'Israël, mais comme tout le monde a dit n'importe quoi auparavant, ça n'a plus d'impact. On ne peut plus parler de rien, parce que tout et n'importe quoi a été dit, donc aucun sujet ne semble tenir la route. Les théories du complot ont toujours servi à détourner l'attention des vrais événements historiques. Je fais des films sur des gens qui sont accros d'information, car c'est un signe des temps, ça dit beaucoup sur l'hypocrisie de nos sociétés.

*Vous parlez beaucoup de contenu, et en même temps vous dites que vous captez des performances. Dans **Big Kiss Goodnight**, non seulement le discours n'est pas nouveau mais en plus il est extrêmement répétitif, donc à un moment il devient évident pour le spectateur que l'intérêt ne se situe pas dans ce qui est dit, mais dans la répétition elle-même, la posture, le corps, les détails de l'habitable, le café glacé... c'est surtout ça qu'on retient de Joetalk, plus que son discours.*

Mais c'est ça le contenu, c'est lui. Il n'y a que lui, comme médium, qui peut contenir ces choses-là, et avec cette intensité-là. La vérité est bien plus dans sa performance que dans sa tentative d'être juste, articulé, véridique. Sur ma table de montage, tout est en vrac au début : ce sont autant des mots que des images que je regarde, des accidents qui se produisent devant la caméra... Quand Joe donne une tape sur le tableau de bord, non seulement on l'entend mais la caméra vibre aussi. Il y a toute une interaction entre le son, l'image, la parole. Quand il interrompt une phrase pour commander un café glacé, ça fait aussi partie de la performance, comme tout ce qui se passe autour de lui, l'espace, le temps, ce qui se produit là, maintenant, le bruit du moteur, le vent dans le micro... C'est avec tout cela que je compose, et souvent je n'écoute même pas ce qu'il dit. Par contre, je peux me dire : là, il faut qu'il arrête de parler, il faut un moment de silence coûte que coûte. Ce silence-là est bien plus important pour moi que tout ce qu'il raconte. Mes films étaient sans paroles au début, alors que maintenant ils sont très bavards : mais on

arrive au même résultat, une négation du langage, que ce soit par l'absence ou au contraire par la saturation de paroles. Je sature pour que le film soit sous tension et que le spectateur n'entende rien ou n'ait pas le temps de tout entendre, de tout expérimenter. J'essaie de faire des films qui peuvent être vus plusieurs fois et de différentes manières, et qui comportent plusieurs trames superposées, plusieurs couches.

C'est l'aspect que vous considérez le plus au montage, la question du rythme, des couches qui se superposent ?

La musique. C'est comme de la musique, c'est très subjectif. En ce qui concerne Joetalk, c'est du rap ou du hip-hop pour moi. Mais je me rends compte avec le temps que ma façon de monter n'est pas préméditée. Peu importe le matériau, mon idée du montage est de faire un beau geste, un beau trait. Comme descendre une pente de ski : faire un film, c'est faire une belle ligne, on ne peut pas s'arrêter en plein milieu. J'aime être simple pour avoir cette liberté, comme ça je peux changer d'idée n'importe quand, je peux même abandonner l'idée du film si je vois que ça ne mène à rien, je n'ai pas d'obligation. Ce sont des films modestes en apparence, mais ça n'empêche pas qu'ils soient très ambitieux. Je peux aussi dire que je tourne des films populaires. Je pense vraiment qu'ils le sont.

Vous dites bien « tourner » : vous employez sans problème ce vocabulaire...

Le vocabulaire du cinéma, oui : tourner, capter. On appuie sur *record* ou sur un déclencheur de la même façon. Du temps de **RIP...**, je n'avais pas la facilité technique que j'ai aujourd'hui et j'étais assis, ma caméra à côté de moi sur un trépied, devant mon écran d'ordinateur ; je recadrais, je re-filmais directement. C'était un peu comme si j'interviewais quelqu'un, mais en étant face à un écran. Aujourd'hui, je ne travaille plus comme ça, mais à l'époque je faisais ça dans la panique : il fallait que j'enregistre d'une manière ou d'une autre ce que je voyais. Je ne pensais pas faire autant de films avec le Web. J'ai travaillé sur le Web pour **Data** parce que c'était le seul moyen de faire le point sur l'expérience du collectif At work. C'est à ce moment-là que je suis tombé sur les images qui apparaissent dans **RIP...**, qui était alors devenu le projet le plus urgent. Il y avait une montée d'angoisse hallucinante sur le Web à la veille des élections américaines, et j'avais dix jours pour agir ; après les élections c'était fini, le suspense était retombé. Ça m'embête de devoir citer Picasso, mais il disait « je ne cherche pas, je trouve ». Eh bien moi, je « tombe sur ». Avec **RIP...** je suis tombé sur quelque chose. Et j'ai compris qu'il y avait là de la belle matière de cinéma, quelque chose de vraiment cinématographique. Avec **RIP...**, j'ai aussi l'impression de regarder une bande dessinée, il y a une vraie matière narrative. Pour moi le cinéma n'est pas une question d'imagination, il s'agit plutôt de bien réagir aux choses qui nous entourent. Lorsque l'on « tombe », c'est rarement élégant, c'est éprouvant. Mais je considère que les films doivent ouvrir des possibles, et peu importe au fond qu'ils soient réalisés de façon maladroit ou peu professionnelle.

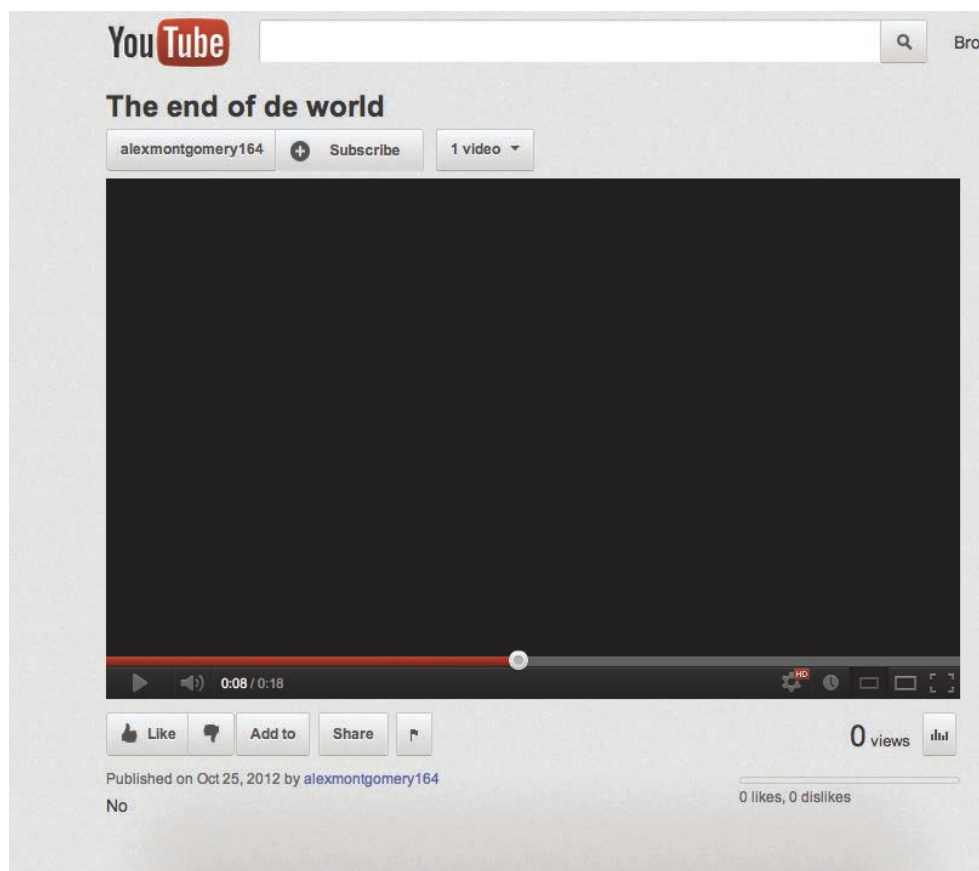
Je pense que le cinéma engagé, c'est ça : s'engager avec les gens qu'on filme, et être capable de prendre la responsabilité de ce qu'ils disent dans le film. Être engagé correspond pour moi à épouser des gens, bien plus que des causes.

Vous affrontez beaucoup de paradoxes : vous dites que ce n'est pas essentiel que ça vienne du Web, de la vidéo, etc., et pourtant vous revendiquez d'utiliser ce matériau-là. C'est ce qui fait l'unicité de votre démarche : prendre et laisser, prendre position de manière intellectuelle.

Il y a une chose importante pour moi dont on n'a pas parlé encore, c'est l'idée d'économie de moyens. Quand vient le temps de faire un film, le moins de moyens je vais utiliser, le mieux ce sera. **RIP...** aurait pu être mieux introduit par exemple, avec un carton qui détaille le contexte des élections, un discours sociologique, une voix *off*, mais pour moi c'est déjà trop de moyens. À vouloir trop cadrer, trop figurer, on risque de passer à côté de l'essentiel. Arriver avec juste le matériel brut, ça se rapproche des films de collage. Les films d'Arthur Lipsett par exemple sont constitués d'images qui avaient été rejetées à l'époque, et ils disent beaucoup de choses. C'est ce qui fait qu'avec le temps il y ait une chance que l'œuvre puisse encore intéresser. L'assistance à mes films est petite, alors c'est sur le temps que je compte pour qu'ils existent.

Concernant l'idée de prendre ou laisser, de prendre position, il suffit de se rappeler l'histoire de l'art du XX^e siècle et l'impasse qui a suivi les avant-gardes pour comprendre qu'on ne peut pas aujourd'hui faire table rase. Tout ce que j'accumule comme

bagage, il m'est impossible de le nier ou de l'ignorer quand vient le moment de faire un film. Maintenant que je connais Debord, que j'ai fait un film, **L'espace de la société**, inspiré de ses réflexions, je suis davantage sensible à ce que c'est que faire du spectacle : dans **Pieces...** il y a des gags qui sont entièrement construits. Et là, je suis obligé de me demander si, comme cinéaste, je veux vraiment aller jusque-là. Je m'investis beaucoup sur le plan de la pensée, des idées, et c'est pour cette raison que **Data** reste mon film préféré : c'est comme un cadeau, c'est un film qui peut faire du bien à certaines personnes. Dans **Data**, on détourne des forces de travail, des outils et du temps pour donner envie aux gens de le faire aussi. On a essayé de montrer le moins de choses possible dans le film, en ayant plutôt recours à l'anecdote, au récit. C'est une économie de moyens considérable quand on se satisfait d'une anecdote plutôt que d'un gigaoctet d'archives : cela permet d'être plus généreux et ça fait beaucoup mieux son chemin dans la culture. Quand je fais un film, j'ai ce but-là en tête, que le film puisse donner des idées. Ça vaut aussi sur le plan du cinéma : j'ouvre des voies, et ça peut ne pas être parfaitement adroit. Mais je préfère défendre une nouvelle façon de faire des films plutôt que de défendre la justesse de mes coupes ou de mes choix musicaux. Quand je parle de mes films, j'ai envie avant tout de donner aux autres l'envie d'en faire. 🎬



Redécouvrir le réel

LEVIATHAN ET L'EXPLOSION DU SENSORY ETHNOGRAPHY LAB

par Bruno Dequen



LEVIATHAN (2012), de Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor

LORS DU DERNIER FESTIVAL DE BERLIN, L'ÉVÉNEMENT DE LA SECTION FORUM EXPANDED, CONSACRÉE AUX formes cinématographiques plutôt « expérimentales », a été une installation en quatre volets. À l'intérieur de l'ancien crématorium de Berlin, les festivaliers étaient invités à se plonger au cœur d'un maelström audiovisuel composé d'images et de sons apocalyptiques créés à partir des rushes de *Leviathan*, film « viscéral » de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel entièrement tourné sur un bateau de pêche en haute mer. Cette installation, qui sera reprise à Paris plus tard cette année, représenta l'ultime consécration d'une œuvre hors norme qui, depuis sa présentation au Festival de Locarno, a véritablement marqué l'année cinéma 2012, trônant notamment au sommet des palmarès de *24 images* et de *Cinémascopie*.

D écrit par les critiques comme un documentaire, un film expérimental, une œuvre ethnographique, voire même un film d'horreur, *Leviathan* est rapidement devenu le symbole d'une nouvelle expérience cinématographique défiant toute catégorisation. De plus, l'impact du film a permis à un laboratoire de recherche de l'Université Harvard de devenir l'improbable centre d'attention de la planète cinéophile. En effet, *Leviathan* fait partie d'une série d'œuvres audacieuses produites depuis six ans au sein la mythique institution de Cambridge.

QUAND L'ART ET LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE SE CONFONDENT

Rencontré à quelques semaines de son départ pour Berlin, Lucien Castaing-Taylor, personnage de prime abord plutôt stoïque et réservé, n'arrivait pas à croire à l'invitation faite par les programmeurs allemands. « Ils nous laissent faire tout ce qu'on veut ! » dit-il d'un air plutôt incrédule. Son plan pour Berlin ? Réaliser une installation dont l'une des pierres angulaires est la projection... de photogrammes de « fantômes ». « En regardant nos rushes, nous avons remarqué avec Véréna que plusieurs photogrammes d'images sous-marines semblaient comporter des fantômes ou des esprits. Troublés par cette découverte, nous avons revu chaque photogramme. Au final, nous avons découvert plus d'une vingtaine de « fantômes »,

et nous en avons sélectionné sept pour l'installation. » Cette anecdote vient confirmer ce que *Leviathan* suggérait : le regard et les centres d'intérêt de Castaing-Taylor outrepassent le champ de la pure recherche ethnographique dans laquelle ses études auraient pu le confiner. Certes, *Leviathan* est un film sur les conditions de vie et de travail sur un bateau de pêche. Mais son absence de commentaire et de contextualisation, alliée à la frénésie violente de ces images et de ces sons, crée une œuvre sensorielle souvent abstraite dont les fulgurances esthétiques, qui s'apparentent parfois à une plongée au cœur d'une toile de Pollock sur fond de musique concrète, suscitent de multiples impressions et interprétations. S'il fut conçu au départ comme un film ethnographique, *Leviathan* est devenu bien plus que cela.

Or, tout comme *Sweetgrass* (2009), précédent film de ce professeur de cinéma et d'ethnographie visuelle, coréalisé avec Ilisa Barbash, *Leviathan* a été produit par le Sensory Ethnography Lab (SEL). Fondé par Castaing-Taylor à l'université Harvard en 2006, il s'agit d'un centre de recherche dédié à la création d'œuvres audiovisuelles innovatrices conjuguant l'esthétique et l'ethnographie. Conçues comme compléments à la recherche écrite, les productions du SEL interrogent et remettent en cause les conventions de l'anthropologie visuelle traditionnelle et du documentaire américain grand public.

Aussi ambitieuses et respectables soient-elles, les ambitions affichées par le SEL ne permettent toutefois pas d'expliquer comment ce laboratoire réussit à sortir si rapidement du « ghetto » universitaire dans lequel la plupart des innombrables films ethnographiques (« la plupart du temps irregardables », selon Castaing-Taylor) produits chaque année se trouvent confinés. Contre toute attente, les films produits par le SEL ont en effet réussi à attirer l'attention du public cinéophile, qui n'a pas pour habitude de se passionner pour ce type de film. Avant le triomphe critique de *Leviathan*, *Sweetgrass* et *Foreign Parts* (2010, coréalisés par Véréna Paravel et J.P. Sniadecki) avaient été remarqués et primés dans de nombreux festivals. Or ces trois films ne forment que la surface d'une filmographie grandissante, forte de près d'une vingtaine d'œuvres acclamées réalisées en à peine six ans. Comment expliquer ce phénomène ?

Un petit détour par le passé de Castaing-Taylor permet de comprendre les fondements du SEL et la place unique qu'il occupe sur la scène documentaire actuelle. Originaire de Liverpool, Castaing-Taylor avoue ne pas être un cinéophile aguerri. Peu exposé au cinéma pendant son enfance, il ne semble éprouver qu'un intérêt limité pour le cinéma classique et fictionnel. Son activité de cinéaste n'a véritablement pris son envol qu'en 2009 avec *Sweetgrass*, seize ans après un premier film ethnographique remarqué (*In and Out of Africa* coréalisé avec Ilisa Barbash en 1993). Entre ces deux films, il a poursuivi son travail universitaire et publie plusieurs ouvrages sur l'anthropologie visuelle (dont une monographie du cinéaste Robert Gardner, son prédécesseur à la tête du département de cinéma de Harvard). Cette période exclusivement universitaire fut toutefois d'autant plus formatrice qu'elle s'est déroulée en bonne partie à l'université de Boulder où enseignait Stan Brakhage. Or, non seulement Castaing-Taylor a-t-il pu assister aux fameuses conférences du cinéaste, mais ses propres réflexions de praticien rappellent les préoccupations esthétiques et philosophiques d'une certaine « avant-garde » (Brakhage, Kubelka, Mekas, etc.) qui n'a eu de cesse de brouiller les pistes du documentaire dans le but de redéfinir les possibilités de représentation du réel. Cette affinité pour un certain type de cinéma doté de réelles ambitions artistiques explique peut-être qu'il soit allé chercher conseil auprès de Claire Denis lors du montage de *Leviathan*, qu'il ait eu recours pour ses deux derniers films à Patrick Lindenmaier, coloriste et responsable du *mastering* des films de Pedro Costa, et qu'il ait invité Philippe

Grandrieux à venir enseigner pendant un an à Cambridge. Pour Castaing-Taylor, l'ethnographie doit être pratiquée sérieusement. Mais de véritables films ne peuvent naître que si le réalisateur se pose la question du rapport complexe de l'art au réel.

Castaing-Taylor n'aimerait pas être au centre d'un article sur le SEL. Il refuse d'ailleurs d'accorder des entrevues à ce sujet, préférant laisser parler ses collaborateurs et étudiants. Dans un certain sens, il a raison. Les approches esthétiques et ethnographiques offertes par les films des chercheurs/cinéastes sont particulièrement diversifiées et il serait dommage de fondre la singularité de chaque démarche dans un bloc uniforme. La proposition esthétique de *Manakamana*, l'un des derniers films du SEL, réalisé par Stephanie Spray, qui est entièrement composé de plans fixes tournés à l'intérieur d'une cabine de téléphérique au Népal, ne pourrait être plus éloignée de celle de *Leviathan*, par exemple. Cependant, sous la surface, c'est bien la même vision qui préside à l'existence de tous les films du SEL.

LA DISPARITION PROGRESSIVE DU SUJET

De prime abord, les premières œuvres du SEL telles que la trilogie chinoise de J.P. Sniadecki (*Songhua*, *Demolition* et *The Yellow Bank* de 2007 à 2010) ou les films népalais de Stephanie Spray (*Monsoon-Reflections* et *Kāle and Kāle* notamment, en 2007), de même que *Sweetgrass* et *Foreign Parts*, sont des documentaires relativement traditionnels. Les sujets explorés sont clairement définis, qu'il s'agisse des bouleversements humains et sociaux liés à l'industrialisation chinoise, de la vie quotidienne difficile de femmes népalaises ou de cowboys du Montana, ou du portrait d'un quartier de recycleurs de pièces automobiles de New York. Pourtant, tous à leur façon, ces films semblent constamment s'écarter de leur sujet pour s'attarder à des détails, des digressions. Chez J.P. Sniadecki, cela passe par les nombreuses interactions ludiques que le réalisateur finit par avoir avec ses personnages. Dans *Sweetgrass*, cela s'exprime par une passion manifeste pour la contemplation de paysages ou d'animaux, au détriment des cowboys. De même, dans *Foreign Parts*, ce sont les personnages qui laissent souvent la place à de nombreux plans purement descriptifs de leur environnement.

Ces approches digressives ne visent pas à rejeter le sujet principal des films. Elles expriment plutôt la polyphonie du monde. Cette prise de position leur permet de rejeter la hiérarchisation traditionnelle des sujets pratiquée dans la plupart des documentaires. Dans le monde du SEL, les moutons sont aussi importants que leurs gardiens, les autos aussi fascinantes que ceux les réparent. Or, non



FOREIGN PARTS (2010), de Véréna Paravel et J.P. Sniadecki



seulement ce parti pris est-il omniprésent, mais il est exploité de plus en plus radicalement par le SEL.

Leviathan accorde ainsi la même attention aux marins, aux poissons, à la coque du bateau ou aux oiseaux voraces qui le survolent en permanence. Le générique de fin va même jusqu'à citer, sans les différencier, les noms des marins et ceux des poissons représentés. *Leviathan* s'éloigne ainsi de l'exposé pour devenir la captation sensorielle d'un lieu, d'un moment, d'une réalité. De même, *Yumen* (J.P. Sniadecki, Huang Xiang et Xu Ruotao, 2013) dresse le portrait d'une ville fantôme chinoise en multipliant les pures explorations spatiales.

Manakamana pousse cette logique à son extrême. En décidant de ne filmer qu'en plan fixe les usagers d'un téléphérique, Stephanie Spray et Pablo Velez réalisent un film sans sujet. Tout comme chez James Benning, le film finit par porter sur le fait même d'être filmé et de filmer. Comment l'être humain se comporte-t-il face à la caméra, et qu'est-ce que cela peut nous dire sur la nature humaine et les comportements sociaux ? En ne filmant que des temps morts, Spray et Pablo Velez vont finalement à l'essentiel.

UN MAELSTRÖM SONORE

Quelles que soient leurs approches, un élément demeure constamment fascinant dans tous les films du SEL : l'environnement sonore. Que serait *Leviathan* sans le grésillement des micros, les sons sous-marins de caméras qui semblent manquer d'air, le bruit assourdissant du vent et des filets ? *Sweetgrass* sans le bruit obsédant des cloches et des bêlements des moutons rappelant le braiment de l'âne dans *Au hasard Balthazar* ? Ou encore *Foreign Parts* sans les bruits industriels envahissants du quartier de Willets Point ?

Tous les environnements sonores des films du SEL proviennent d'un même concepteur : Ernst Karel, qui est également coordinateur du centre de recherche. Passionné de musique concrète, auteur de plusieurs disques, Karel ne va jamais sur les tournages, mais donne des indications précises aux cinéastes. Un seul mot d'ordre : tout peut être important. Ce principe guide non seulement la sélection des enregistrements, mais surtout leur mixage. Karel privilégie la prise de son directe et met en avant les imperfections des enregistrements (le « mauvais » son des caméras de *Leviathan*,

comme exemple le plus connu) et le maelström sonore dans lequel baignent la plupart des lieux filmés. Il ne s'agit pas de privilégier la voix humaine, selon les principes traditionnels, mais de tout mettre sur le même pied tout à la fois. Ainsi, le monde tel que révélé par les environnements sonores du SEL devient un univers de lutte constante, où l'humain n'est plus qu'une partie de l'équation, même s'il est présenté comme étant responsable de cet univers. Et le spectateur devient libre de privilégier tel son sur tel autre, et d'interpréter ainsi le film à sa guise, selon son propre rapport au monde.

LA RÉAPPROPRIATION DU RÉEL

Il serait réducteur de limiter l'impact du travail d'Ernst Karel à une pure organisation de sons directs. Les moments les plus marquants de *Leviathan* sont ceux où le mixage des sons semble produire des effets qui transcendent littéralement la réalité, comme lorsque le grésillement des micros sous l'eau ressemble à un cri de détresse, ou que le son assourdissant du bateau s'estompe pour laisser place à un doux vent qui ne fait que souligner l'immensité intimidante d'une nature qui reprend toujours ses droits.

Ce déplacement du son vers des rivages purement esthétiques, allié aux nombreuses digressions contemplatives qui font la marque du SEL, font de ces films (en particulier ceux de Castaing-Taylor) de véritables représentations subjectives du réel. Dans *Sweetgrass*, un simple zoom donne l'illusion que le troupeau de moutons à flanc de montagne est un ruisseau. Un gros plan sur le visage d'un marin dans *Leviathan* fait ressortir la ressemblance entre sa peau et celle des poissons. Il s'agit du véritable exploit du SEL : mettre l'accent sur une représentation directe du réel pour atteindre à la pure subjectivité artistique. Les films du SEL reproduisent avant tout les sensations éprouvées par les cinéastes eux-mêmes lors de leur contact avec certains milieux. *Leviathan* ne représente pas la réalité des marins, mais celle de Castaing-Taylor et de Paravel, brutalement plongés dans cet univers. C'est probablement l'aspect de leur démarche qui s'éloigne le plus de l'anthropologie visuelle traditionnelle. Ils ont compris qu'une véritable appréhension du réel ne peut passer que par des faits et des constats, mais par des sensations. Décidément, le nom de ce laboratoire est parfaitement justifié. ■



MANAKAMANA (2013) de Stephanie Spray et Pablo Velez

Apichatpong Weerasethakul

LES RÉINCARNATIONS DU CINÉMA

par Julie de Lorimier



PRIMITIVE (2009)



ALORS QUE LES DIFFÉRENCES ENTRE LA VIDÉO ET LA PELLICULE S'AMENUISENT DE PLUS EN PLUS ET QUE cette dernière se raréfie à une vitesse accélérée ; alors que les films se visionnent sur des écrans d'ordinateurs et que les salles sont désertées ; alors que plusieurs cinéastes ont envahi l'espace du musée ou des galeries, le cinéma serait-il en train de disparaître ? Amoureux du cinéma, obsédé même par lui, c'est pourtant sans craindre ses métamorphoses qu'Apichatpong Weerasethakul lui donne vie au moyen d'une pratique aussi diversifiée qu'hybridée : « Un fantôme ne disparaît pas mais se transforme. Le cinéma est un fantôme, une entité qu'on a besoin de rêver. Il est une extension de notre âme qui se manifeste. »¹

Les cinéphiles connaissent surtout Apichatpong Weerasethakul à travers ses films. Beaucoup l'ont découvert grâce à la surprenante palme d'or obtenue en 2010 avec *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, ovni cinématographique où les fantômes fréquentent les humains comme si cela allait de soi et où fantastique et réalisme quasi documentaire se côtoient comme des mondes égaux, susceptibles de faire irruption l'un dans l'autre à tout moment. D'autres, sans doute des festivaliers plus aventureux (ou plus chanceux), le suivent déjà depuis *Blissfully Yours* (2002) ou *Tropical Malady* (2004), envoûtés qu'ils ont été par ces films aux points de rupture radicaux, dont la structure en diptyque défie toute convention narrative mais arrive, précisément par la scission en différentes parties de nature et de style opposés, à susciter l'adhésion à l'ensemble avec stupefaction et félicité. Si l'on ajoute à ces trois films *Syndromes and a Century* (2006) et que l'on remonte jusqu'au premier long métrage d'Apichatpong, un documentaire – mais en est-ce vraiment un ? – en forme de cadavre exquis intitulé *Mysterious Object at Noon* (2000), on se rend compte qu'on est en présence d'une œuvre où non seulement les histoires sont hantées, mais où les films se hantent aussi entre eux, à travers de multiples correspondances.

Les mêmes acteurs reviennent, certains personnages disparaissant d'un film pour réapparaître dans un autre, sous la même forme ou réincarnés autrement. La jungle, devenue signature d'Apichatpong, est le paysage obsédant de ces allées et venues, lieu privilégié de visions et de rencontres avec des créatures d'un autre monde. Elle acquiert une telle qualité de présence, par la densité et la richesse de ses textures sonores pénétrantes, mais aussi par la désorientation spatiale que provoque le fait de ne pas voir ou de trop voir, qu'elle agit comme un tissu de conscience ou de rêve duquel tout peut surgir. Dans ces films, l'étirement de la durée des plans contribue souvent à créer un état suspendu entre hypnose et extrême attention, accentuant le sentiment de continuité du temps présent de l'expérience (tout comme le fait l'ambiance touffue et persistante de la jungle), et ce, malgré les ruptures en tout genre : apparitions, dédoublements, passages abrupts d'un univers ou d'un genre cinématographique à un autre. C'est donc à une certaine magie, à un élargissement de la perception et à une multiplication des possibles que nous sommes conviés. Une expérience dont on a envie de dire qu'elle est tout particulièrement cinématographique, propre à ce que devrait pouvoir le cinéma, mais dont la rencontre n'est pas si fréquente.

Et pourtant, Apichatpong met en danger ce qui fait habituellement office de repère et par quoi on tend à définir ou à cerner notre



ONCLE BOONMEE, CELUI QUI SE SOUVIENT DE SES VIES ANTÉRIEURES (2010)

expérience d'un récit: la linéarité du fil narratif (ou du moins la possibilité de recomposer sa logique spatiotemporelle lorsque fragmentée), la différenciation des registres (fictionnel, documentaire), la séparation des modes d'existence et d'expression (fantastique, réaliste, poétique), des durées s'accordant à un rythme au service de la compréhension de l'action, etc. Rien de tout cela ne va de soi avec ce cinéaste, mais tout se passe comme si, en jouant avec les limites et en les brouillant, il nous faisait du même coup prendre conscience de celles-ci (du fait que nous en soyons dépendants) et de ce qu'elles signifient. Troublés dans nos attentes, sur le fil désormais ténu de notre appréhension, c'est paradoxalement avec plus de force et d'émerveillement que nous redécouvrons les pouvoirs du cinéma et y adhérons – à moins que, et cela se produit pour bon nombre de spectateurs, il faut bien le dire, le fil ne se rompe.

L'exploration et la remise en question des frontières sont inhérentes aux films d'Apichatpong, mais se retrouve aussi à l'échelle de toute sa pratique artistique, qui dépasse largement le corpus déjà imposant des longs métrages connus des cinéphiles. En tant que vidéaste il a réalisé des dizaines de courts métrages, et ses installations alliant images fixes et projections vidéo à écrans multiples font le tour des musées d'art contemporain à travers le monde. Or, il se trouve que les correspondances, mutations, répétitions et contaminations observées entre les films opèrent également entre tous ces objets – courts, longs, installations – tant sur le plan des contenus que sur celui des formes. Que peut dès lors signifier pour le cinéma une telle démarche? Entre vidéo et pellicule, petits et grands écrans, galeries d'art et salles de cinéma, où est le cinéma et qu'advient-il de lui? La question peut très certainement être posée à l'ensemble le plus fascinant de l'œuvre d'Apichatpong, celui formé par le film *Uncle Boonmee* et l'installation *Primitive* (2009).

À la source de ces deux projets se trouve *A Man Who Can Recall His Past Lives*, livre racontant les souvenirs de Boonmee, homme

originaire du nord-est de la Thaïlande, comme Apichatpong, et dont les multiples incarnations – en buffle, en vache et en fantôme errant – auraient toutes eu lieu dans ce coin de pays. Attiré par cette mémoire fantastique, le cinéaste est parti à la recherche de témoignages sur Boonmee, accompagné de son actrice Jenjira et de ses assistants habituels. De village en village ils ont recueilli quelques histoires, et c'est en bordure du fleuve Mékong dans une zone affectée par de graves inondations et négligée par les autorités centrales de Bangkok, qu'a été découvert le village de Nabua, qui allait devenir le point d'ancrage de *Primitive* et le lieu de tournage d'*Uncle Boonmee*. Occupé par l'armée thaï des années 1960 aux années 1980 dans le but d'éradiquer un mouvement communiste (avec lequel les paysans n'avaient souvent que peu ou pas de rapport), c'est la mémoire refoulée des violences subies que porte Nabua, profondément marqué par la disparition de ses hommes assassinés ou ayant fui dans la forêt environnante pour n'en jamais revenir.

Primitive est le fruit d'un séjour prolongé à Nabua et d'une relation privilégiée avec ses adolescents. À la fois descendants de ceux qui ont subi les horreurs enfouies et porteurs d'un autre avenir possible, ces jeunes ont fasciné Apichatpong qui a choisi de vivre une expérience de création avec eux. À la faveur de temps libres et de l'ennui précédant la saison des récoltes, le cinéaste a pu tourner quantité de vidéos, dont quelques morceaux ont été retenus et travaillés en vue de l'exposition. Celle-ci, qu'on a pu voir au New Museum de New York en 2011, est composée d'un livre d'art, de quelques photographies, de sept écrans dont un double, et complétée par deux courts métrages, *Phantoms of Nabua* et *A Letter to Uncle Boonmee*. Dans certaines vidéos, on peut voir les adolescents en combinaisons militaires et armés de mitraillettes ou s'amusant avec des feux d'artifice, comme revivant sous forme de jeu le passé traumatique du village. La plupart du temps ils portent leurs vêtements de prédilection, très urbains, et figurent même dans le vidéoclip d'un groupe local

invité à Nabua pour l'occasion (écran intitulé *I'm Still Breathing*). Bien que toutes les projections soient en résonance les unes avec les autres et chacune indispensable à la polysémie de l'ensemble, certains moments retiennent particulièrement l'attention. Dans *Phantoms of Nabua*, les jeunes jouent au foot avec un ballon de feu, la nuit, non loin d'un écran sur lequel est projeté *Nabua*, vidéo faisant déjà l'objet d'un écran indépendant de l'exposition et donc ici mise en abyme, et dans laquelle le village est transformé en champ d'éclairs. Ils s'amuse avec le ballon jusqu'à ce que celui-ci enflamme l'écran, qui se consumera complètement. Filmé de face, le squelette de l'écran encadre alors une étrange lumière scintillante : celle du projecteur, dont l'éclairage provenait d'en arrière. À ce moment c'est nous, spectateurs, que la lumière, privée du support qui fait exister le film, regarde et interroge directement. Comme c'est souvent le cas chez Apichatpong, la pensée du cinéma apparaît dans tout son mystère à l'instant même de sa dissolution, à la limite de sa condition d'existence.

Un objet intrigant habite plusieurs fragments de l'installation. Il s'agit d'un vaisseau spatial de forme ovoïde, fait d'une structure métallique recouverte de bois, esquissé par l'un des jeunes et construit à Nabua avec le concours de plusieurs habitants. Apichatpong, qui dit avoir toujours rêvé de faire un film avec un vaisseau spatial, s'est fait plaisir. L'un des écrans, *Making of the Spaceship*, documente cette construction. On aperçoit aussi le vaisseau, fumant, au détour d'une maison lors du lent déplacement fantomatique de *A Letter to Uncle Boonmee* où le cinéaste s'adresse à l'esprit de Boonmee pour lui faire part de son désir de tourner un film sur lui, sorte de légitimation de sa démarche annonçant du même coup le long métrage à venir. Sur l'écran éponyme de l'exposition, c'est l'intérieur du vaisseau qui s'offre à nous, baigné d'une lumière rouge. Les jeunes y ont élu domicile pour boire, flâner et dormir, ce que la vidéo documente tout en y intégrant une histoire de voyage dans le temps. Un vaisseau offrant la possibilité de s'échapper, de rêver, de revivre le passé et d'imaginer le futur. Comme le cinéma, au fond.

Cet espace possède un équivalent dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* : la grotte où Boonmee, malade, se rend pour mourir. Plus que des équivalents, le vaisseau

et la grotte forment en fait un point de fusion, un passage magique entre le film et l'exposition. De cette grotte Boonmee raconte, en voix off et comme au creux de notre oreille, un rêve dans lequel il voyage vers le futur. Là, des gens qui comme lui arrivent du passé se font projeter des images d'eux-mêmes sur un écran, images chronologiques de leurs vies jusqu'à leur arrivée dans ce temps futur. Au point de coïncidence des temporalités, ils disparaissent. Ce point de rupture, cette frontière où l'on se dématérialise est alors évoquée à la fois dans les mots de Boonmee et dans les images que l'on voit, c'est-à-dire une succession de photos fixes tirées de *Primitive* et montrant les jeunes de Nabua en habits militaires, parfois même posant aux côtés d'un homme en costume de singe, dans une banalisation complète du singe-fantôme aux yeux rouges si emblématique de la fiction. Ces images rompent avec la continuité du film autant par leur fixité que par leur contenu documentaire révélateur mais, loin de briser la douceur des mots du personnage en train de mourir, c'est une poésie étrangement plus profonde qui s'installe, un léger vertige. Même le spectateur qui ne connaît pas l'existence du projet *Primitive* ressent, pressent qu'un sens et des ramifications plus larges se déploient sous ses yeux. Une fois de plus, la magie atteint son comble au moment même où les repères se précarisent, où les frontières sont franchies, voire abolies. À l'image du vaisseau, cette caverne fonctionne comme un embrayeur spatiotemporel grâce auquel le personnage fictif de Boonmee – dont la participation au mouvement d'éradication des communistes est évoquée au détour d'une conversation dans le film – fait la rencontre des véritables descendants des paysans violentés, et inversement. Dans la vidéo de l'installation, les jeunes prononcent les mêmes mots que Boonmee, font le même rêve.

Autrement que par le biais de ce passage magique, *Oncle Boonmee* n'aborde pas directement le contexte politique soulevé par l'intervention de *Primitive* à Nabua. Cependant, il procède d'un désir de mémoire et il invite, dans son fonctionnement même, à penser le cinéma comme moyen d'accueillir l'altérité. Par la manière dont il amène différents mondes à cohabiter sans heurts et élargit le registre perceptif, il rend apte à voir et à accepter l'improbable, l'insoupçonné. On peut dès lors le ressentir comme une entreprise de transformation. Revisiter le passé, se souvenir des choses qui se perdent,



PRIMITIVE (2009)





MAKING OF THE SPACESHIP et A DEDICATED MACHINE deux des vidéos qui composent *PRIMITIVE* (en bas, au Hangar Bicocca de Milan)

les extirper du refoulement et de l'oubli avant leur extinction, afin qu'elles puissent s'incarner autrement et permettre de repenser le monde. Dans le cas de *Primitive* on cherche, par la création de différents scénarios fictifs, à « implanter une mémoire » dans un lieu où les souvenirs sont éteints². À travers *Oncle Boonmee* c'est du cinéma qu'Apichatpong désire se souvenir, en rendant hommage aux films qui ont marqué son enfance et qui aujourd'hui tombent dans l'oubli, les films thaïs en 35 mm à grand déploiement autant que les films aux décors de carton-pâte ou les feuilletons télévisés³.

C'est cependant sans nostalgie que la mémoire est investie, et si le cinéma d'Apichatpong se présente comme un outil de transformation, c'est aussi sans craindre d'être transformé lui-même qu'il s'affirme et se déploie. À la fois terrain d'intervention directe et sorte de laboratoire à la croisée du cinéma et de l'art contemporain, le projet *Primitive/Oncle Boonmee*, à l'instar de toute la démarche de l'artiste, plutôt que de confondre les différentes pratiques dans une assimilation aboutissant à la perte de leurs spécificités, semble contribuer à les réitérer à même la contamination qui s'opère. Car au-delà des contenus qui se répondent d'un support et d'un espace à l'autre, ce sont aussi les formes et les mécanismes mêmes des différentes pratiques artistiques qui se transportent et s'enrichissent mutuellement. Les travaux de Ji-hoon Kim, chercheur à l'Université de technologie de Nanyang à Singapour, offrent une compréhension très éclairante de la manière dont les installations d'Apichatpong acquièrent un caractère cinématographique, alors que son cinéma, lui, utilise des procédés

qui, jusqu'à maintenant, étaient le propre des installations vidéo. Pour lui, un rapprochement peut être fait entre la réception que l'on a d'un film comme *Syndromes and a Century*, où deux continuités spatiotemporelles distinctes coexistent dans une même histoire, et celle qu'on aurait d'une projection sur les écrans simultanés d'une installation vidéo⁴. Au cinéma la temporalité, même fragmentée et désordonnée, est soumise à la linéarité, à l'horizontalité du temps de déroulement du film. Dans une installation à écrans multiples, plusieurs temporalités peuvent coexister simultanément qui seront traitées « verticalement » par le spectateur éprouvant l'effet ou le sens que produisent les différentes combinaisons. Les films d'Apichatpong acquièrent des pouvoirs semblables, mais leur surgissement dans l'univers cinématographique est, lui, complètement nouveau. Les spectateurs, dans l'obscurité du vaisseau spatial, découvrent ces pouvoirs tels que le cinéma peut les manifester. 🎬

1 Apichatpong Weerasethakul dans Ji-hoon Kim, « Learning about time: an interview with Apichatpong Weerasethakul », *Film Quarterly*, vol 64, n° 4, été 2011, p. 52.

2 Apichatpong Weerasethakul, « The Memory of Nabua. A Note on the Primitive Project » dans James Quandt, *Apichatpong Weerasethakul*, Vienne, Synema, 2009, p. 200.

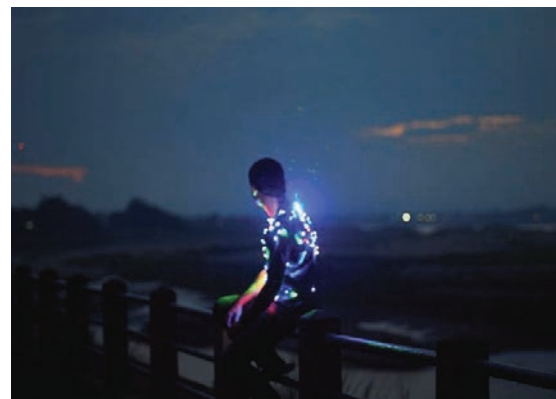
3 *Oncle Boonmee...* présente non pas deux blocs radicalement différents comme *Blissfully Yours* et *Tropical Malady*, mais bien six, correspondant aux six bobines 35 mm de vingt minutes chacune que compte le long métrage de deux heures. Chacune de ces bobines possède un style différent, tant sur le plan de la manière de filmer, du jeu, que des éclairages, de façon à rendre hommage à différents cinémas. « Je voulais [que le film] soit aussi sur le cinéma, parce que la pellicule est en train de disparaître. Mon film est l'un des tout derniers en Thaïlande à être filmé sur pellicule », *Cahiers du cinéma*, n° 657, juin 2010, p. 10-12.

4 Ji-hoon Kim, « Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul's Films and Installations » dans Rosalind Galt et Karl Schoonover, *Global Art Cinema. New Theories and Histories*, Oxford University Press, 2010. p. 125-141.

For Tomorrow For Tonight

Apichatpong Weerasethakul sera accueilli cette année à L'Atelier du Festival de Cannes avec *Utopia*, projet de son prochain long métrage. Mis sur pied en 2005 pour soutenir la création, l'atelier donne accès à un financement international pour accélérer le passage à la réalisation des projets sélectionnés. Dans ce film, le désert de glace du Canada nordique et la luxuriance de la jungle tropicale thaïlandaise seront visuellement mis en opposition, tout en étant rapprochés comme des mondes se rêvant l'un l'autre. Quant à sa plus récente exposition, *For Tomorrow For Tonight* (2011), qui fait l'objet

de la présente page couverture, elle n'a pour le moment été présentée qu'en Asie et en Europe. Se voulant une exploration du thème de la nuit, le rêve, la mémoire et le désir sont toujours au rendez-vous dans ce parcours fait de vidéos, de photographies et d'installations, et enrichi d'un travail sonore élaboré à l'aide des trames de certains de ses films. Il y a fort à parier que l'expérience de la nuit et de l'obscurité, telle qu'imaginée par le cinéaste, soit des plus lumineuses.



MEKONG HOTEL



Mekong Hotel, le plus récent film d'Apichatpong Weerasethakul présenté lors des dernières Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM), est passé un peu inaperçu. Quelques murmures prudents étaient entendus ici et là, à savoir qu'il s'agissait certainement d'un opus mineur du cinéaste. Pourtant, s'il n'a pas le caractère enchanteur plus évident des longs métrages de fiction, *Mekong Hotel* est très révélateur de l'ensemble de la démarche de l'artiste et s'avère un précieux élément pour quiconque souhaite mieux comprendre son rapport au cinéma. Présenté comme un documentaire sur des répétitions pour *Ecstasy Garden*, projet de film de vampires-fantômes écrit plusieurs années auparavant et encore jamais tourné, *Mekong Hotel* est probablement le plus subtil et efficace des jeux de réalités

et de temporalités du cinéaste. Au début du film, sur la terrasse de l'hôtel où se tiendront les répétitions, un guitariste tente de se souvenir d'une mélodie. Peu à peu la musique prend forme et lorsqu'elle s'installe ce sera pour ne plus nous quitter, jusqu'à la fin. L'image a beau s'en détacher, nous demeurons auprès de ce guitariste dont les notes parfois hésitantes nous ramènent à son image, sur la terrasse en train de s'exercer. Comme rivés malgré nous à ce temps présent de l'écoute, c'est dans la plus grande vulnérabilité que nous sommes livrés à la succession tranquille des images et des dialogues qui, eux, glissent d'un pan de réalité à l'autre tout naturellement. Ainsi les scènes de fantômes dévorant des viscères côtoient les discussions nonchalantes entre les acteurs... à moins qu'il ne s'agisse d'un dialogue répété pour la fiction? Dans l'unité des lieux, des cadrages et du tissu sonore, on se met à douter. Mais au fond, comment mieux documenter le processus d'un film qu'en plongeant le spectateur dans sa substance psychique même, telle qu'elle habite les participants qui se côtoient, captifs d'un lieu, d'une musique, d'une histoire, des visions et des actions qui la composent? Toutes les tonalités coexistent: la fiction devient une réalité du moment, et les préoccupations de chacun s'infiltrant dans le processus. Dans cet étrange et doux mélange, l'évocation des inondations bien réelles qui sévissent dans cette région de la Thaïlande prend une dimension sensible, comme une sourde menace dont on ne fait ni plus ni moins de cas que de ces fantômes susceptibles de vous dévorer les entrailles. — Julie de Lorimier

Entretien avec Ghassan Salhab

À LA RECHERCHE D'UN TERRITOIRE DE RÉSISTANCE

propos recueillis par Robert Daudelin



TERRA INCOGNITA (2002)

RÉALISATEUR DE CINQ LONGS MÉTRAGES ET DE PLUSIEURS COURTS MÉTRAGES ET VIDÉOS, GHASSAN SALHAB est un cinéaste libanais très impliqué dans la vie culturelle de son pays. Son film **1958** a été présenté au FNC en 2009. Cinéaste «marginal», selon ses propres termes, Salhab n'en est pas moins au centre de tout ce qui est cinéma dans son pays et même dans sa région : étroitement associé à la création de la première salle art et essai de Beyrouth, fréquent collaborateur du Beirut Art Center, il est également présent dans les départements de cinéma de deux universités libanaises où il encadre les projets des étudiants en fin d'études. Cinéaste exigeant, fidèle à une démarche rigoureuse, son témoignage s'inscrit de façon tout à fait pertinente dans cette recherche d'un «cinéma autrement» que veut explorer le présent dossier.

Être cinéaste au Proche-Orient, ce n'est pas la même chose qu'être cinéaste à Paris ou à Montréal... Ai-je raison ?

Sûrement. D'abord parce que nous n'avons pas du tout le même passé. Ici nous faisons face à un territoire qui n'a de cesse d'être reconstitué, reconstruit, à tous les niveaux, cinéma compris. Si certaines structures de production existent, c'est d'abord pour la publicité, les vidéoclips et les télévisions. Le cinéma, lui, picore comme il peut. De temps en temps il y a un peu plus de films qui sont produits sur une année, mais parfois rien ; il n'y a pas de régularité. Ça n'a rien à voir avec la trajectoire d'un Denis Côté par exemple, pour citer un cinéaste québécois que je connais. Nous sommes donc davantage dans des tentatives individuelles. Et j'évite de parler de qualités ou non.

Un cinéaste du tiers monde est un cinéaste forcément tourné vers l'extérieur, vers d'autres cinématographies. Quand Godard dit «le cinéma est un autre pays», on s'en rend compte encore davantage quand on appartient à une cinématographie plutôt pauvre. Je ne peux pas baser mon travail sur aucun de mes prédécesseurs : je ne me suis appuyé ni sur Bagdadi¹, ni sur Alaouié² pour bâtir mon travail personnel ; mes référents étaient ailleurs. Il n'y a pas vraiment de

père à tuer ici, comme on dit en psychanalyse ! Il y a peut-être des frères à tuer...

En même temps, c'est extrêmement riche parce que effectivement «le cinéma est un autre pays», mais c'est épuisant aussi, parce qu'il n'y a pas grand monde sur qui s'appuyer. Et c'est beaucoup plus difficile pour un jeune d'aujourd'hui que ça l'a été pour moi qui, bon an, mal an, ai réussi à tracer une route loin du «mainstream». Les films de Nadine Labaki (*Caramel, Et maintenant, on va où ?*), leur succès, ont été l'occasion de relancer ce débat : ce cinéma «du milieu», qui commence plus ou moins à exister, confirme ma position de marginal, une position que j'assume, soyons clair, et nullement par dépit.

Ne pourrait-on pas parler même de «cinéma de résistant» ?

En tout cas, c'est un cinéma où l'on trace un chemin, pas en aveugle, mais avec très peu d'appui, sans compter qu'on n'a pas de fonds au Liban : il n'y a pas de CNC comme en France, pas d'aide réelle ; il y a maintenant des fonds arabes, mais qui sont nettement insuffisants. Alors, c'est «démerde-toi!». Je travaille

avec des petits budgets : c'est une réalité du lieu et je tiens compte de cette réalité quand j'écris un nouveau projet. Je ne suis pas le seul : Rania et Raed Rafei ont eu la même démarche avec *74 (La reconstitution d'une lutte)*³. Ils ont eu cette idée géniale de faire jouer les grévistes de 1974 par des activistes d'aujourd'hui. Et ce sont des amis à eux qui ont collaboré aux différents postes, ce qui n'est pas si courant ici, mais qui permet pourtant de faire le film que tu veux faire : aujourd'hui, tu travailles sur mon film ; demain, je travaille sur le tien. En d'autres mots, la consigne devrait être : N'écrivez pas des films qui soient impossibles à produire. Nous sommes condamnés à nous entraider si on veut continuer à faire des films ! Et ainsi nous créerons un territoire.

Une fois ce combat engagé, y a-t-il un public qui attend vos films ?

Alors là, c'est une autre paire de manches... Nous faisons partie de ces pays – et j'en connais plusieurs parce que je voyage pas mal – qui sont passés de la salle unique aux complexes et multiplexes. Le Liban, encore plus que les autres pays de la région, a fait ce virage, sans grand dommage en termes de quantité d'écrans. Ce virage s'est plutôt fait aux dépens de certains quartiers : ainsi Hamra, qui était le quartier du cinéma à Beyrouth, n'existe plus : les salles populaires n'existent plus. Et, comme partout ailleurs, avec les multiplexes, le choix des films est extrêmement restreint.

On dit souvent : « Il n'y a pas de public », puis on nous reproche de ne pas aller vers lui. Or moi, dans une position presque arrogante de militant, je suis tenté de dire : « C'est aux gens de venir au cinéma ». Mais encore faut-il que ce chemin existe, que des salles existent. À Beyrouth nous nous sommes constitués en association et nous avons créé le Metropolis, une salle qui devait un peu remplir ce vide. Mais même cette aventure à laquelle je suis lié ne me satisfait pas pleinement. Pour amener de l'argent dans ses caisses, Metropolis programme régulièrement des choses qui me déplaisent. Je serais plutôt pour des expériences extrêmes qui vivent, puis qui meurent de leur belle mort.

Dans les années 1960, des salles de cinéma parallèles ont été créées, alors qu'on en avait peut-être moins besoin que maintenant ; aujourd'hui qu'on en a plus que jamais besoin, elles n'existent quasiment plus ! Bien sûr, il y a plein de petits ciné-clubs. Cela étant dit, la circulation des films, dans leur formidable diversité, n'existe pas.

Même dans le circuit des ciné-clubs dont tu parlais à l'instant, ciné-clubs qui sont très nombreux à Beyrouth...

Même là. C'est souvent d'un convenu ! Certains annoncent « cinéma-culte » et ils te montrent un Tarantino ! Il n'a pas besoin des ciné-clubs de Beyrouth, lui : il est déjà partout. Il y a un exemple

intéressant, c'est Le Métro, un bar où, le lundi, dans le sous-sol on montre des films « autres ». Bientôt une petite salle va ouvrir dans une librairie. Ce sont des trucs comme ça qui entretiennent la flamme.

Ce sont là des espaces que vos films devraient occuper ?

Sans doute. Je préfère ça de loin à internet. De peur d'être ringard, je me tais, je n'en pense pas moins qu'internet est un miroir aux alouettes.

Le public d'internet est un public abstrait, qui nous échappe...

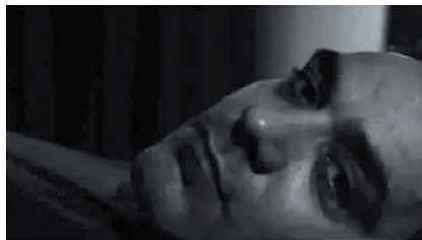
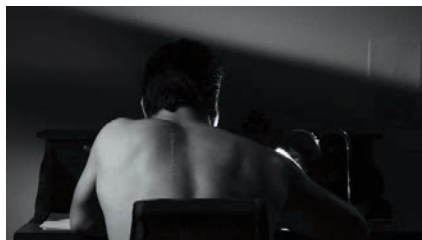
Le public du livre est aussi un public « abstrait », mais il y a cette intimité avec le livre, une intimité qui existe aussi dans et avec la

salle de cinéma, une intimité au sein d'une collectivité : cette intimité, je la partage. Je connais quelques personnes, plus jeunes que moi, qui téléchargent beaucoup de films et qui en regardent cinq minutes par-ci, cinq minutes par-là. Il y a même un copain qui m'a parlé de sa jouissance du téléchargement : trouver un film rare, le mettre sur son disque dur, mais pas forcément le regarder... C'est un geste étrange !

Cela nous ramène à l'idée chère à Raymond Bellour : dans la salle de cinéma, tu es prisonnier, tu as payé pour entrer, tu dois t'asseoir pendant un temps, tu fixes un rectangle lumineux dans le noir.

La salle est un lieu important. Sans en faire un culte. Nous vivons un temps où la question grecque de la *polis* se pose plus que jamais : le collectif et l'individu. Le cinéma est l'un des rares endroits où l'individu et le commun peuvent exister sans s'annihiler l'un l'autre. Je suis seul dans la salle, mais il y a là quelque chose que je peux partager, ne serait-ce qu'avec l'écran. Il y a ce noir et surtout, ce temps où je peux m'abandonner, (me) donner. Et c'est un point fondamental : l'abandon. C'est quelque chose qui se fait de plus en plus rare ; on a peur de s'abandonner. Le téléphone portable – avec lequel nous enregistrons cet entretien ! – est un terrible outil qui empêche d'avoir des temps morts. Je ne sais pas comment ça se passe à Montréal, mais à Beyrouth les gens consultent

leur téléphone, reçoivent des SMS, sortent et reviennent dans la salle. Le téléphone portable est un outil qui tue les « temps morts », et le cinéma est l'un des plus formidables outils pour créer des temps morts – un « point noir » dans lequel on peut volontairement entrer et se faire avaler. Quand j'enseignais, histoire de provoquer mes étudiants, je comparais le cinéma à l'amour : en amour, si on ne s'abandonne pas, si on ne se donne pas, ce n'est pas très intéressant, pas très riche. Dans la salle, si vous défiez le film, si vous lui livrez un bras de fer ou cherchez à comprendre à tout prix, comme si c'était une équation, ça ne va pas... La salle de cinéma, avec son noir, est un lieu propice à l'abandon. Cette problématique est large ; elle dépasse



LA MONTAGNE (2011)

le Liban. Il y a désormais des pays, notamment dans cette région-ci du monde, où il n'y a plus de salles de cinéma. La Tunisie est un exemple tragique, le Maroc aussi : voici deux pays qui ont un Centre national du cinéma, mais où il n'y a quasi plus de salles. Alors leurs films... où peuvent-ils les montrer, où peuvent-ils être partagés ?

Les événements récents dans les pays arabes peuvent-ils laisser espérer un revirement de situation ?

Je ne sais pas. J'ai discuté de tout ça avec des camarades tunisiens, marocains et algériens, même si l'Algérie n'a pas été touchée par cette grande vague. C'est un vrai problème. Certains essaient des choses. À Tunis ils ont créé une salle parallèle, l'Africa, mais c'était trop cher ; alors ils se sont retrouvés en banlieue avec d'autres sortes de problèmes. Au Tchad, Mahamat Saleh Haroun⁴ a racheté une salle et il arrive à faire quelque chose, un peu comme Nanni Moretti avec sa salle art et essai à Rome. C'est compliqué tout ça : si tu t'installes en banlieue, c'est moins cher, mais tu perds ton public ; si tu veux être en ville, c'est hors de prix.

Et en dehors du Liban, en Europe notamment, y a-t-il des gens qui attendent vos films ? Qui les commente ?

Dans mon cas, en France certains critiques connaissent mon travail, suivent ce que je fais. Mais c'est un problème que connaît tout cinéma un peu plus difficile. Même à Paris, qui demeure la ville au monde où l'on peut presque tout voir – un film mexicain, un film coréen, etc. –, même là, le champ s'est restreint. *Terra incognita* avait bénéficié d'une critique assez favorable en France après sa projection à Cannes



LA ROSE DE PERSONNE (2000)

et est sorti dans quatre salles à Paris et une en province. La première semaine, en faisant une moyenne compte tenu du nombre de copies, le film était deuxième en France, derrière *Catch Me If You Can* de Spielberg qui avait évidemment infiniment plus de salles, mais néanmoins, en moyenne, j'étais deuxième. Soudain j'apprends qu'à la deuxième semaine, le distributeur a retiré une salle. Le coproducteur français me dit : « Ne t'en fais pas, il recentre sur les meilleures salles. » Je suis quand même surpris, d'habitude on ajoute une salle quand ça marche. Au bout de la troisième semaine, je perds encore une salle. Le distributeur ne croyait tout simplement pas au film et le producteur s'est écrasé de telle sorte qu'à la quatrième semaine, alors que le film avait la meilleure fréquentation dans la salle Hautefeuille, il a été retiré de l'affiche parce qu'ils avaient des contrats fermes avec d'autres films. Pourtant, ça ne les empêchera de te casser les pieds avec « il faut faire des chiffres ». C'est certain, je ne fais pas *Caramel* mais, sans attaquer le travail de Nadine Labaki, je tiens à signaler tout de même la confusion qui est née suite à la sélection de ses films à Cannes. La

Quinzaine des réalisateurs ou Un certain regard sont supposés être des territoires « exigeants », ou en tout cas voués à défendre un cinéma non normatif. Du coup, le fameux marché te dit : « Vous voyez, vous pouvez faire du cinéma d'auteur et être grand public ».

Mais en tant que cinéaste je ne peux pas concevoir un récit « normal » ou « normatif », où tout est à sa place, y compris l'imprévu. Nous, les humains, sommes des êtres énigmatiques. Le cinéma que j'essaie de faire en est forcément imprégné. Non pas que je cherche à compliquer les choses, loin de là, mais je tiens à ouvrir le champ, à laisser de la place au spectateur, à son regard, à son écoute, à ses sens, à son intelligence... Je ne vis pas le monde (autant le monde « réel » que « l'imaginaire ») dans un rapport de causalité — non pas bien entendu qu'il n'y ait nulle cause, nul effet : ce n'est pas seulement que je ne le vois pas, mais je ne le vis pas ainsi. Cela évidemment nous renvoie aussi à la lutte à ce qu'on appelle le Marché, qui tend à éradiquer aujourd'hui les cinémas « autres », de la marge, ou alors à les « statufier » dans tel ou tel « grand » festival. Il est fondamental de défendre cette marge.

Dans le cas du second film de Nadine Labaki dont vous parliez, la confusion à Montréal est d'un ordre différent : le film est libanais, donc considéré comme un film d'auteur !

C'est la grande confusion entre « auteur » et « ailleurs » ! Le problème qui se pose pour un cinéma comme le mien – et je ne suis pas le seul – est que non seulement il a un mal fou à exister, à être vu « chez soi » (nous savons tous quels films préfère le parc cinématographique), en plus, dès qu'il essaye de voyager, il se retrouve avec un double handicap : il n'appartient pas à une langue majoritaire et il n'appartient pas à une cinématographie importante. Quand un cinéaste coréen montre un film, personne ne va lui dire : « Est-ce qu'on voit la société coréenne ? Est-ce qu'on y comprend le conflit avec l'autre Corée ? » Personne ne pense à lui poser ce genre de questions, parce qu'en Corée, cinquante films par année sont produits et que, bon an, mal an, il y en a deux ou trois qui sont exceptionnels... Le regard qui se porte sur les films venant de ma région est un regard tout au plus anthropologique. Nos films se doivent d'être une extension de notre actualité (et elle est chargée, la nôtre !) ou alors exotiques ! Et quasiment sans distinction, tous nos films sont mis dans ce sac exotico-anthropologique...

Pour parler de ton cinéma, j'aimerais utiliser comme exemple ton film 1958. C'est un film très particulier, exigeant dans son écriture, nourri de référents qui échappent en partie au spectateur non libanais, une œuvre poétique, expérimentale – et il a été vu au Québec. Comment un film semblable voit-il le jour au Liban ? Ce film a déjà un parcours particulier. J'avais un problème de santé aigu, un ami m'a dit : « Il faut que tu fasses un film ». Mais faire un film... ça ne se fait pas les doigts dans le nez. On va oublier la fiction : c'est trop lourd. Et il y avait ce projet que j'avais en tête autour de 1958, cette coïncidence entre l'année de ma naissance et les événements marquants de cette année (insurrection, débarquement de la 6^e flotte américaine, etc.), notre première guerre civile. Ce sont donc les amis qui ont pratiquement contribué à la concrétisation de ce film. Puis Georges Schoucair (qui a produit le suivant, *La montagne*) a pris le relais et l'affaire en main.

Une fois que le film a existé – et c'est aussi le cas pour un film comme 74 (*La reconstitution d'une lutte*) que vous connaissez à Montréal – la question qui se pose est : Comment montrer le film ?



MON CORPS VIVANT, MON CORPS MORT (2003)

Pour moi, aujourd'hui, le vrai problème n'est pas tant de produire (même si c'en est un...) que de distribuer, de diffuser, de montrer. Comment montrer ses films? Il ne suffit pas de mettre les films à l'affiche. Ça ne marche pas comme ça! Même si la salle Metropolis a son identité, ça ne suffit pas. Au Liban, si tu ne fais pas des événements, les gens ne viennent pas. Chaque fois que je montre un nouveau film, que ce soit **1958** ou *La montagne*, les gens se ruent pour la première et après, c'est le désert. Et c'est comme ça pour quasiment tous les films. À la sortie de **1958**, j'étais très conscient de ça. Il fallait créer quelque chose, sortir de la routine. Mais je ne pense pas que le cinéaste soit la meilleure personne pour le faire; il est bien usé une fois le film fini. Or dans le cas précis de **1958**, ce travail n'a pas été fait. Ce travail que savaient faire les fameux cinémas alternatifs des années 1960. Faut dire que c'était un temps plus propice: il y avait alors un vrai désir de tout ce qui n'était pas le centre, un vrai désir de rupture. C'est un territoire qui existe encore aujourd'hui, mais qui suppose un travail beaucoup plus dur qu'à l'époque – le terrain n'est plus fertile! Il faut dire qu'ici aussi il y a une confusion quant à ce qui est « alternatif »: l'exemple parfait, c'est l'art contemporain. Voici un art qui était en soi bel et bien à la marge, qui a voulu rompre avec l'art classique, et qui est devenu au fil des années un mammoth, avec une circulation d'argent incroyable, l'équivalent du Louvre, sans l'édifice! On n'y revendique pas ou plus un « territoire de résistance », même si certains en prennent la posture.

De toutes ces avenues que tu évoques, quelle fonction vois-tu aux festivals pour des films comme ceux que tu fais?

C'est un paysage très étrange dont certains films sont prisonniers. Il y a néanmoins des exemples positifs. Pour moi, c'était la rétrospective que m'a consacrée le festival de La Rochelle. Une expérience fort riche. Chaque film était montré trois fois devant un public très « amoureux de cinéma », plutôt que cinéphile, donc pas de trucs de chapelles. À mon grand étonnement, c'était pratiquement complet à tous les films. Alors qu'on nous ressasse souvent « Vous faites des films pour vous-mêmes », j'avais soudainement un argument: quand on prépare bien un territoire, le public – je préfère personnellement le mot spectateurs – est au rendez-vous. Le marché veut te faire vivre avec cette espèce de culpabilité: tu es un luxe, tu ne sers à rien. Il faut donc arriver à créer ce territoire. Ce qu'on a essayé de faire avec Metropolis à Beyrouth. Sauf que ce territoire s'est vite retrouvé le cul entre deux chaises du fait de son caractère festif, ou festivalier. On présente une rétrospective Resnais ou Bresson, les gens viennent, mais quand on retourne aux projections quotidiennes, qu'on essaye de montrer le cinéma actuel, c'est bien plus difficile. Ce dont on

parle depuis le début, c'est d'un chemin de cinéaste, pas d'un cinéma, national ou régional. Car malgré la langue commune, les films ne circulent pas davantage dans le monde arabe qu'ailleurs: on ne voit pas les films tunisiens, même les films égyptiens qu'on avait l'habitude de voir fréquemment ne sortent plus, sauf dans le cadre des festivals qui se tiennent à Beyrouth. La circulation des films dans le monde arabe n'existe pas: ledit « marché arabe » n'existe pas.

Et ladite révolution numérique? Va-t-elle aider la diffusion de vos films?

En termes de production, oui. Je n'aurais pas pu faire *La montagne* autrement: les coûts du cinéma sont beaucoup trop lourds. Au risque de jouer au vieux gauchiste, je pose cette simple question: le pouvoir est entre les mains de qui? Entre les mains des mêmes gens qui fabriquaient les projecteurs et les caméras 35 mm. Si tu décides de créer une salle et de l'équiper en numérique, c'est très cher. En attendant le moment où ce sera moins cher, ils auront mis sur le marché un nouveau truc... Depuis que le cinéma a quitté l'ère de la mécanique, les choses se compliquent. La mécanique faisait appel à l'œil (« ça, ça va là; ça, là-bas »), à une logique visible. L'électronique est un savoir beaucoup plus spécialisé. La pellicule, on la voit; maintenant, c'est un champ aveugle qui donne des images. Et ce n'est sûrement pas un hasard si les grands milliardaires actuels, ce sont des gens qui font fortune avec l'électronique. 📺

1. Maroun Bagdadi, mort accidentellement en 1993, a réalisé quatre longs métrages et des téléfilms. *Hors la vie*, son avant-dernier film, a reçu le Prix du jury au festival de Cannes en 1991.
2. Borhane Alaouié a réalisé sept longs et des courts métrages. Son premier long métrage, *Kafr Kasem*, Tanit d'or aux Journées cinématographiques de Carthage en 1975, a été distribué au Québec.
3. Au sujet de ce film, voir 24 images n° 159, p. 49 et n° 161 p. 24 à 26, « Une pensée du devenir ».
4. Réalisateur de *Daratt* et de *L'homme qui crie* (voir critique 24 images n° 148, p. 30) et de *Grigris* présenté cette année en compétition officielle au Festival de Cannes.



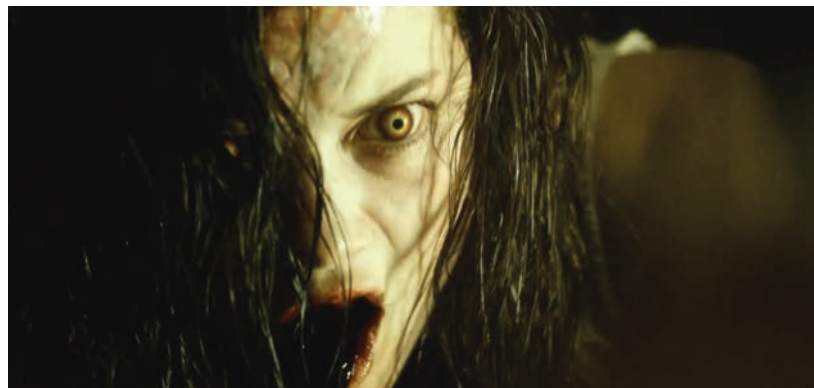
POSTHUME (2007)

Nostalgie et mélancolie

POÉTIQUES D'UNE RÉSISTANCE AU PRÉSENT

par Alexandre Fontaine Rousseau

© 2012 Dmkg, LLC, United Artists Corporation, Columbia Pictures Industries, Inc.



SKYFALL (2012) de Sam Mendes et EVIL DEAD (2013) de Fede Alvarez

LE CINÉMA CONTEMPORAIN SEMBLE ÉPRIS D'UN SOUVENIR INDISTINCT, INCERTAIN, QU'IL N'ARRIVE PAS exactement à définir – mais qu'il évoque avec de plus en plus d'insistance. Trop fréquemment appréhendée en tant qu'expression réactionnaire d'un rejet du présent, la nostalgie s'impose aujourd'hui non pas comme un courant aux contours définis mais comme un état d'esprit, un lieu commun du cinéma contemporain qui pourrait, à bien y penser, se révéler un nouveau lieu de résistance. Car c'est à l'émergence d'une authentique poétique mélancolique, allant au-delà d'un simple fétichisme des formes passées, qu'il faut se rendre à l'évidence que nous assistons actuellement. Peut-on s'affranchir de l'air du temps sans arrêter de penser son époque ? Giorgio Agamben, dans *Qu'est-ce que le contemporain ?* affirme que « le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la « citer » en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre. » (p. 39)

Cinéaste nostalgique par excellence, Woody Allen racontait l'histoire, dans *Midnight in Paris* d'un jeune auteur las du présent qui en venait à se réfugier, par un miracle que seule la magie du cinéma peut provoquer, dans les années 1920. Ce fantasme de fuite, auquel Allen faisait écho sur le mode de la fantaisie, semble aujourd'hui résonner au-delà des cercles du « cinéma d'auteur » classique. Tant et si bien que, de plus en plus, c'est le cinéma hollywoodien qui, à son tour, semble vouloir remonter dans le temps, aller à contre-courant de lui-même : nostalgie de l'âge d'or des films de « gros bras » dans *The Expendables* de Sylvester Stallone, d'un certain classicisme américain chez Clint Eastwood ou d'une grande tradition du cinéma de tendance libérale chez Georges Clooney. La cinéphilie, qui est un rapport au septième art empreint d'une certaine forme de fétichisme, invite à se replier sur le passé. Quentin Tarantino, avec *Django Unchained*, continue de construire son œuvre en référence à une sorte de panthéon personnel de la série B qu'il élève au rang d'histoire parallèle du cinéma. Quant au cinéma d'horreur, il semble survivre de

peine et de misère depuis de nombreuses années, en recyclant sa mythologie, son bestiaire de croquemitaine aux noms familiers : Jason Voorhees, Freddy Krueger ou Michael Myers, tous ressuscités une énième fois, attirent les foules qui espèrent naïvement renouer avec la « sincérité » originelle du *slasher*, mais aussi avec l'innocence de leur premier rapport au film d'épouvante.

Super 8, de J.J. Abrams, s'avère exemplaire d'une volonté assumée, partagée par quelques créateurs hollywoodiens, de revenir à un « âge d'or » du divertissement populaire. Hommage senti au cinéma de Steven Spielberg, ce croisement de *Close Encounters of the Third Kind* et de *E.T. the Extra-Terrestrial* cherche par tous les moyens à se détacher de son époque, se référant à l'imaginaire collectif d'un autre temps comme pour mettre en évidence ce qui fait défaut au présent. Ce que semble regretter Abrams, c'est une époque somme toute pas si lointaine où le cinéma faisait rêver les gens, les rassemblait et constituait (c'est là ce qu'il suppose) la pierre d'assise d'une véritable culture populaire américaine. D'où ce choix de faire des jeunes héros du film des cinéastes en herbe. Le cinéma,

dans *Super 8*, n'est pas uniquement employé en tant qu'élément déclencheur d'une suite de péripéties ; il est ce par quoi l'enfant découvre le monde, ce par quoi il l'appréhende et l'apprivoise. Or une pareille lettre d'amour aux vertus du *blockbuster* hollywoodien, semble nous dire le cinéaste, ne pouvait être écrite qu'au passé, sur le mode mélancolique de la nostalgie.

Depuis quelques années, le cinéma de masse semble vouloir (ou devoir) prendre position vis-à-vis de son héritage afin de se légitimer aux yeux du public. La plus récente des innombrables refontes de la marque déposée James Bond apparaît comme l'exemple le plus probant – et le plus convaincant – d'une telle démarche autoréflexive, à la limite de l'autocritique. Ce qu'ont célébré les critiques à la sortie de *Casino Royale* en 2006, c'est d'abord le « retour aux sources » opéré par une série qui, suite aux excès tarabiscotés ayant caractérisé l'ère Pierce Brosnan, semblait en passe de sombrer une fois pour toutes dans la parodie. Plus « réaliste », l'approche préconisée depuis que Daniel Craig incarne l'agent 007 rappelle à certains égards celle des premiers films mettant en vedette Sean Connery sans pour autant se parer d'un style ouvertement « rétro ». Ici, James Bond (le personnage, mais aussi le concept) y est mis en scène tel un anachronisme nécessaire qui doit constamment justifier son existence – de même que son étonnante capacité à traverser les décennies.

Le *Skyfall* de 2012, consécration de ce nouveau modèle doublé d'une commémoration des cinquante ans de l'agent à l'écran, tire en ce sens son épingle du jeu. Par une série d'habiles clins d'œil à l'histoire de la série, le film de Sam Mendes marque clairement son appartenance à cette tradition dont il mobilise le souvenir

tout en posant la question du pourquoi de sa survivance. Étant à mi-chemin entre le passé et le présent, habitant son époque sans jamais s'inscrire en elle complètement, James Bond ne peut échapper à celle-ci mais semble pourtant y résister. Par cette césure dans le temps, il établit par cet état de perpétuel décalage son impérissable contemporanéité, presque au sens où l'entend Agamben : « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui lui conviennent parfaitement sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle. » (*Qu'est-ce que le contemporain ?* p. 11) Mais James Bond est imparfait, incomplet ; il ne peut pas pleinement incarner cet idéal que met en avant Agamben, puisqu'il est le héros de l'ordre établi.

L'actualisation de certains vieux succès implique nécessairement, même si ce peut être implicitement, une posture nostalgique. Or, ce qui paraît somme toute original dans le cas, par exemple, de la récente réincarnation des *Muppets*, c'est que la nostalgie y est explicitement évoquée, allant d'ailleurs jusqu'à s'imposer en tant qu'enjeu principal du scénario. Dans le film de James Bobin, la troupe de marionnettes, jugée désuète par des producteurs de télévision qui affirment que leur humour bon enfant et leurs saines valeurs n'intéressent plus personne, organise un spectacle-bénéfice afin de sauver les mythiques studios Muppets, menacés par un perfide magnat du pétrole nommé Tex Richman. Celui-ci



SUPER 8 (2011) de J.J. Abrams et DRIVE (2011) de Nicolas Winding Refn



DHARMA GUNS (2010) de F.J. Ossang, une promenade au cimetière des genres.

désire d'ailleurs acquérir, au passage, les droits de la série qu'il croit pouvoir revamper au goût du jour : « A hard, cynical act for a hard, cynical world. » Kermit et sa bande symbolisent ici la naïveté perdue d'une culture populaire supposément démodée, son caractère foncièrement anachronique étant d'ailleurs décuplé par la matérialité qui place ces personnages aux antipodes des créations numériques actuelles telles que le Wall-E de Disney. Le petit robot fait d'ailleurs une brève apparition dans le film ; incarné

physiquement, arraché à la sphère du virtuel, il y est finalement « réel ».

Dans un autre registre, l'enthousiasme suscité par le récent remake d'*Evil Dead*, classique-culte du cinéma d'horreur des années 1980, repose essentiellement sur cette même notion de matérialité qui fait du *muppet* une créature foncièrement anachronique à l'ère du numérique. Toute la mise en marché du film de Fede Alvarez a été en effet orchestrée autour du fait que les effets *gore* ont été réalisés « à l'ancienne », c'est-à-dire sans aucun recours à l'image de synthèse. Les innombrables litres de faux sang utilisés au cours du tournage font ici office de sceau d'authenticité, éveillant chez l'amateur le doux souvenir d'un glorieux passé, d'un éden perdu de l'histoire du genre. Que le film, à tous les autres égards, souscrive sans aucune audace aux normes industrielles en place de nos jours (la mise en scène, sorte de peinture à numéros des conventions du cinéma d'horreur des dix dernières années, fait preuve d'une inventivité comparable à celle d'un manuel d'instructions) n'a pas empêché de nombreux critiques, de même que le « public cible » du film, d'affirmer que cet *Evil Dead* proposait une option rafraichissante face à la production de genre contemporaine. Comme si la simple présence d'effets spéciaux « physiques », qui font l'objet d'une nostalgie purement fétichiste, suffisait pour que le film soit considéré en marge de cette production.

Or la nostalgie, pour posséder un sens, doit aller au-delà du simple fétichisme réconfortant. Elle doit assumer sa dimension profondément mélancolique. Le critique de bande dessinée Christian Rosset, dans son *Avis d'orage en fin de journée*, formule parfaitement cette nuance. « La mélancolie peut être liée à une perte (un manque, un défaut) de mémoire que la nostalgie tend à panser (faute de la penser) en créant une mémoire artificielle faite d'accumulations d'objets fétiches sur lesquelles on plaque une « épaisseur » temporelle qui n'a aucune réalité mais dont on peut très facilement entretenir l'illusion. Le mélancolique est celui qui refuse ce baume. L'auteur de bande dessinée mélancolique est hanté par cette recherche d'une mémoire, d'un autrefois mythique [...], inatteignables. » (p. 43) L'illusion nostalgique, Wes Anderson l'illustre parfaitement dans une scène du très beau *The Life Aquatic with Steve Zissou* où l'équipage du Belafonte regarde un vieux documentaire, de toute évidence trafiqué, relatant ses soi-disant exploits d'autrefois. « That's what it used to be like », affirme tristement le personnage de Willem Dafoe – se « remémorant », face aux souvenirs visiblement fabriqués qui défilent à l'écran, un passé qui n'a jamais existé.

Le cinéma est-il intrinsèquement nostalgique ? Porte-t-il en lui le germe de cette mélancolie qui s'abat sur ses créateurs et ses spectateurs ? Ses images construisent-elles, nécessairement, des « mémoires inatteignables » ? Le héros de *Drive*, de Nicolas Winding Refn, semble s'inscrire dans le sillage de cette réflexion, lui que l'on pourrait au fond dire victime de sa condition cinématographique. Dernier en date d'une longue lignée de héros effacés, condamnés à la solitude et au silence, le chauffeur sans nom qu'incarne Ryan Gosling est condamné, pourrait-on dire, à occuper ce rôle. Brouillant par son métier même de cascadeur la frontière entre fiction et réalité, il se révèle à l'image de l'univers qu'il arpente, en ce sens qu'il porte sur ses épaules le poids

des passés confus qui s'y conjuguent au présent. Les influences combinées de *Drive* ne renvoient à aucune époque en particulier, mais elles imposent néanmoins au moyen d'une nostalgie composite un climat de mélancolie d'autant plus prenant qu'il semble découler d'un rapport cinématographique au monde – puisque, chez Winding Refn, la mise en scène paraît si prépondérante que tout devient cinéma.

Dharma Guns (La succession Starkov) de F.J. Ossang, est une promenade au cimetière des genres, l'expression occulte d'un monde en perte de sens où demeurent figés, comme une série d'impressions vagues, les souvenirs d'une multitude de films vus puis à demi oubliés. Mais il y a surtout la marque d'un lyrisme proprement cinématographique conçu à partir des vestiges de son histoire. Comme Jarmusch marchant dans les ruines du western avec *Dead Man* ou Godard jouant avec les limites de la science-fiction dans *Alphaville*, F.J. Ossang erre librement à mille lieues des clichés ; et s'il les invoque de temps à autre, ce n'est que pour mieux les détourner par la suite à des fins purement poétiques. Les genres, dans *Dharma Guns*, se multiplient, s'enchaînent sans jamais qu'un seul ne s'impose définitivement. Récit d'espionnage, cinéma fantastique, science-fiction, film de zombies : toutes ces catégories, réduites à leur essence spectrale, s'entremêlent en un seul et unique flot onirique. Comme si c'était la mémoire même du spectateur, à la lisière du rêve et de la mort, que voulait mettre en scène l'auteur du *Trésor des îles chiennes*.

« The best films are like dreams you're never sure you've really had », affirmait Tilda Swinton dans *The Limits of Control* de Jim Jarmusch, après avoir évoqué le souvenir diffus du *Suspicion* d'Alfred Hitchcock ; « I like really old films. You can really see what the world looked like thirty, fifty, a hundred years ago. » Ce qui se dégage de ce discours, c'est autant le désir d'oublier le cinéma que celui de s'en souvenir – l'oublier pour mieux s'y perdre, pour mieux l'assimiler, dans l'espoir de construire à l'aide de ces fragments d'images comme des éclats de rêve une mémoire totalement subjective du cinéma. Il en est du mouvement de la mémoire comme de la danse des molécules. La dégradation est un processus naturel, la ruine est inévitable tout comme l'est cette résurgence nostalgique : « In the near future, worn out things will be made new again by reconfiguring the molecules. » La science épouse le mouvement de l'art et vice-versa ; le cinéma est hanté par son propre passé, tout comme les corps sont habités par l'histoire des molécules qui les composent, tout comme les instruments de musique en bois résonnent en silence, même lorsque l'on a arrêté de jouer.

Tout comme James Bond, le spectral Isaach de Bankolé est un « agent secret », un fantôme qui traverse son époque, la fend sans faire de remous. Il est cette ombre du présent, ce double déphasé dont parle Agamben. Pour lui comme pour tous les autres membres de ce réseau parallèle qu'il croise sur son chemin, le décalage est réellement un mode de résistance, un mouvement qui s'organise et passe à l'attaque. Avant d'être étranglé à l'aide d'une corde de guitare par de Bankolé qui s'est infiltré dans sa forteresse en utilisant de son propre aveu « son imagination », cette figure d'autorité anonyme qu'incarne Bill Murray rétorque à son assassin : « You people don't understand a thing about how the world really works. Your sick minds have been polluted with



THE LIMITS OF CONTROL (2009) de Jim Jarmusch. Isaach de Bankolé, un fantôme qui traverse son époque, et John Hurt.

crap : your music, your movies, science, fucking bohemians on hallucinogenic drugs... All that shit has poisoned you and it has nothing to do with the real world. » Ce que Jarmusch critique, c'est l'exécrable présomption d'un ordre établi qui accapare le monopole de la vérité alors que, depuis le début, le film répète que la réalité est arbitraire, que l'univers n'a pas de centre et pas de marges.

Dans le crépusculaire *Ghost Dog* de 1999, Jarmusch mettait en scène, sous la forme d'un hommage au cinéma de Jean-Pierre Melville, une poignée de cultures en voie de disparition : un tueur à gages s'appliquant à respecter « la voie du samouraï », quelques gangsters vieillissants au code d'honneur archaïque... Il y constatait la disparition progressive de ces cultures qui paraissaient, en quelque sorte, exister à l'abri du monde moderne et de son uniformité désolante. Sa vision dans *The Limits of Control* paraît somme toute plus optimiste. Ces îlots de résistance romantique, ces contre-cultures qui s'établissent en retrait du monde refusent de s'éteindre. Le cinéma tire son potentiel utopique de cet anachronisme qu'il oppose à l'ordre des choses et le cinéophile, par cette nostalgie qui le rattache à l'Histoire, refuse d'adhérer aveuglément à une époque en laquelle il ne se reconnaît pas. Si, vraiment, le cinéma appartient à un autre temps, qui peut permettre de mieux appréhender notre époque, qu'y a-t-il de mal à cela ? Il existe encore, malgré tout. Voilà ce qui compte. 🎬



129



130



131



132



133



139



140



141



142



143



149



150



151



152



153

LA COLLECTION DVD 24 images



159

RÉALISATEUR – Titre Numéro du DVD

JEREMY PETER ALLEN – Requiem contre un plafond 140

ROBIN AUBERT – À quelle heure le train pour nulle part 149

ALBÉRIC AURTENÈCHE – M'ouvrir 152

CÉLINE BARIL – Barcelone 153 – La fourmi et le volcan 153

ANDRÉ-LINE BEAUPARLANT – Trois princesses pour Roland 146

RÉMY BEAUSOLEIL – Sales images 134*

ANDRÉ BRASSARD – Françoise Durocher, waitress 148

HUBERT CARON GUAY – Épopée, l'état du moment 155

JEAN CHABOT – Sans raison apparente 159

DENIS CÔTÉ – Nos vies privées 144

MICHÈLE COURNOYER – La basse cour 129

JEANNE CRÉPEAU – La beauté du geste 130

DEFASTEN – Density 1 134*

MICHEL DE GAGNÉ – Sales images 134*

FRANÇOIS DELISLE – Ruth 156*

LES DREW – La terre est habitée 129

GEORGES DUFAUX – À votre santé 143

SOPHIE DUPUIS – Si tu savais Rosalie 147

GUY ÉDOIN – Les eaux mortes 131

ANNE ÉMOND – Sophie Lavoie 152

PIERRE FALARDEAU – Le steak 137

PASCAL FÉRLAND – Adagio pour un gars de bicyclette 142

– La défaite du général Pringle 142 – Michel Brûlé 142

– La mort de Tarzan 142

PETER FOLDÈS – La faim 129

ANDRÉ FORCIER – Night Cap 148

GUILLAUME FORTIN – Dolores 152

DOMINIC GAGNON – RIP in Pieces America 162

MICHEL GÉLINAS – Sales images 134*

SUZANNE GERVAIS – L'atelier 129

SERGE GIGUÈRE – Oscar Thiffault 135 – Le roi du drum 151

MAXIME GIROUX – Les jours 131

JACQUES GODBOUT – Alias Will James 145

PHILIPPE GRANDRIEUX – Un lac 161 – Leçon de cinéma de Philippe Grandrieux 161

PIERRE HÉBERT – Souvenirs de guerre 129 – Seule la main... 134*

CHRISTOPHER HINTON – Blackfly 129

RODRIGUE JEAN – Épopée, l'état du moment 155

RENÉ JODOIN – Rectangle et rectangles 129



KY NAM LE DUC – West coast Québec 140
 JEAN-CLAUDE LABRECQUE – Essai à la mille 134*
 LUCIE LAMBERT – Précis du quotidien 147
 ARTHUR LAMOTHE – Bûcherons de la Manouane 132*
 SIMON LAVOIE – Une chapelle blanche 131
 CAROLINE LEAF – La métamorphose de M. Samsa 129
 JEAN PIERRE LEFEBVRE – Mon amie Pierrette 133
 JACQUES LEDUC – On est loin du soleil 141
 KARL LEMIEUX – Western Sunburn 134* – Passage 152
 MANON LERICHE – Le steak 137
 PHILIPPE LESAGE – Pourrions-nous vivre ensemble? 158
 ARTHUR LIPSETT – Very Nice Very Nice 129
 GUY MADDIN – The heart of the world 136 – Odilon Redon 136 – Sissy-boy slap-party 136 – Sombra Dolorosa 136 – A trip to the orphanage 136 – Fuseboy 136 – Audition 1 136 – Audition II 136 – Rooster workbook 136 – Chimney workbook 136 – Zookeeper workbook 136 – Odin's shield maiden 136 – Nude caboose 136 – Hospital fragment 136
 CAROLINE MARTEL – Le fantôme de l'opératrice 161
 PETER METTLER – Picture of Light 157
 DONALD McWILLIAMS – La cinquième province 139 – Aloud / Bagatelle 139
 FRANÇOIS MIRON – Hymn to Pan 134*
 SOLOMON NAGLER – Untitled 3 (Stone killer) 134*
 SAMER NAJARI – Le petit oiseau va sortir 131
 RAFAËL OUELLET – New Denmark 154
 HALIMA OUARDI – Mokhtar 152
 FRÉDÉRIC PELLETIER – L'air de rien 131
 SÉBASTIEN PILOTE – Dust bowl Ha! Ha! 152
 KAJ PINDAL – La terre est habitée 129
 BRETISLAV POJAR – E 129
 VANYA ROSE – Montréal stories 1944 147
 NICOLAS ROY – Petit dimanche 131
 NATHALIE SAINT-PIERRE – Ma voisine danse le ska 150
 DAICHI SAÏTO – « All that rises » 134*
 LISA SFRISO – Les adieux 147
 MARTIN TALBOT – Un homme de main 140
 PAUL TANA – La Sarrasine 138
 STÉPHANE THIBAUT – Le beau Jacques 140
 MARIE-HÉLÈNE TURCOTTE – La formation des nuages 147

* ÉPUISÉ

Tous les titres sont en version intégrale. BON DE COMMANDE EN PAGE 2

Éloge du spectateur hors la loi

par Marie-Claude Loiselle



Image tirée de *La Fin de Saint-Petersbourg* (1927) de Vsevolod Poudovkine

N'est-il pas un peu surprenant qu'autant de journalistes, de commentateurs, de propriétaires de salles, de présidents d'institutions se soient montrés ces derniers mois soudainement surpris et désolés de l'apathie du public, de la difficulté de l'attirer vers les salles? Bien sûr qu'au premier regard les causes de cette désertion, fort nombreuses, forment des combinaisons inextricables et imprévisibles qui échappent à toute déduction sommaire. Mais plutôt que de provoquer un choc salutaire, l'étiollement du désir des spectateurs face au cinéma en salle (qu'il soit québécois ou non) n'a donné lieu qu'à des explications et à des hypothèses qui, le plus souvent, n'ont fait qu'écran aux causes premières de cette désaffection, recouvrant du coup une autre réalité beaucoup plus préoccupante encore que ce que l'on perçoit d'emblée.

Ce qui surtout est effarant en fait, c'est la capacité prodigieuse et illimitée qu'ont ces gens surpris et désolés de raisonner toujours à l'intérieur du même cadre et de rester coûte que coûte dans les mêmes ornières, quitte à perpétuer le désastre. Spéculant sur les causes, ils demeurent asservis à la recherche de résultats immédiats qui les font guetter, trimestre après trimestre, les performances des entrées aux guichets comme d'autres le font des indices boursiers. Qu'ils soient soucieux de la pérennité de leur entreprise, cela s'entend, mais il n'y a pas que ça...

Et si l'on sortait du cadre fixé par ceux qui considèrent le cinéma comme un malade qu'il faudrait soigner dans l'espoir de le rendre plus séduisant et que l'on posait autrement la question du spectateur? Non pas: «Comment le faire revenir dans les salles?» mais plutôt: «Qu'est-ce qu'on a fait de lui?» Alors qu'on le relègue à son seul pouvoir de «faire masse» pour occuper les salles – ce fameux *taux d'occupation* qui transforme les spectateurs en données chiffrables et abstraites –, peut-on vraiment s'étonner d'en arriver à un désengagement affectif de sa part? Le mal sournois qu'installe cette dévalorisation systémique du spectateur par une façon de le réduire non seulement au *public*, mais aussi de réduire ce public à sa capacité de former une affluence *massive*, est incommensurable. Le spectateur, en tant qu'être singulier au sein d'une multitude, a ainsi disparu, soit évadé dans les interstices que lui laissent les autres modes de découverte des œuvres grâce auxquels il se soustrait à l'injonction de se masser aux guichets, ou sinon avalé par l'expansion sans borne d'un populisme qui ne cherche qu'à attiser les «envies» instantanées d'un public-consommateur (comme on le fait des électeurs) au moyen de procédés industriels de captation des masses. Bien que constamment courtisé, le spectateur est cette figure cavalièrement éjectée des visées conquérantes du cinéma qui, en *ciblant* un public, ne fonctionnent plus que sur le

principe de l'attroupement et de l'unification des foules. Faut-il s'étonner que, transformé en (public) *cible*, pris comme objet d'un véritable massacre collectif, le spectateur se cache?

Mais plus que cela encore, dans la guerre qui est menée pour canaliser l'attention, ce système de communication en arrive à une véritable *prise en charge* des individus et de leur temps – ce «temps de cerveau disponible», selon la formule sinistrement célèbre de l'ex-pdg de la chaîne française TF1. Prendre en charge le consommateur potentiel qu'est devenu chaque individu pour le *décharger* de tout «temps mort» en lui proposant une pléthore d'occupations, de distractions, de «passe-temps», dont font partie les «produits» culturels, au même titre que le sport ou la rénovation domiciliaire. Dans ce dispositif d'encadrement quotidien, l'armada de commentateurs dont les médias disposent apparaît comme la courroie de transmission privilégiée entre offre culturelle et public-consommateurs. À une époque où la critique est devenue une pratique frelatée, éjectée elle aussi de la place publique en même temps que le spectateur, cette fonction de relais a clairement perdu sa belle ambition de «passeur» telle que défendue par Serge Daney. Loin de renforcer la relation entre œuvres et spectateurs, de favoriser leur rencontre – avec tout ce que cela comporte d'amour et de heurts –, les opinions culturelles qui se répandent partout, sur

toutes les tribunes possibles, ont plutôt pour fonction d'acheminer le consommateur vers le *bon produit* de façon à ce que chacun sache bien à l'avance ce qu'il va voir et entendre. Non seulement elles participent, de concert avec ce qu'il est désormais convenu d'appeler leurs « partenaires » de l'industrie, à capter l'attention du plus grand nombre en créant l'événement, les « buzz », mais aussi tous les « produits socialement obligatoires » (Bergala) qui mobilisent les foules par *devoir culturel* (cette année *De rouille et d'os* ou *Amour*, par exemple), laissant 95 % des autres productions sans « public ». La logique de masse ne sévit donc pas que pour les films dits commerciaux mais a étendu son emprise sur l'ensemble de la production cinématographique au point de venir broyer les œuvres qui ne sont pas destinées à rassembler les foules.

CHASSER LES IDÉES PAR L'OPINION

Dans ce contexte, tout ce qui est susceptible d'attiser les dissensions, les divisions se trouvent désamorcées. On peut ne pas aimer un film, une pièce de théâtre, un livre, mais ce qui importe c'est que l'opinion reste circonscrite dans les limites de ce qui ne porte pas à conséquence. Les coups d'éclat et les formules fracassantes sont certes bienvenus : cela ajoute du piquant, de la couleur, en autant qu'ils se contentent de mettre en valeur celui qui en fait usage sans provoquer de vagues. Même divergentes, les opinions ne bousculent rien, ne laissent pas de traces, ne sollicitent aucunement l'engagement de celui à qui elles s'adressent. Tandis que les idées fatiguent. Quelqu'un qui en défend, avec conviction, avec force et engagement, qui se bat pour elles, même avec des mots, n'a pas sa place dans la logique communicationnelle. Mais si les idées fatiguent, c'est à défaut de pouvoir encore *infliger des blessures*, dans un monde blindé contre tout ce qui pourrait jeter le trouble ou qui aspire à le transformer. Peut-on encore croire, comme Heiner Müller, en RDA il y a 25 ans, que « tant qu'il y a des idées, il y a des blessures » ?¹ Les idées aujourd'hui sont devenues des armes sans munitions. On les considère avec méfiance, mais avant tout parce qu'elles exacerbent les antagonismes et défient la tyrannie du plus grand nombre. Les idées divisent, les opinions, elles, rassemblent, rassurent... et les choses peuvent continuer comme elles vont.

L'opinion est en fait une prodigieuse fabrique à consensus. Elle active continuellement

un système de reconnaissance mutuelle au sein de vastes groupes qui normalise les goûts, les comportements, les façons de sentir et de percevoir les choses. Nulle place pour le spectateur qui n'aspire pas à être dirigé vers la voie commune dans cet empire hégémonique qui, tout en promouvant le culte de l'individu, produit toujours plus de conformisme et de molle soumission. Et c'est là le paradoxe d'une société qui, tout en nourrissant une peur du pouvoir de la multitude toujours susceptible de se retourner contre elle, ne fonctionne plus que selon la logique du troupeau que l'on mène en cherchant à le garder groupé, mais bien sûr exclusivement autour des mêmes

N'est-il pas plutôt rassurant finalement qu'un nombre considérable de spectateurs récalcitrants fassent le geste, de façon consciente ou non, de se déprendre de ce carcan normatif pour chercher hors des cadres, hors des lieux publics « formatés » et dépersonnalisés un espace de liberté qui leur appartient en propre ?

« envies », des mêmes divertissements, des mêmes centres d'intérêt, des mêmes préoccupations de bien-être, de confort, de retraite bien planifiée et de vie bien gérée. Mais il n'y a pas en vérité de paradoxe dans la mesure où ce qui importe justement, c'est de parvenir à canaliser efficacement l'attention et l'énergie de cette multitude.

LA DIVERSITÉ CONSENSUELLE

C'est ainsi que sous la défense du concept passe-partout de *diversité* qui s'est insinué dans toute la société – jusqu'à produire cette cause chic de « diversité culturelle » et être adopté au sein même des institutions qui subventionnent notre cinéma, devenues chantres de la soi-disant pluralité des styles, des genres, des moyens – se cache un procédé mille fois plus puissant d'expulsion de la place publique de tout ce qui, n'étant pas conforme à la norme, échappe à cet idéal de rassemblement des masses. En deux mots, promouvoir une grande diversité d'œuvres *acceptables* répondant à des standards établis. Et c'est bien ce que l'on constate : non pas la disparition pure et simple de ce qui est inclassable, irrécupérable, de toute proposition,

œuvre, idée susceptible de perturber le ronron sans fin des productions culturelles prêtes-à-oublier, puisqu'on voit bien que les marges n'ont jamais été aussi larges et fécondes, mais plutôt leur repli vers des espaces dispersés et sans cesse moins exposés, de plus en plus confidentiels – entraînant vers eux tous ces spectateurs qui aspirent à des expériences non programmées.

Même si l'on sait bien que l'assujettissement des masses s'exerce jusque dans la sphère privée, les espaces parallèles plus ou moins « marginaux » qui ont pris leur essor depuis quelques années, tout comme le fait de pouvoir se faire chez soi sa propre programmation, permettent bien souvent de se soustraire aux expériences encadrées, tout comme à un discours, à une pensée qui soit autre chose qu'un service de gestion du temps (que l'on ne doit pas perdre) offert à une *clientèle*, mais aussi un service de *gestion de risques*. N'est-il pas plutôt rassurant finalement qu'un nombre considérable de spectateurs récalcitrants fassent le geste, de façon consciente ou non, de se déprendre de ce carcan normatif pour chercher hors des cadres, hors des lieux publics « formatés » et dépersonnalisés un espace de liberté qui leur appartient en propre ? Comme le fait remarquer Bernard Stiegler², « dans une société *hyperindustrielle* [comme la nôtre], toutes les formes de la vie humaine sont devenues des objets de rationalisation, d'investissement et de création d'entreprises économiques de *services* », et le spectateur, pas plus que la culture en général, n'échappe à cette visée. L'économie de service détruit le jeu social, dit-il, en prenant en charge le consommateur (spectateur) et en promouvant des modèles de comportement – modèles qui sont le plus souvent déjà intégrés et dictés par les schèmes de création eux-mêmes.

Ce qu'il faut voir, c'est qu'il n'y a pas que les commentaires encadrant le champ de la culture qui s'offrent comme un service à une clientèle, mais toute production artistique qui se trouve asservie à cette fonction. Une fois exposée dans le grand buffet ouvert de l'offre culturelle, elle devient, plus encore qu'un strict divertissement dénué de finalité, une sorte de service « sanitaire » : elle doit délasser, nous changer les idées, *faire du bien* (pensons à cette appellation de *feel good movie*, si parfaitement en accord avec son époque, tout comme celle de *confort food*). Et combien de dispositifs d'accroissement de la sécurité et du bien-être à tout prix ont été mis au point

qui s'inscrivent tout à fait dans la logique de ce qu'Alain Brossat appelle les « processus d'immunisation » et d'« insensibilisation anesthésique »³ à l'œuvre dans nos sociétés ? Pour faire face à toutes les menaces potentielles qui pèsent sur l'homme aujourd'hui (attaques terroristes, épidémies, etc.) ont été développés un nombre incalculable de systèmes de surveillance et de façons de nous mettre à l'abri tout comme d'éloigner la douleur, d'insensibiliser (analgésique, calmants, psychotropes, somnifères, antidépresseurs), qui relèvent tout à fait de cette « gestion tranquillisante du corps social » ; gestion à laquelle participe l'expansion sans fin des industries liées à la culture. De façon générale, le cinéma, la littérature, le théâtre, la musique et tous les commentaires qu'ils engendrent créent une sorte d'enveloppe sécurisante qui vise à reconforter tout autant qu'à conforter l'ordre des choses et, finalement... à accepter l'inaacceptable qui, chaque jour, nous saute au visage. Elle nous désengage de tout : du monde, de l'amour, de la politique, et fait de l'individu contemporain un spectateur impassible, exactement de la même façon devant un film ou devant le monde.

Dans cette volonté de nous mettre sans cesse en garde contre ce qui pourrait nous ébranler, nous heurter, infliger des blessures, le niveau de risque auquel nous exposent les œuvres est lui aussi mesuré, contrôlé jusqu'à neutraliser toute possibilité de choc brutal avec elles ; jusqu'à étouffer ce qui pourrait brûler de force émancipatrice ou subversive

dans la matière vivante de celles-ci. À force d'éteindre ce qui est trop explosif, trop vif ou discordant, et de faire du bien-être une obsession collective, ne reste plus qu'un rapport au monde et à la vie de basse intensité, modéré et affadi, un grand bain consensuel tiède hautement démobilisateur dans lequel se trouve immergée toute une société engourdie et indifférente. Et c'est dans ce paysage qu'erre, désespéré, le spectateur aujourd'hui.

L'AMOUR, LE DÉSIR, L'ART

Comment ne pas voir que cette obsession qui pousse à fuir l'inconfort autant que la douleur, l'inattendu autant que les expériences les plus déroutantes ou les chocs les plus vifs, porte paradoxalement en elle une puissante force morbide : elle ne cesse d'étouffer le vivant, de s'en emparer pour le réduire à une ombre, à son spectre inoffensif, rendant impossible toute rencontre foudroyante. Si Alain Badiou voit une correspondance évidente entre la guerre « zéro mort » prônée par la propagande américaine et l'amour « zéro risque »⁴, le même lien existe entre cette mise à distance préventive de l'autre dans une société qui abhorre toute relation non gérée et « non protégée » et la mise à distance de toute expérience artistique. Sans attention passionnée à ce qui est autre que soi afin de le faire exister *avec* soi, il n'y a pas de rencontre, pas d'expérience profonde de l'altérité. Si l'amour ne va pas sans engagement, le lien avec une œuvre ne peut non

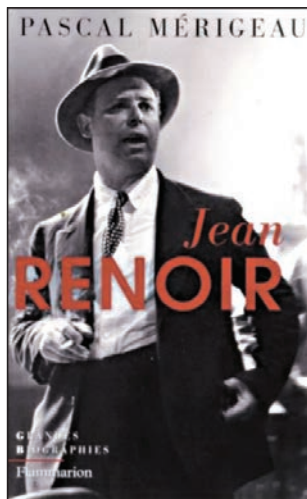
plus se créer sans une semblable implication de soi. Le spectateur n'est pas un pur destinataire, il doit *s'engager* dans l'expérience d'un film, d'une pièce, d'un livre, d'une toile pour que la rencontre ait lieu. Et cela ne va pas sans risque, sans consentir à s'exposer à l'inattendu et à l'indéterminé. En cette époque où le désir est en ruine, transformé en « listes envies » ou réduit à n'être plus que pulsion par le pouvoir monstrueux du marché de la consommation, sa destruction, plus que de faire place uniquement à une morne désaffection, conduit tout droit à la barbarie. Il nous faut réinventer l'amour, « réinventer le risque et l'aventure, contre la sécurité et le confort », nous dit Badiou, car sans ces puissances vitales l'individu contemporain est condamné à être seul avec ce qui le détruit, et détruit le monde avec lui. L'amour est ce qui résiste à tout ordre et à la puissance de la loi, et c'est bien en cela que pour les surréalistes sa réinvention est profondément liée à la puissance intensive du geste artistique. L'un comme l'autre sont des expériences hors la loi, ils déploient une véritable force anarchique et sauvage. C'est pourquoi « seul l'art restitue la dimension sensible de ce que sont une rencontre, un soulèvement, une émeute. » Et seul le spectateur qui face à l'art sait échapper, dans un semblable geste de déprise et d'émancipation, à cette humanité domestiquée, gouvernée, encadrée peut encore éprouver ce que c'est que l'expérience mystérieuse d'aller à la rencontre d'une œuvre dans ce qu'elle a d'unique : cette œuvre qui, par sa singularité même, réfléchit et accroît la singularité de celui qui la regarde.

Malgré tout ce qui tend à refouler le spectateur vers la masse, il n'a bien sûr pas disparu : il est devenu hors la loi. Il existe toujours dans tous ces lieux clandestins, là où il sait que « l'art, la politique, l'amour et l'amitié peuvent, dans leur radicalité, encore réenchanter notre quotidien »⁵. Non pas réenchanter l'art ou le cinéma, qui ont à affronter l'obscurité de notre temps, mais bien réenchanter la vie qui rend possible un autre cinéma, et un autre spectateur. ■



VIVRE SA VIE (1962) de Jean-Luc Godard. Une attention passionnée, une rencontre...

1. « Murs », dans *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, p. 76.
2. Bernard Stiegler et Ars Industrialis, *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, 2006.
3. *La démocratie immunitaire*, La Dispute, 2003.
4. Alain Badiou avec Nicolas Truong, *Éloge de l'amour*, Flammarion, 2009.
5. Nicolas Truong dans la présentation du *Projet luciole* (théâtre philosophique).



Lecteur : Robert Daudelin

JEAN RENOIR

de Pascal Mérigeau, Paris, Flammarion, Grandes biographies, 2012, 1102 pages



LA RÈGLE DU JEU (1939)

On a beaucoup écrit sur Jean Renoir. À la Cinémathèque, les rayons de la médiathèque proposent 51 monographies sur le cinéaste, sans parler des ouvrages thématiques (une centaine) qui lui consacrent un chapitre, sans parler des essais sur certains de ses films – *La grande illusion* et *La règle du jeu* notamment. Pascal Mérigeau savait évidemment tout cela au moment d'entreprendre sa monumentale biographie, même qu'il nous en prévient d'entrée de jeu : « De tous les grands cinéastes, Jean Renoir est celui qui s'est exprimé le plus, par la parole et par l'écrit à propos de lui-même et de ses films. Un de ceux aussi auquel le plus grand nombre d'ouvrages de par le monde ont été consacrés ».

Et disons-le tout net : le livre n'est en rien une redite (un « remake »), au contraire, c'est un apport de première qualité à l'histoire, complexe autant qu'exemplaire, d'un très grand cinéaste dont les films sont toujours aussi actuels, riches en trouvailles et en surprises.

Le travail de recherche de Mérigeau, qui s'est sûrement étendu sur plusieurs années, s'appuie sur un nombre important d'entretiens avec des amis et collaborateurs de Renoir et encore davantage sur les nombreuses conversations avec Alain Renoir, le fils du cinéaste. Par ailleurs l'auteur a eu accès aux milliers de lettres et autres précieux documents faisant désormais partie des *Jean Renoir Papers* archivés au département Performing Arts, Special Collections, de l'université de Californie à Los Angeles (UCLA).

L'HOMME

Grand admirateur de Renoir et de ses films, Mérigeau ne construit pas pour autant une nouvelle statue du maître. S'il partage volontiers le point de vue d'Orson Welles selon qui « Jean Renoir se dresse seul, le plus grand des cinéastes européens, très probablement le plus grand de tous les cinéastes, silhouette gigantesque à l'horizon de notre siècle finissant »¹, loin de lui tout projet hagiographique. Renoir était un homme complexe, bourré de contradictions (et finalement assez malin, sous ses dehors de vieux sage) qui, l'apprend-on à maintes reprises à la lecture du livre, était très soucieux de son image – prêt même à tordre le cou aux faits pour la protéger... (« les écrits de Renoir, autant que ses déclarations, doivent être approchés avec mesure », écrit Mérigeau en page 344, dans le paragraphe de conclusion d'un chapitre particulièrement éclairant consacré à l'entre-deux-guerres).

L'auteur, qui a tout lu des textes et propos de Renoir, et beaucoup aussi ceux (Bazin, Gauteur, Bergstrom, Faulkner, Ribeiro et autres) qui ont écrit sur le cinéaste, vérifie les sources, compare les différentes versions d'un même événement et collectionne les avis pour garder notre esprit en éveil face à la réécriture de l'histoire que pratique assez allègrement Renoir. Le cinéaste, qui toujours insiste sur sa propension naturelle à « conter des histoires », n'en sort pas diminué et notre admiration lui demeure acquise. Par contre nous sommes désormais libérés de saint Jean Renoir : cet immense créateur était d'abord

un homme, avec ses défauts, ses qualités et ses peurs –, ce que ses plus grands films nous avaient déjà dit assez explicitement.

LES FILMS

Les chapitres que Mérigeau consacre au *Crime de monsieur Lange* (« Sur la cour »), à *La grande illusion* (« Entre deux guerres ») et à *La règle du jeu* (« Octave ou le vertige ») sont tout particulièrement précieux, dans les nombreuses informations qu'ils fournissent sur la genèse de ces œuvres majeures, aussi bien que par l'analyse qui en est proposée. Ainsi l'importance bien justifiée que l'auteur attribue au personnage d'Octave de *La règle du jeu* nous permet-elle de mieux saisir la pensée de Renoir, ses idées les plus personnelles sur la vie et les hommes². Mais il faudrait également citer les chapitres consacrés au *Fleuve* (« Histoire d'enfants dans les Indes ») et au *Carrosse d'or* (« Je m'ennuie sans vous »), tellement ils abondent en renseignements nouveaux sur ces films déterminants dans la carrière du cinéaste à un moment où l'on donnait volontiers cette carrière comme terminée. Enfin le livre abonde en informations de première main sur les films américains de Renoir, chapitre de sa vie de cinéaste aussi complexe à comprendre qu'à évaluer d'un point de vue critique. ■

1. Article du *Los Angeles Times* du 16 février 1979, à l'occasion de la mort de Renoir, cité par l'auteur.

2. L'auteur nous signale au passage (p. 926) que tout à la fin de sa vie Renoir avait eu « l'idée d'écrire une lettre à Octave, autrement dit à lui-même... ».

Court métrage: l'évidence de la crise

par Serge Abiaad

Le pire reproche que l'on puisse faire à un long métrage serait de souhaiter qu'il en ait été un court; opinion trop souvent lue et entendue pour dénigrer des films en raison du désarroi et de l'ennui qu'ils provoquent. Mais l'outrage que comporte ce jugement ne rejaillit-il pas finalement sur le court métrage qui, lui, n'a rien demandé. Il est par ailleurs beaucoup plus rare d'entendre qu'un court aurait gagné à être plus long. Dans le numéro 131 de *24 images* consacré au court métrage, Philippe Gajan et André Roy notaient très justement que parler de court, c'est avant tout parler de cinéma. Dès lors qu'il s'agit de dresser un bilan et peut-être des leçons de ce qu'on a rageusement dénommé la «crise du cinéma québécois», le petit frère se voit mis au pilori et laissé pour compte. Le court métrage n'a-t-il pas toujours été en crise pour avoir été dans l'ombre et constitué une anomalie du paysage cinématographique, un amuse-gueule que l'on goûte incidemment, que l'on regarde d'abord pour faire plaisir au cinéaste? Et pourtant il est le prédécesseur du long, la première progéniture du cinématographe, bien avant que la syntaxe grammaticale du cinéma ait remodelé le système de fabrication et de diffusion des films. Les impératifs et moyens de production ne sont certes pas les mêmes dans les deux cas, et bien que la crise du cinéma soit surtout financière, elle ébranle d'abord le fond, qui malgré qu'il soit éreinté, lessivé, réorienté, remodèle continuellement l'épistémologie des images en mouvement; qu'est-ce que le court métrage québécois, pourquoi en faire, comment le recevoir? Il ne s'agit pas ici de dresser un bilan ou une liste de noms, et encore moins de déprécier le répertoire souvent médiocre qui nous a été proposé cette année, mais de retenir quelques courts qui échappent aux contraintes du genre et qui nous placent devant ce que l'on évite de plus en plus d'appeler des œuvres cinématographiques. Et même s'il n'est pas aléatoire,



LE FUTUR PROCHE (2012) de Sophie Goyette

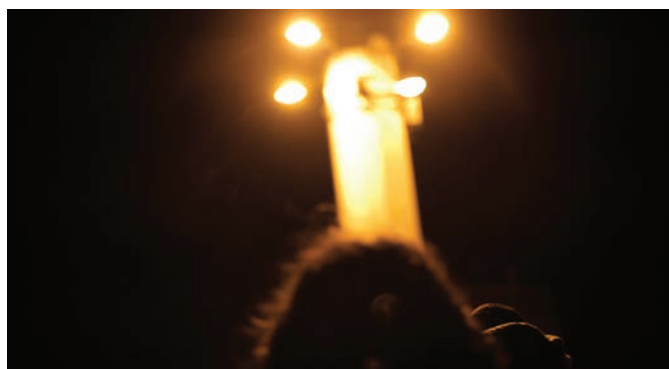
l'exercice reste périlleux car guidé par la subjectivité de nos choix.

Faire un court métrage au Québec n'est plus une entreprise, mais un passage obligatoire, un exercice d'affranchissement: on en fait pour ne plus avoir à en faire. C'est un bizutage cérémoniel ou l'estampille d'un laissez-passer. Et pourtant, on ne fait pas de courts pour devenir cinéaste, on en fait parce qu'on l'est. Nonobstant sa longueur, un film doit forcément révéler la possibilité d'un regard, laisser affleurer un langage, apporter la preuve d'une croyance ou freiner par l'imagination la fuite en avant d'un dérèglement mondial. Un film est une résistance sous toutes ses formes. Le cinéma québécois est-il résistant... ou du

moins, en état de résister? Là gît la question enfouie. Au Québec on croit à la liberté, mais pas à celle du spectateur: on pense à lui, on lui aménage l'esprit, le cœur, l'intellect, on dose et on anticipe, on gonfle et on étouffe, on décèle et on exécute, on joue pour déjouer, on filme pour renvoyer l'ascenseur. Si les longs métrages ont appelé cette année à des remises en question véhémentes (pensons notamment au texte de Simon Galiero, publié dans le numéro 199 de la revue *Liberté*, assenant une sérieuse gifle à un cinéma délétère, dénonçant le *branding* d'une certaine intelligentsia dite auteuriste), le court métrage, lui, fait par moments dans l'émergence et la confirmation de visions nouvelles. Pour faire du cinéma, j'ose croire



LUCIOLES (2012) de Yann-Manuel Hernandez



qu'il faut être un peu angoissé. Angoissé par la difficulté – et le besoin – de cerner le monde qui nous entoure et l'impuissance devant l'impondérable, car faire des films c'est aussi avoir la capacité à couler entre les mailles de l'insaisissable.

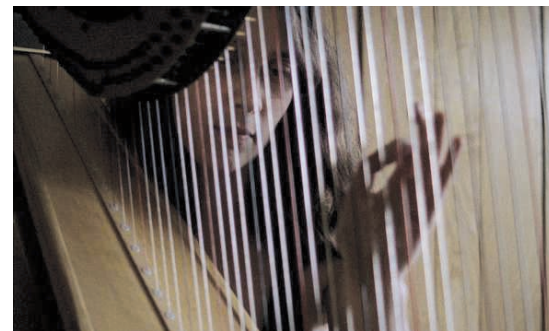
Le futur proche de Sophie Goyette est dans cet entre-deux, entre ciel et terre, entre le fuyant et l'entraperçu, dans la surface et la profondeur, entre les ténèbres de la nuit et la pureté du jour. Elle flotte, son film plane, nous embrouille et nous redonne la vie à saisir comme un songe, à l'approche d'un basculement. Aucun long métrage n'aura aussi bien montré cette année la liquéfaction du temps. *Le futur proche* part, certes, d'un besoin de raconter, de projeter hors de lui-même une dimension introspective, de dire l'indicible, et Goyette semble affirmer par son geste que lorsque le début du film est déjà la fin, il n'y a dès lors plus d'envol; trop de films se terminent avant d'avoir commencé, synthétisant l'idée dès les premières images.

Meryam Joobeur est une autre jeune réalisatrice qui peint sur le canevas hybride d'une réalité réinventée et d'une fiction naturaliste, brossant une fresque méditative sur un passé douloureux, gracieusement exposé par une double mémoire, collective et personnelle. Elle démontre dans son premier film, *Gods, Weeds and Revolutions* avoir la sature qu'il faut pour parler du présent en remontant le temps. Les films de Joobeur et de Goyette se rejoignent dans un passé spectral abordé par un regard contemplatif, juste, effacé et personnifié par la plus grande qualité qui soit lorsqu'il s'agit de regarder par l'ocilleton de la caméra: l'humilité. L'humilité, c'est aussi lorsqu'on devient cinéaste malgré soi, car à trop forcer sa vocation, à trop porter les habits du métier on en fait une profession dogmatique; l'on devient exécutant.

Avec *La boutique de forge*, Olivier Godin se révèle cinéaste, sans la pédanterie du pasticheur ou le tape-à-l'œil de l'imitateur; son cinéma présente les qualités antithétiques que sont la sobriété et le dynamisme. Il brode avec les outils de l'onirisme et du conte muni d'une forte conviction et d'une souplesse qui étonnent. Le conte, comme ancre de la fiction, est un genre pour cinéastes funambules, toujours au bord de l'effondrement, un genre épineux qui ne se transpose pas facilement à l'écran. Et pourtant nous nous retrouvons ici devant un objet très communicatif, lumineux, généreux, qui interpelle par des raccords inattendus et des dialogues chimériques. Un film qui passe entre les mailles du «maladroitement sérieux», ou du «gauchement comique». Il nous rappelle que les courts métrages ont leur forme, leur rythme propres, comme le documentaire, l'expérimental ou l'animation. Entre le décollage et l'atterrissage il faut prendre la mesure de l'envol, ne pas viser trop haut, rester modeste. Aujourd'hui les images muent et mutent, se déplacent librement, et sont souvent interchangeables. À l'époque de la mondialisation, l'Occident – allons, restons sectaire –, le Québec se figent et cherchent à éviter l'événement. Lorsqu'un Fukuyama nous dit que l'Histoire est arrivée à son terme, il ne parle pas d'histoire événementielle, mais de la fin des grands débats, des grands récits et donc de la fin des projections vers l'avenir. Le cinéma québécois en prend pour son grade, il se pétrifie avec la société au lieu de se préoccuper du déséquilibre social. Nous devenons de tièdes citoyens, et par là même de tièdes spectateurs. Le langage se fait spatial (globalisation, mondialisation). L'idéologie du système présente le monde comme un tout global, unifié, où il n'y aurait plus que des recettes à appliquer. Le cinéma

cède de plus en plus pour faire corps avec un état des lieux. Mais il reste pourtant des lieux de résistance, comme celui de *Lucioles* de Yann-Manuel Hernandez¹. Comme les films de Goyette, Joobeur et Godin, *Lucioles* est de l'ordre du temporel parce que c'est le point problématique de toute l'histoire. Les espaces à explorer et à conquérir au cinéma sont désormais ceux du temps car si les récits viennent à mourir, nous n'avons pas fini de saisir, à travers le temps, notre façon d'être au monde, et ses multiples conjugaisons. *Lucioles* commence par une date puis un lieu, «le 2 novembre, là où les lumières crues ne parviennent plus». Un film non pas «sur», mais «avec»: une histoire de famille tournée avec une bande d'amis, une tentative de saisir l'ambiance délétère qui s'est imposée à la suite de l'étouffement du mouvement de contestation du printemps 2012 et le retour à la «normalité». De l'insurrection à la résurrection, le changement passe de l'obscurité à la lumière. Voilà un film libre sur l'emprisonnement, le goût amer de la défaite, une expérience sensorielle de la déception, un film sur le lien qui nous unit au monde, à l'altérité, à la foi, à la crise. Le court métrage en crise? Oui, et heureusement. ■

1. <http://www.youtube.com/watch?v=b9XyzxoigIQ>



LA BOUTIQUE DE FORGE (2012) d'Olivier Godin

La marge ou le large

par Marc Mercier



La grande vague de Kanagawa de HOKUSAI

LA MARGE EST LA HANTISE DES MAUVAIS ÉLÈVES. C'EST L'ENDROIT OÙ EN LETTRES ROUGES LE PROFESSEUR inscrit sa sentence, une note parfois accompagnée d'une remarque plus ou moins désobligeante. C'est la voix off du devoir (mal) accompli. Il fut un temps où le bon élève avait droit à une image. Les autres étaient promis à la marge : voyou, chemineau, saltimbanque, montreur d'ours ou d'images...

Les années 1960-1970 ont valorisé la marge. Lieu de refuge pour ceux qui refusent l'ordre établi. Un art s'est développé, d'avant-garde, alternatif, différent... C'était un choix de devenir marginal. Aujourd'hui, la marge est plutôt subie. Le système capitaliste rejette à tout va ce qui n'est pas compétitif...

Quand nous voyons un camion, nous pensons à Marguerite Duras (*Le camion*, 1977) : « Ça aurait été une route. Au bord de la mer. Elle aurait traversé un grand plateau nu. Et un grand camion serait arrivé et aurait traversé la plaine. Il y a un grand ciel blanc d'hiver. Une brume aussi. Très légère. Répandue partout. Sur les terres. Sur la terre. » Quand j'entends parler de « marge », je pense à Godard : « C'est la marge qui tient la page ! » C'est un fait. Ce sont les films qui sont « en marge » des esthétiques et des idéologies dominantes qui portent les germes du cinéma futur quand celui-ci est à bout de souffle.

Mais entendons-nous bien : viser la marge, c'est tirer à côté de la cible. C'est se réduire à n'être la marge de rien, donc devenir soi-même une page ridiculement étroite, solitaire et totalitaire. C'est, comme dit Sartre des *sartriens* de Saint-Germain, tous vêtus de noir et décoiffés, porter « l'uniforme du non-conforme ». On devient vite le revers de sa propre médaille (fût-elle celle de la contestation) si l'on n'y prend garde, même à l'avant-garde.

Si les films que nous aimons sont souvent considérés comme marginaux, c'est qu'ils vivent à l'ombre, loin des feux de la rampe du marché, des médias, des musées, des institutions...

Les artistes que nous aimons, s'ils aspirent à la lumière, ne visent pas pour autant la page, à se conformer aux normes qui les rendraient compétitifs, assimilables, nominables...

L'issue est ailleurs. Du côté des gens de la mer. Ni marge, ni page : le large ! Prendre le large... Et vogue le navire... Quoi qu'il advienne ! Le naufrage, même...

Ont pris le large, par exemple, les militant(e)s du Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire que l'on entend dans la vidéo *Le F.H.A.R.* (1971) de Carole Roussopoulos. Marginalisé(e)s, certes, car ils n'ont pas le droit de vivre au grand jour leur sexualité. Néanmoins, ils ne revendiquent pas le droit de fonder une famille conforme au modèle dominant (« le couple hétéro-bourgeois-flic », dit une militante), mais d'inventer de nouveaux rapports entre les êtres débarrassés de toutes formes de domination. Leurs revendications outrepassent leurs propres intérêts

« communautaires », c'est une pensée globale d'un devenir sociétal. Ils ne sont pas une marge réclamant l'égalité avec la page. Ni le complément de la page (c'est ainsi qu'est considérée la femme vis-à-vis de l'homme dans la constitution islamique tunisienne). Ils ont l'esprit beaucoup plus large que cela, ils sont l'univers. Peut-on entendre cela aujourd'hui ? Les plus « progressistes » en sont réduits à réclamer l'égalité des femmes et des hommes, alors qu'il n'y a pas si longtemps (en Chine) elles affirmaient porter sur leurs épaules la moitié du ciel. Ça avait une tout autre allure, tout de même !

En février 2013, j'ai eu la chance de participer (à l'Institut Franco-Japonais de Tokyo) à une table ronde réunissant des personnalités importantes de l'art vidéo japonais (Ko Nakajima — un pionnier ; Hirofumi Sakamoto, historien de l'art ; Kentaro Taki, la relève ; Michaël Goldberg, le Québécois qui a introduit l'art vidéo au Japon au début des années 1970). En introduction au débat, furent diffusées quelques œuvres qui ont marqué les débuts de cet art en terre nipponne, dont *Under a Bridge* (13 min, 1974) du collectif Video Earth Tokyo fondé par Ko

Nakajima. Une jeune équipe de tournage, munie de la première caméra légère mise sur le marché (Portapack), se rend sous un pont pour interroger un homme sans abri. Celui-ci refuse violemment. Il veut qu'on lui fiche la paix. L'équipe ne cède pas. On se croirait sur un ring, les mots fusent, les corps se rapprochent, s'éloignent, se contournent, se rencontrent. L'homme peut très bien à tout moment en venir aux mains face à l'insistance du réalisateur. On apprend que l'homme démuné fut officier pendant la guerre de Corée, qu'il avait des soldats sous ses ordres et que son bataillon fut responsable de la mort de plus de trois cents personnes. Il ne s'en est jamais remis. Il a décidé de se punir en renonçant à tout confort, en se retirant sous ce pont, en se coupant du monde « normal ». Le réalisateur va réussir son combat, l'entretien va avoir lieu. Le large est parfois sous les ponts.

C'est une démarche qui échappe à toutes les conventions, disons, humanistes. Je connais peu de réalisateurs qui auraient relevé le défi (se défiler plutôt que défier?) entrer dans l'adversité, le corps à corps, le mot à mot avec le risque du maux à maux. Le débat est un sport de combat, pas seulement, un ébat aussi (amoureux autant que cérébral). Humaniste, non, ce film est profondément humain. Aucune compassion. L'affrontement est une marque de respect, d'intérêt réel. La beauté du négatif: les photographes connaissent cela.

Tout porterait à croire que cette vidéo appartient à la marge et pourrait s'y complaire: le sujet (un sans-abri asocial), la technologie (caméra noir et blanc, image à très basse définition), la démarche (nous l'avons vu, hors norme), le budget (néant), l'expérience et la notoriété des réalisateurs (débutants et inconnus)... Rien n'est plus faux. L'équipe de Video Earth Tokyo fait le

travail que devrait faire la télévision (la page donc), tout simplement. Avec une vision plus large, évidemment. Au-delà de la ligne d'horizon du convenu et de l'inconvenant.

Celui qui a peut-être le mieux représenté la place que doit occuper l'artiste est le peintre japonais Hokusai avec son fameux tableau *La grande vague au large de Kanagawa*. Une vague immense s'élève jusqu'aux nuages, en son creux une petite embarcation, au fond le mont Fuji qui semble tout petit. Cette estampe contient en puissance le mouvement, c'est du cinéma avant l'heure (1830). Le navire, la vague et le mont Fuji ne sont pas des puissances qui s'opposent, ce sont trois états d'un seul mouvement emportant avec lui la vie et la mort, la création et la destruction, le vide et le plein. La vague lèche le dessus des nuages. Il n'y a qu'un seul point de vue possible pour saisir toute l'amplitude de ce mouvement aux multiples facettes, celui du marin dans la barque. Telle est la place de l'artiste qui n'a pas peur du large, sous la vague insolente ou sous le pont désolé.

Alors revenons à Ko Nakajima qui lors de cette table ronde de Tokyo déclare: « La beauté réside dans le ton perturbé » pour évoquer sa dernière réalisation (en cours), *Danse pour les esprits (Requiem Fukushima)*, bâtie d'après une performance de trois danseurs butō (*Bu*, la danse; *To*, fouler le sol) sur les lieux mêmes de la catastrophe de Fukushima. C'est-à-dire sous la vague d'Hokusai. Au cœur de la perturbation absolue. Prise de risque et prise du large pour chambouler les échelles (la vague surpasse la montagne), les valeurs (la beauté croît sur les décombres), le regard (qui crée le mouvement), le geste (qui lie la mort et le vivant, le vide et le plein). La beauté dont parle Ko Nakajima n'est pas statique, gravée dans le marbre. Elle est création. Elle est le *corps obscur* cerné par les ténèbres, métamorphosé en lumière. Un agencement

de révolutions, convulsions et répulsions dessinées par des corps « recroquevillés, larvaires, tordus, électriques, immobiles », selon les mots de Baudrillard.

Le tournage est compliqué: trois fonctionnaires les surprennent: « Que faites-vous? » Ko Nakajima demande si ce qu'ils font est interdit. Un fonctionnaire explique que sa sœur aînée est morte là. Danser ici est un sacrilège. « Nous sommes venus danser par respect pour les âmes des 20 000 morts. » « C'est insensé! Arrêtez ou nous appelons la police! » L'équipe continue à danser et à filmer. Un des fonctionnaires part porter plainte. Une dizaine de policiers arrivent dans six ou sept voitures. Après avoir fouillé les véhicules de l'équipe de tournage, relevé noms et adresses, ils demandent au réalisateur s'il est muni d'une autorisation. « Nous ne savions pas qu'il fallait une permission ». La police suggère alors au groupe de s'excuser auprès des fonctionnaires locaux, et de s'en aller. Le cadreur dit à Ko Nakajima: « Nous n'avons pas à nous excuser. » Les danseurs approuvent: « Ce sont eux qui sont têtus. Ne cède pas, Nakajima-san! » Pour détendre l'atmosphère, la productrice s'écarte pour négocier avec les autorités. Elle se prosterne. Peut-être s'excuse-t-elle? Les policiers s'approchent du groupe et disent: « Allez, allez. C'est mieux de ne pas continuer. »

Ils sont partis. Ils reviendront près des réacteurs atomiques. L'art vidéo dompte les électrons.

L'art vidéo est un appel du large pour s'extraire des grilles de nos vies programmées comme des télévisions. Le jargon pénitencier est ainsi fait que pour dire qu'un prisonnier est libéré, on emploie le verbe « élargir ». Il ne nous reste plus qu'à élargir nos images. Sous les vagues d'Hokusai. ■



DANSE POUR LES ESPRITS de Ko Nakajima (production en cours)

Les parias: *Monsieur Verdoux* et *Naked Lunch*

par Bruno Dequen

Le calendrier des sorties encourage parfois des lectures transversales inattendues. S'ils n'avaient pas été édités récemment en Blu-ray par Criterion, les films maudits de Charles Chaplin et de David Cronenberg n'auraient probablement jamais été commentés dans un même texte. Pourtant, ces deux films mal-aimés à leur sortie ont plus d'un point commun. D'abord, l'ambivalence de leur réception critique et publique aura marqué la fin d'une époque glorieuse pour leurs auteurs. Mais surtout, il s'agit d'adaptations très libres de matériaux préexistants (Landru et la vie et l'œuvre de W. Burroughs) qui n'hésitent pas à plonger dans un humour noir particulièrement autoréférentiel mettant en cause toute possibilité de positionnement moral.

Lorsque *Monsieur Verdoux* sort sur les écrans en 1947, l'image médiatique de Charles Chaplin est problématique. D'un point de vue professionnel, il est au sommet de sa gloire. Depuis les années 1920, il a enchaîné les succès. De plus, même si son rythme de production a grandement diminué (trois films depuis 1931), il demeure l'icône cinématographique la plus célèbre de la planète. Cette popularité est toutefois sévèrement entachée de «scandales personnels» dont se gava la presse américaine depuis le début des années 1940. Une réputation de coureur de jupons, alliée à des soupçons de sympathies communistes, a réussi à transformer le cinéaste humaniste en menace nationale potentielle. Or, c'est au beau milieu de ce tumulte que Chaplin décide de produire *Monsieur Verdoux*, son film inspiré de la vie du tristement célèbre Barbe-Bleue de Gamblais, dont il a acheté les droits à Orson Welles, préférant se mettre en scène lui-même. Transposant les faits dans l'entre-deux-guerres, Chaplin réalise avec *Monsieur Verdoux* un véritable tour de force.

Comme le soulignait André Bazin dans sa défense passionnée du film reproduite dans le livret de l'édition, ce film est à la fois le renversement complet et l'aboutissement



NAKED LUNCH (1991) de David Cronenberg

inévitables du mythe «Charlie». Dans les faits, même si le célèbre clochard avait fait sa dernière apparition en 1931 dans *City Lights*, son allure et ses mimiques demeuraient le point d'ancrage de *Modern Times* et de *The Great Dictator*. Or Verdoux est l'antithèse du vagabond sur tous les plans. En tout cas, c'est ce qu'il semble. Bazin, au moyen d'une description spectaculairement détaillée des dernières séquences de *Monsieur Verdoux* (nous étions pourtant loin de l'ère DVD!), démontre avec brio que Verdoux et Charlie finissent par ne faire qu'un, et que cette idée géniale incarne la véritable charge satirique du film. Pour Bazin, tout se joue dans le dernier plan. Sans rien enlever à sa conclusion, nous pouvons ajouter que Chaplin joue en fait de cette ambiguïté fondamentale pendant tout le film. Dès que Verdoux manque de se faire démasquer par l'une de ses femmes dans un canot, il prend immédiatement la pose du clochard timide, par exemple. Est-ce Verdoux qui se cache en Charlie, ou Charlie qui s'est transformé en Verdoux? Le trouble est d'autant plus grand que Chaplin réussit finalement à repositionner la légendaire arrogance teintée de déni de Landru en un calme cynisme teinté d'auto-critique. Verdoux, comme Chaplin, était trop conscient d'être un miroir déformant de la société pour la laisser s'en sortir à si bon compte. Lorsqu'il déclare avant de mourir que «le nombre [...] de crimes sanctifie», comment ne pas penser au récent documentaire *The Act of Killing*?

À l'inverse du changement de registre opéré par Chaplin, l'adaptation du roman-culte de Burroughs représentait pour Cronenberg une évidence. Non seulement l'imaginaire «viscéral» et intellectuel du romancier semblait être fait pour le cinéaste canadien, mais ce dernier a admis, dans une entrevue, avoir abandonné très tôt une carrière d'écrivain parce qu'il ne pensait pas pouvoir être un jour à la hauteur de son idole.

Tout comme Chaplin cependant, Cronenberg décida d'éviter l'adaptation fidèle et de s'inspirer à la fois des romans, mais aussi de la vie de Burroughs, afin de réaliser une œuvre totalement originale. Si certaines obsessions semblent évidentes (Cronenberg n'aurait jamais pu passer à côté de l'anus parlant), deux partis pris du cinéaste demeurent fascinants. D'une part, le fait d'intégrer dans l'univers du film des drogues imaginaires (contrairement au roman, qui parle précisément d'héroïne) lui permet de se détacher du fait divers réaliste pour devenir une allégorie de la dépendance sous toutes ses formes. Mais surtout, son casting de Judy Davis en double rôle, et sa réappropriation du fameux meurtre accidentel de la femme de Burroughs en «accident volontaire» éternellement reproduit font du drame intime le moteur indispensable de toute création artistique. L'artiste y est présenté comme un tueur et un manipulateur de sa propre vie pour les besoins de son art. Cette perspective est bien plus dérangeante que toutes les drogues et insectes parlants imaginables. ■



MONSIEUR VERDOUX (1947) de Charles Chaplin

Funny Games

par Serge Abiaad

The Act of Killing de Joshua Oppenheimer

NOUS REPRODUISONS ICI LE TEXTE PUBLIÉ SUR NOTRE SITE À L'OCCASION DE LA PRÉSENTATION DE *The Act of Killing* à Docville en mars dernier. Film monstre, le documentaire de Joshua Oppenheimer est une œuvre-choc qui n'est pas sans soulever une foule de questions sur notre rapport aux blessures de l'Histoire et à leur représentation. D'où l'idée du dialogue suivant ce texte, qui essaie de circonscrire au mieux un objet aussi déstabilisant qu'insaisissable. Notons que le film devrait prendre l'affiche au cours de l'été.



L'histoire contemporaine de l'Indonésie est écrite par les vainqueurs – comme au Cambodge, en ex-Yougoslavie, en république démocratique du Congo, au Soudan, au Darfour, en Corée du Nord, au Rwanda et peut-être prochainement en Syrie –, et pour cause, les victimes du régime fasciste de Suharto dans les années 1960 n'étaient plus là pour en parler. Les paramilitaires et autres mercenaires au service du despote ont exterminé, en moins d'un an, plus d'un million (certains estiment le double) de «subversifs» et de communistes hostiles au coup d'État, ou simplement

désapprobateurs du tournant totalitaire que prenait leur pays; un massacre, un autre, épaulé, commandité, approuvé par le gouvernement américain, dans la foulée de sa croisade contre la propagation communiste. Joshua Oppenheimer (assisté de Christine Cynn et de plusieurs «anonymes» qui figurent par dizaines au générique de fin) propose à quelques-uns des dirigeants des escadrons de la mort de réaliser leur propre film, réactualisant leur propre histoire et reproduisant leurs crimes, alors que le cinéaste américain tourne le *making of* de cette parade. Le film dans le film devient un procès des

crimes contre l'humanité, déguisé en documentaire ardent et troublant.

Les escrocs, voleurs, voyous et mercenaires endossent le rôle de héros nationaux et, à travers leurs fantaisies surréalistes, se présentent comme des gangsters suaves à la Pacino, entourés d'apôtres endurcis et de danseuses frivoles, alors que le public les reconnaît pour les monstrueux criminels qu'ils sont. Mettant en scène des meurtres et des actes de torture, doublés d'étranges numéros musicaux et de séquences inspirées du film noir, les protagonistes élaborent des scènes surréalistes : le massacre d'innocents, les décapitations sommaires ou la mise à feu

et à sang d'un village donnent une vivacité hallucinante par l'alternance d'ambiances qui vont de l'effroi au paganisme délirant. *The Act of Killing* est le cousin germain – quoique moins flamboyant et plus détaché – de *S21, la machine de mort khmère rouge* de Rithy Panh, qui avait demandé aux tortionnaires de décrire le processus d'extermination des détenus d'un camp de concentration cambodgien. Il ne s'agissait pas de procéder à un interrogatoire, ni à une reconstitution par un recours artificiel à des éléments dramatiques comme le fait Oppenheimer. Les deux films ont pour point commun d'avoir apporté au documentaire une nouvelle dimension qui n'est ni celle d'une mémoire illustrée, encore moins de la fabrication d'un élément de preuve, ou même d'une démonstration politique. La grande différence entre les deux films est dans leur ton : *S21* est un film en quête de rédemption et de remémoration alors que *The Act of Killing* est un constat de l'absurde par l'indigeste. Et pourtant, Anwar Congo, le redoutable boucher aux mille victimes, figure centrale du film qui jusque-là avait échappé à tout remords, laisse tomber le masque pour laisser voir finalement son véritable visage. Oppenheimer ne juge pas et le cinéma ici ne pense pas ; il n'est

que pansement, car il revient aux hommes de soigner les plaies.

La décision de laisser des assassins largement impénitents raconter leurs propres histoires comporte, certes, des dangers éthiques, mais joue au final un rôle bien plus important pour la réalisation des objectifs d'Oppenheimer. Quelles que soient les implications du projet pour l'Indonésie (le film dans le film est promu sur une chaîne nationale qui encense les crimes perpétrés à l'époque par la junte mafieuse représentée aujourd'hui au Parlement), Oppenheimer semble assez maître de sa visée pour que ses protagonistes n'accaparent pas le récit. Et pourtant, le cinéaste ne tend pas de piège, ne remonte pas les portraits et ne force pas le contre-champ facile, celui de montrer les victimes (le film va au-delà des bons sentiments bernés par la diabolisation ou l'empathie). Il substitue à sa lentille un miroir et se place de manière équidistante pour que l'absurde devienne raison ; les larmes de Congo vers la fin du film ne sont pas amères, elles sont celles de la victoire du réel sur l'inconséquence des meurtres remontés. L'acte de reconstitution s'avère le moyen le plus efficace de placer les criminels devant l'héritage qu'ils ont omis de reconnaître, ou plus encore de toute évidence, d'affronter.

L'aspect le plus choquant de *The Act of Killing* est sans doute l'indifférence et la fantaisie ludique avec lesquelles les responsables évoquent leurs actions passées et, loin d'être punis pour leurs exactions, ils sont devenus malgré eux des trésors nationaux, servant de modèle à l'effroyablement populaire groupe paramilitaire que certains d'entre eux ont fondé. Bien qu'un certain nombre des participants évoquent l'importance de la préservation de l'Histoire, la plupart semblent insoucieux ou inconscients de la réévaluation des fondements de cette Histoire. *The Act of Killing* s'ouvre sur une inscription voltairienne : « Il est défendu de tuer, tout meurtrier est puni, à moins qu'il n'ait tué en grande compagnie, et au son des trompettes ». Les meurtriers dans le film tuent au son des trompettes depuis si longtemps que leurs tueries ont perdu toute connotation négative. Pour le bourreau du film, l'acte de tuer est trivial et l'acte de réflexion a perdu toute sa résonance et nous, qui regardons de l'extérieur, observons avec horreur un monde gouverné par des fous furieux. La plupart d'entre eux reçoivent le son des trompettes comme une célébration, seulement une poignée se rend compte du *requiem* qu'elles entonnent.

Échange à propos de *The Act of Killing*

Gérard Grugeau : Personne ne peut sortir indemne d'un film comme celui-là tant il nous plonge au cœur de l'innommable en nous confrontant aux actes de ceux qui se sont rendus coupables d'une véritable folie meurtrière en massacrant des milliers de personnes en Indonésie dans les années 1960. Et ce, pour des raisons idéologiques de lutte contre le communisme et avec l'aval du gouvernement américain qui, guerre froide oblige, apporta son soutien à la dictature militaire de l'époque. Le film nous apprend que, depuis, le régime génocidaire de ces temps peu glorieux est toujours au pouvoir et lié à des groupes paramilitaires qui imposent leur loi dans le pays. On comprend que depuis lors, les victimes du génocide se taisent par peur des représailles et qu'aucun travail de mémoire n'a pu être entrepris sur cette sombre page de l'histoire indonésienne. Il y a dix ans, Joshua Oppenheimer qui voulait faire un film sur un groupe de survivants cherchant à se syndiquer pour des raisons de santé publique – un produit chimique dont on aspergeait les palmiers leur attaquait le foie – se retrouva face à la terreur des habitants marqués par le souvenir indélébile du génocide. L'idée lui est alors suggérée de filmer les tueurs, car ceux-ci vivent aujourd'hui en toute impunité et sont même considérés comme des héros nationaux qui

ont sauvé l'Indonésie de la peste rouge. C'est donc dans ce contexte que le cinéaste et militant des droits de l'homme, perçu comme celui qui pourrait exposer la vérité, s'est retrouvé catapulté dans cette incroyable aventure qui s'est échelonnée sur près de 10 ans. Il est important de rappeler la genèse de ce projet hors du commun. On parle ici de filmer des tueurs qui disent leurs crimes à la caméra et vont les remettre en scène sous la forme d'un film dans le film qui fonctionne comme une sorte de mise en abyme. Cette remise en contexte établie, je me demande si, en choisissant cette approche, le cinéaste n'a pas signé un pacte avec le diable. Sur le plan éthique, Joshua Oppenheimer ne se place-t-il pas en effet sur un terrain miné, prisonnier qu'il est d'un dispositif pervers où il doit avancer constamment masqué puisque, au bout du compte, toute l'entreprise consiste à révéler les bourreaux, à les enfermer dans leur sinistre logique pour qu'ils en viennent à affronter leur propre noirceur ?

Serge Abiaad : Nombreux sont les documentaires qui ont filmé l'innommable, nous engageant à réfléchir à notre rapport à l'Histoire et sa représentation. Pensons au cinéma de Rithy Panh, à *Hearts and Minds* de Peter Davis, au *Chagrin et la pitié* de



THE ACT OF KILLING



Marcel Ophuls ou à *Shoah* de Claude Lanzmann pour ne citer que les plus connus. Nous ne sommes donc pas à une première remise en question de l'approche éthique d'une telle mise à l'épreuve de l'Histoire. La perversité du procédé que l'on a évoqué me semble réductrice et facile, car évidente au premier abord. Mais au fond, ne pourrions-nous pas nous questionner sur ladite sournoiserie qui consiste à donner la parole (et la vedette) à un salopard, qui plus est, un salopard qui ne réprouve pas ses actes. Le masque que porte Oppenheimer est le même que celui que porterait un cinéaste « forgeant » dans la fiction lorsque arrive le moment de faire des choix dictés par la morale du geste et de la parole, mais aussi par l'espace alloué à l'empathie. Pourtant, il est moins question d'éthique que de morale ou d'abjection lorsqu'il s'agit de fiction. Peut-être parce que celle-ci révèle bien plus qu'une image documentaire ou d'archives... En documentaire, on ne refait pas l'Histoire, on ne la représente plus, elle est déjà écoulée, elle est faite de chair, c'est elle qui nous juge et non plus nous qui l'évaluons. Sa valeur précède le film. Le masque d'Oppenheimer n'est qu'un réglage, comme le son, la couleur, le lieu, un volet qui éclaire ou assombrit selon les circonstances. En fiction, c'est le faux qui révèle le réel, cette matière avec laquelle travaille le documentariste n'est plus à débaler, mais à transcender, servant à ouvrir la vérité sur autre chose qu'elle-même, à rendre l'évidence beaucoup moins dogmatique pour en révéler les strates cachées. Quel visage donner à l'indicible, ou plutôt, sous quelle lumière montrer la part d'ombre? Le malaise que suscite le film vient du jeu de rôle auquel il nous convie ; à cette part de nous-mêmes que l'on aurait pu reconnaître, eussions-nous été ces hommes. Je ne pense pas que le but d'Oppenheimer était de confronter les bourreaux à leur propre noirceur. Ce film n'est ni un réquisitoire ni une reconstitution, mais une restitution de la mémoire, un regard de l'intérieur sur une mémoire collective. Il ne faut pas oublier qu'Oppenheimer n'a pas fait le film tout seul, une cinquantaine d'anonymes y ont travaillé (des victimes ou des bourreaux? témoignage ou désir de rédemption?) Ce « masque »

« [Oppenheimer] fait littéralement corps avec son sujet, à l'image de l'absurde qu'il explore. En empruntant les habits de l'innommable et en abritant l'ignominie qui s'en dégage, le film représente au mieux l'état des lieux en Indonésie. » – S.A.

qu'il porte permet au film documentaire d'apporter une nouvelle dimension de « non-fiction » qui n'est ni un réceptacle de mémoire, encore moins la fabrication d'un événement. Au fond, quels sont les dangers d'une telle entreprise? Sur quoi se fondent les reproches de connivence avec les bourreaux? Le film rend Anwar Congo sympathique, a-t-on dit. Et s'il l'était réellement? Doit-on forcément diaboliser le bourreau pour redorer le blason de la morale qui nous guide?

G.G. : Il est effectivement intéressant de convoquer ici le cinéma de Rithy Panh auquel le film de Joshua Oppenheimer peut renvoyer à certains égards, parfois de façon trompeuse. Mais nous sommes là face à deux contextes historiques très différents. D'une part, le Cambodge, exposé dans l'entreprise de Rithy Panh à un travail de mémoire rigoureux qui engage victimes et bourreaux dans un processus douloureux de vérité et réconciliation, de « justice reconstructive » ; d'autre part, l'Indonésie qui stagne toujours dans le déni pour ce qui est des pages les plus sombres de son histoire nationale et glorifie encore les bourreaux d'hier. En retrouvant les fonctionnaires zélés du centre de torture S21 pour les amener à donner corps au génocide du régime khmer rouge, Rithy Panh les confronte aux victimes ; il prend en compte « l'autre » pour construire une mémoire commune et faire œuvre de transmission, pour libérer une parole enchaînée. Ce faisant, le cinéaste ne vise pas des individus, mais une idéologie meurtrière qui a décimé tout un peuple. Même chose dans *Le chagrin et la pitié* (1969) de Marcel Ophuls que tu cites. En recueillant les propos de Christian de la Mazière, aristocrate collaborateur qui a porté l'uniforme de la Waffen SS et épousé le national-socialisme au nom de la lutte contre le bolchévisme, le cinéaste ne pose pas de jugement moral, mais dévoile des hontes idéologiques qui accablent l'histoire. « Le mal est toujours là en nous », comme le dit Rithy Panh ou comme le démontre éloquentement la psychanalyste polonaise Alice Miller en étudiant l'enfance de Hitler dans son ouvrage *C'est pour ton bien*. Je dirais que, aussi bien Rithy Panh que Marcel Ophuls trouvent un traitement cinématographique distancé qui, comme Pimo Levi quand il écrit *Ceci est un homme*,



THE ACT OF KILLING

procède d'une «étude dépassionnée de l'âme humaine». Dans son film, Rithy Panh n'a de cesse de traquer la distance juste pour atteindre une forme de résilience par la représentation. En toute sobriété, il joue d'une mise en abyme avec les tableaux de son ami Vann Nath, les documents d'archives et diverses mises en situation où la mémoire du geste ramène à la conscience des bourreaux leurs actes criminels. De ce passage par l'émotion et la conscience naît une pensée qui permet au bourreau de faire le chemin vers son humanité. Sans doute pourrait-on dire la même chose d'Anwar Congo dans *The Act of Killing*. La dernière séquence qui nous laisse dans une sidération absolue tient de la transe et de l'exorcisme, comme les poussées de fièvre chez l'un des bourreaux de *S21*. Anwar Congo semble se vomir lui-même et il est bel et bien confronté à sa propre noirceur, sa propre nuit intérieure, actée à travers les convulsions de son corps. Oppenheimer ne cherchait sans doute pas à pousser son sujet dans ses derniers retranchements et il a dû vivre la même sidération que nous face à ce *happening* inattendu. Effectivement, le cinéaste est dans la restitution d'une mémoire collective. Mais trouve-t-il toujours la distance juste pour y parvenir? Là est la vraie question. Le film ne se place pas vraiment sur un plan idéologique, même si le portrait de la dictature en place se dessine en filigrane. Le cinéaste explore plutôt la matière noire du mal, sa banalité ténébreuse (Anwar Congo et son acolyte revendiquent haut et fort la dimension sadique de leur personnalité) et là réside toute l'ambiguïté dans laquelle nous enferme peu à peu le film, nous laissant en bout de ligne avec un profond malaise. Le masque que porte Oppenheimer ne saurait être le même que celui d'un «cinéaste forger dans la fiction», soudain placé devant des choix difficiles. Le réalisateur est ici face à des tortionnaires qui ont tué des milliers de gens, ce qui fait une grande différence. En «fictionnant» leurs récits, en prenant le parti d'une mise en abyme «spectaculaire» (par le biais de l'attrait des protagonistes pour les

«En collant au seul point de vue des bourreaux, le cinéaste devient le prisonnier, l'otage d'une vision tronquée de l'histoire. L'acte de regard se prend dans les rets de quelque chose qui le dépasse, voire qui le fascine [...]» – G.G.

films de gangsters américains et les comédies musicales kitsch, alors qu'ils vont rejouer à l'écran leurs sombres exactions), une forme d'obscénité rampante cristallise et s'installe. Obscénité qui n'affleure jamais chez Rithy Panh même si, à travers son travail de mise en lisibilité de l'Histoire, le cinéaste tente, lui aussi mais avec d'autres moyens, de s'approcher des mystères vertigineux de l'âme humaine. Pour moi, il ne s'agit pas de connivence avec les bourreaux. Oppenheimer est intelligent et il sait qu'il côtoie des gouffres. Il s'agit plutôt d'une mise à distance qui, dans *The Act of Killing*, se perd, s'effiloche et finit par banaliser l'horreur. En satisfaisant

aux codes fictionnels d'une sorte d'*Apocalypse Now* revisité dans la séquence de reconstitution de l'incendie d'un village – avec bourreaux et victimes confondus dans le silence assourdissant de l'histoire – le film franchit la ligne de transgression et bute, me semble-t-il, sur un absolu de l'horreur qui ne saurait être représenté dans ce contexte.

S.A. : Que l'on adhère ou pas à la démarche du cinéaste, il y a certes un devoir d'engage-

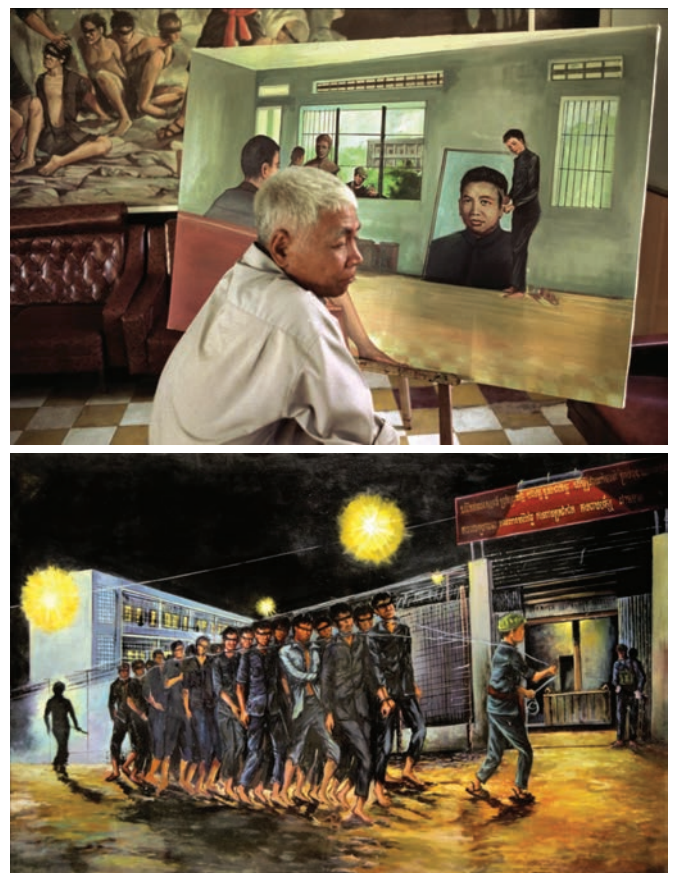
ment de la part du spectateur qui consiste à interroger ses intentions. Si l'acte de Rithy Panh s'approche de la commémoration à travers la réhabilitation de ses bourreaux vers le chemin de l'humanisme, Oppenheimer ne semble pas croire en cette rédemption qui en fin de parcours prend étonnamment le dessus, alors qu'il n'a pas nécessairement cherché à la provoquer. Rithy Panh tenait à confronter, Oppenheimer à démonter. Comme souvent chez ceux qui ont été les instruments d'un génocide, la parole ne vient pas, il y a un blocage psychologique. Ce qui sidère dans *The Act of Killing*, c'est qu'il n'y a pas de blocage. *S21* est un huis clos et Rithy Panh se butait à l'obstacle de la parole, alors que *The Act of Killing* est un confessionnal à ciel ouvert où la parole est abondante. Les bourreaux ont une logique pour se défendre; l'évidence du geste et l'idéologie avérée. Le film d'Oppenheimer ne maintient pas la distance juste comme tu le fais remarquer, et je pense que c'est

précisément cela qui lui permet d'«incarner» cette idéologie; il fait littéralement corps avec son sujet, à l'image de l'absurde qu'il explore. En empruntant les habits de l'innommable et en abritant l'ignominie qui s'en dégage, le film représente au mieux l'état des lieux en Indonésie. Cette espèce de syndrome de Stockholm est un acte presque sacrificiel de la part du cinéaste qui se met moralement en danger. L'ambiance délétère conditionne le passage à l'acte et, pour saisir cette ambiance, il faut partir de la dimension humaine de l'individu, ce que l'on semble reprocher à Oppenheimer. Les bourreaux de Rithy Panh veulent oublier le passé, ceux d'Oppenheimer le sublimer, et dans cette exaltation même ils nous font revivre leurs «exploits». Les tueurs cambodgiens ne reconnaissent jamais leurs fautes, ils hiérarchisent le pouvoir pour déroger à leur responsabilité, alors qu'Oppenheimer, lui, travaille dans un contexte beaucoup plus fragile, où l'acte criminel est héroïsé. Rithy Panh étudie le rapport entre le meurtre et l'idéologie. Il tente de saisir le point de basculement chez les exécutants qui ont exercé sciemment leur fonction de criminel, contrairement à ceux qui ont été endoctrinés. Chez Oppenheimer, on s'intéresse à l'acte et non à l'idéologie, et c'est peut-être dans ce lien rompu que la banalité de l'horreur perd son filtre. Dans ce sens, je vois Oppenheimer comme un «infiltré» que les bourreaux ont eux-mêmes masqué, lui donnant les outils mêmes pour les débusquer. Acte manqué? Le peuple indonésien a trop tardé à s'acquitter de son devoir de mémoire et cette dernière scène que tu évoques, en plus d'être la pierre angulaire du film, est un déclic, l'occasion peut-être d'un tournant dans l'histoire du pays. C'est le moment où Anwar Congo semble pour la première fois affronter moralement son passé. Cette obscénité que tu décris si bien est justement «rampante», les bourreaux ayant serpenté entre les mailles de la justice, de la morale, du devoir de mémoire, de la commémoration. Pour avancer, il faut des réponses aux questions. Dans *The Act of Killing*, il semble qu'il n'y ait pas de solution car justement le problème est entériné. Oppenheimer, c'est le sorcier qui «exorcise» Anwar, et à travers ses convulsions y dévoile la pointe du problème.

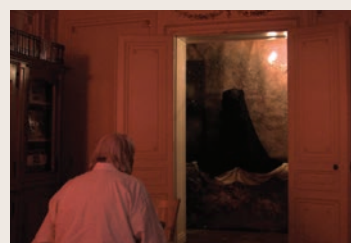
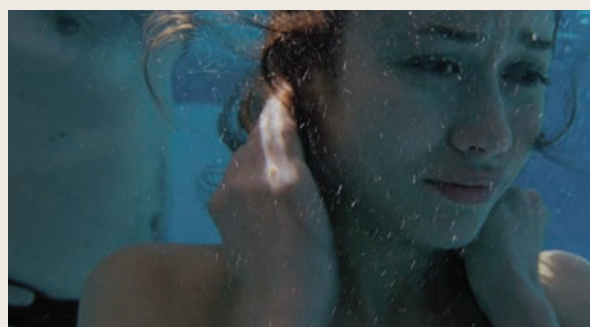
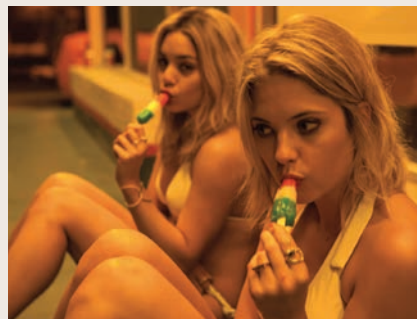
GG: Tu as raison de dire qu'Oppenheimer «fait corps avec son sujet, à l'image de l'absurde qu'il explore», et que le film, conscient de ses limites et de ses enjeux éthiques, tente de représenter «au mieux l'état des lieux en Indonésie». Le film bute certes sur l'impossibilité de faire témoigner les victimes à l'écran, mais en collant au seul point de vue des bourreaux, le cinéaste devient le prisonnier, l'otage d'une vision tronquée de l'histoire. Pour moi, l'acte de regard se prend dans les rets de quelque chose qui le dépasse, voire qui le fascine, et il se heurte dans les circonstances à une sorte d'impasse de l'imagination, alors que le sujet même du film est justement le lien à l'imagination dans notre rapport au monde (voir les mises en scène orchestrées par les bourreaux), et donc une interrogation sur l'aveuglement collectif des Indonésiens, aveuglement qui vaut autant pour nous si on considère tous les mensonges qui ont entouré le déclenchement de la guerre en Irak au nom de la suprématie occidentale. Bref, le film n'arrive plus à *voir* sur la longueur, même si la séquence finale le dédouane en quelque sorte. Je ne conteste pas le fait qu'Oppenheimer veuille partir de la dimension humaine de l'individu (la part du mal en nous), c'est ce qui fait la puissance perverse du film, cette plongée dans l'horreur que les bourreaux (du moins dans le cas d'Anwar) organisent peut-être inconsciemment

– tu as raison d'évoquer la piste d'un éventuel acte manqué – pour mieux se faire piéger et soulager leur conscience effarée. À la fin, le corps du bourreau se convulse et le corps de l'Histoire se fissure enfin, laissant entrevoir soudain un horizon de mort incommensurable que les Indonésiens, terrifiés pour la plupart, devront affronter un jour ou l'autre collectivement, malgré toutes les dénégations. Et le fait que plusieurs anonymes figurent au générique du film laisse penser en effet que ce travail de mémoire est enclenché, notamment grâce au film. Mais, je me demande pourquoi, par exemple, Oppenheimer n'interroge jamais la mémoire des lieux, alors que dans un premier temps, il avait justement eu accès à certains témoignages de victimes et à des lieux suintant la mort, comme dans ce fameux village incendié. Oppenheimer n'aurait-il pas pu introduire ainsi une véritable dimension de hors-champ pour que «l'autre» soit présent à travers la présence des témoins secrets d'une nature, elle aussi outragée par la barbarie? Et ce, pour que «les choses commencent de nous regarder depuis leurs espaces enfouis et leur temps enfuis», pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman se confrontant à l'inimaginable des camps de concentration, dans *Écorces*, son «récit-photo», paru en 2011. C'est pour moi dans cette absence de hors-champ que le film se heurte aux limites de sa propre imagination. ■

The Act of Killing devrait prendre l'affiche en juillet 2013.



S21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE (2003) de Rithy Panh



- | | |
|---|---|
| LIKE SOMEONE IN LOVE / Abbas Kiarostami | SPRING BREAKERS / Harmony Korine |
| CÉSAR DOIT MOURIR / Paolo et Vittorio Taviani | TO THE WONDER / Terrence Malick |
| DJANGO UNCHAINED / Quentin Tarantino | LA FILLE DE NULLE PART / Jean-Claude Brisseau |
| HANNAH ARENDT / Margarethe von Trotta | |

Barbie à l'abattoir

par Alexandre Fontaine Rousseau



L'Amérique est morte. En voici l'épitaphe. La conclusion logique. Nous sommes au bout de la route. À la place d'une culture, il n'y a plus que ce néant désolant, clinquant – le spectacle des corps devenus viande, réduits à leur mécanique pornographique par la logique même d'une société où tout n'est plus que valeur monétaire et échappatoire hédoniste, violence banalisée et liberté illusoire. Un pays s'effondre, écrasé par le poids de ses rêves matérialistes, de ses fantasmes vulgaires ; tant pis, tant mieux. *Life ain't nothing but bitches and money*, disait l'autre. D'accord. Voilà ce que ça donne : James Franco qui énumère avec enthousiasme, intoxiqué par son pouvoir de pacotille, la liste de « toute la shit » qu'il possède ; ces jeunes princesses Disney excitées à la vue de ses fusils, enfin « libérées », enfin libres de vivre comme dans un vidéo-clip. Comment se sent-on, alors ? Comme dans un rêve.

Avec *Spring Breakers*, Harmony Korine fait corps avec le contemporain d'une manière particulièrement saisissante, trouvant le moyen de critiquer son époque sans se complaire dans une sorte de pose réactionnaire à son égard. C'est-à-dire qu'il ne tente pas d'« analyser » le phénomène social qu'il décrit, cherchant plutôt à aller jusqu'au bout de celui-ci, aux côtés de ceux et de celles qui se laissent porter par la folie du monde dans lequel ils vivent ; et, en même temps que ses héroïnes épuisent le potentiel de ce monde,

le cinéaste en déconstruit la surface, la mise en images. Il aurait pu se complaire dans le rire, mais se dégage plutôt de son film une profonde mélancolie. *Spring Breakers* n'est pas une satire articulée aux dépens de cette jeunesse en perdition qui y est mise en scène. C'est un hurlement désespéré, poussé dans le plus chargé des vides.

Le drame, ici, ce n'est pas tant qu'il n'y a plus d'« utopies » – mais que celles-ci n'ont plus de sens. Voilà donc ce qu'il reste à espérer d'un monde où *Hot In Herre* de Nelly et *Everytime* de Britney Spears font figure de poésie, où le matérialisme et l'individualisme inculqués par le *gangsta rap* font office de valeurs communes sur lesquelles est fondé cet *American dream* duquel le personnage de James Franco s' imagine (sans doute à juste titre) être l'ultime incarnation. Korine, avec un juste dosage de décalage et de connivence, explore la face obscure de cette culture populaire que masque son apparente futilité, « désacralisant » ses icônes Selena Gomez et Vanessa Hudgens en anéantissant avec une éloquente virulence leur image innocente, faussement inoffensive. La vacuité de leur mantra, *Spring break forever !* se transformera graduellement en menace sourde, Korine employant pour ce faire la même tactique de détournement qui, au bout d'un moment, rend si terrifiant le bourdonnement de la musique de Skrillex.

Voyage au bout de la culture, *Spring Breakers* est l'histoire d'une révolte qui bute

sur les limites de l'imaginaire contemporain, d'une révolte qui ne peut plus aller au-delà de ces images préfabriquées, mises en marché, qui ont forgé l'identité de ceux qui se révoltent. Une rébellion prisonnière de son matérialisme, d'où l'incroyable force de cette forme cyclique, qui réitère les images, les recycle et les subvertit sans jamais pouvoir y échapper. C'est l'histoire d'une jeunesse prisonnière des mythes médiocres auxquels elle a accès, condamnée à en répéter les pires excès faute d'autre chose à vivre. C'est l'histoire d'un pauvre type qui rêve d'être Scarface, d'une poignée de filles qui sont prêtes à tout pour être à leur tour des *girls gone wild*. Cela tout bonnement parce que ce sont les clichés qui s'offrent à eux et qu'ils sont incapables de se concevoir en dehors de ceux-ci. Ce n'est pas de l'idiotie, comme l'ont affirmé certains, mais bien une tragédie ; et la nuance est dévastatrice.

De là l'authentique génie de la mise en scène qui articule un étourdissant effet de dissonance entre les fulgurantes images de débauche débridée dont elle mitraille le spectateur et le flottement impressionniste de l'ensemble. Une atmosphère éthérée, un onirisme halluciné contribuent en effet à instaurer progressivement une troublante impression de déréalisation. Au fur et à mesure que les boucles d'images se recourent, que les reflets ondulants de la lumière sur l'eau instillent une sensation de rêve, tout contact avec le réel se



dégrade irrémédiablement. Tant et si bien que les êtres humains en viennent à se dissoudre dans l'image, pris au piège dans cette logique de mise en scène de soi à laquelle incite la culture de la vidéo amateur. «Just pretend it's a fucking video game!» L'idée même de morale apparaît impossible à réconcilier avec l'univers dans lequel évoluent ces spécimens de la dérive contemporaine. Mais, plus encore, cette déconnexion fondamentale du réel semble

irréconciliable avec la conception matérialiste du monde qui en est à l'origine.

Objet cinématographique complexe, d'une foudroyante force subversive, l'agressif *Spring Breakers* s'avère une œuvre charnière dans le parcours inégal de son auteur, qui a enfin réalisé un film à la hauteur de cette notoriété que lui avait valu l'excellent *Gummo*. Canalisant plus intelligemment son nihilisme, plaçant sa propension à la provocation au service d'un véritable

discours, Harmony Korine n'a rien perdu de sa verve fêlée ou de son audace en réalisant un film un brin moins hermétique que *Trash Humpers*. Par sa volonté d'épurer au maximum sa trame narrative et de réduire les dialogues à l'état de trace pour créer une expérience cinématographique essentiellement physique, il signe ici un film à la forme indéniablement radicale. D'où l'incompréhension à laquelle bute déjà celui-ci, accusé à tort d'être misogyne, d'alimenter la «culture du viol» ou d'être tout simplement complaisant par certains critiques qui, visiblement, n'y ont rien pigé. Peu importe. Avec *Spring Breakers*, un cinéaste duquel on ne savait plus trop quoi espérer, duquel on ne savait en fait plus trop si l'on pouvait espérer quoi que ce soit, est redevenu un auteur nécessaire. ■

Ce texte est d'abord paru sur le site de Panorama Cinéma.

États-Unis, 2012. Ré. et scé.: Harmony Korine. Ph.: Benoît Debie. Mont.: Douglas Crise. Mus.: Cliff Martinez et Skrillex. Int.: Vanessa Hudgens, Ashley Benson, Selena Gomez, Rachel Korine, James Franco, Gucci Mane. 94 minutes. Dist.: VVS Films.

Aujourd'hui pour moi, demain pour toi de Maël Demarcy-Arnaud

Le documentaire de Maël Demarcy-Arnaud est le deuxième long métrage présenté en salle sur le fameux Printemps érable de 2012, après celui du groupe Épopée intitulé *Insurgence*. Mais leurs approches sont totalement différentes. Tant le premier se veut acte politique pur, tant ce deuxième se veut radiographie permettant de prendre le pouls sociétal et émotionnel de ce Printemps – ce qui était impossible avec *Insurgence*, film sombre qui avait quelque chose d'étouffant –, quoique leur conclusion se ressemble dans ce sentiment de tristesse que leur fin nous laisse. On pourrait aussi ajouter l'amertume à *Aujourd'hui pour moi, demain pour toi*, qui est pourtant lumineux, tendre, attentif dans le regard porté sur le mouvement de contestation. On voit surtout chez Demarcy-Arnaud des visages, vifs, sérieux, empathiques, et non des groupes indistincts comme chez Épopée; on emprunte minutieusement une chronologie, qui, elle, n'était pas affichée dans *Insurgence*.

Le cinéaste a choisi de suivre un collectif d'étudiants en design de l'UQAM qui a mené ses actions sous la dénomination L'École de la montagne rouge (ça sonne révolution chinoise, mais ce ne l'est pas!). Des actions placées sous le signe de la création, de l'imaginaire et du symbole par pancartes et autres happenings organisés par le groupe. Le cinéaste part du travail en coulisses de l'École pour établir un relais avec les diverses manifestations, rassemblements, ralliements qui ont marqué la lutte étudiante. Il passe ainsi de l'intime au global, donnant en quelque sorte aux spectateurs des outils pour comprendre ce mouvement. On



y parle certes beaucoup, un peu trop même, mais les discours tiennent autant de la stratégie que de l'amitié, de l'affirmation politique que de l'expression des sentiments. Le microcosme qui nous est montré renvoie à une vision plus large de six mois de lutte qui – ô misère – se concluent sur la déception, le découragement, voire la trahison des idéaux (par le Parti québécois). Quoique conventionnel dans sa structure, contrairement à *Insurgence* qui affirme sa forme, dans un souci tout gordardien, comme front esthétique inséparable de la révolution annoncée (c'était le fond de son discours), *Aujourd'hui pour moi, demain pour toi* tire pour sa part sa force du fait d'être au plus près de l'exaltation et de la réflexion des «protagonistes» de cette saison de tous les espoirs, qu'il réussit à transmettre aux spectateurs. – André Roy

Depuis qu'Abbas est parti

par Robert Daudelin



En 2008, après la réalisation du très beau *Shirin*, Abbas Kiarostami quitte son pays pour poursuivre sa carrière à l'étranger. Or, dans l'abondante filmographie du cinéaste, l'Iran est beaucoup plus qu'un décor : l'Iran, sa culture, son histoire récente, est au cœur de chaque film – jusque et y compris dans un film dit expérimental comme *Ten* ; c'est dans son attachement profond à son pays que Kiarostami nous a toujours semblé trouver son inspiration. Cet exil (volontaire ?) allait-il tarir la vraie source d'inspiration du cinéaste ? (Les exemples abondent de cinéastes talentueux qui n'ont pas survécu à une telle coupure). La réponse allait nous parvenir dès 2010 avec *Copie conforme*, un film que certains admirateurs du cinéaste ont trouvé trop bien figé, mais qui n'en était pas moins remarquable – le film d'un auteur authentique qui savait éviter les pièges de la coproduction et nous proposer un nouveau chapitre, aussi beau que fascinant, de son œuvre.

Like Someone in Love, le plus récent opus du cinéaste, se présente comme un défi encore plus redoutable : production française tournée au Japon, avec équipe et interprètes japonais, le film s'appuie sur un scénario original dans lequel Kiarostami pratique l'épuration à un degré téméraire. Presque rien en effet ne nous est dit des personnages, de leur vie, de leurs gestes. Le spectateur n'a d'autre choix que de se livrer à un véritable travail de reconstitution : nous comprenons assez tôt, assez approximativement aussi,

qu'Akiko, petite provinciale vivant à Tokyo, se prostitue pour payer ses études de sociologie ; que le vieil homme qui sollicite ses services est un professeur à la retraite ; que le fiancé est garagiste. Mais tout cela, à vrai dire, est d'une importance relative, même si le Japon actuel s'y révèle astucieusement. Tout se passe vraiment ailleurs, dans une sorte de mouvement souterrain que la brillante mise en scène de Kiarostami, avec son point de vue faussement neutre, nous fait découvrir presque à notre insu.

La séquence d'ouverture, un long plan fixe, plastiquement surchargé, est exemplaire de l'écriture du film et du parti pris du cinéaste de nous en dire le moins possible, nous proposant de sentir les choses plutôt que d'essayer de les comprendre. Dans ce plan, dont l'élément principal est une conversation sur un portable dont nous ne voyons pas la propriétaire, Kiarostami filme le reflet (sonore, aussi bien que visuel), plutôt que la chose : tout le film sera ainsi surdéterminé par ce choix de ne jamais voir les choses de face, mais toujours par réfraction – dans la fenêtre du professeur, dans le pare-brise et sur le capot relevé de son auto et même à travers le rideau de la voisine qui soudainement apparaît comme un filtre devant l'objectif de la caméra. Ce jeu de reflets, qui n'est pas sans évoquer le mystère et la poésie des images de Kiarostami photographe (ou de celles également admirables du photographe québécois Serge Clément), a vite fait de devenir le lieu d'ancrage du film.

Kiarostami, passé maître depuis longtemps du tournage dans l'espace restreint et contraignant d'une voiture, ne s'en prive pas ici : la Volvo du professeur est l'espace où les trois personnages se livrent, vérités et mensonges confondus, et le taxi le lieu où Akiko fait le silencieux bilan de sa vie. Qui plus est, l'appartement du vieux professeur, comme la boîte de nuit de la séquence d'ouverture, sont filmés de la même manière, en insistant sur leur exigüité – même le garage du fiancé est un espace oppressant.

Kiarostami prend un malin plaisir à frustrer le spectateur (histoire de lui montrer que l'important est ailleurs) en se jouant des malentendus qui parsèment son récit : ainsi, jamais nous ne saurons ce qui s'est passé durant cette nuit d'Akiko chez le vieux professeur. Peut-être faut-il chercher la réponse chez Kawabata qui, dans *Les belles endormies*, racontait les nuits de vieillards aux côtés d'adolescentes sommeillant sous l'effet de puissants narcotiques. Que le cinéaste iranien ait cherché son inspiration chez le grand écrivain japonais ne serait que justifié ; le résultat en vaut assurément le détour.

Film, en apparence, trop lisse, *Like Someone in Love*, pour cette même raison, ne se laisse pas apprivoiser facilement : il faut le revoir, s'entêter à percer son mystère. Nous sommes bien chez Kiarostami !

France-Japon, 2012. Scé. et ré. : Abbas Kiarostami. Ph. : Katsumi Yanagijima. Mont. : Bahman Kiarostami. Int. : Rin Takanashi, Tadashi Okuno, Ryô Kase. 104 minutes. Dist. : EyeSteelFilm.

L'horreur

par Bruno Dequen



À peine deux ans après son triomphe cannois, Terrence Malick est de retour avec *To the Wonder*, son sixième film et, de loin, sa proposition la plus déconcertante. Certes, les œuvres du cinéaste américain n'ont pas toutes fait l'unanimité, mais aucune ne laisse aussi perplexe que ce récit elliptique d'une relation amoureuse vouée à l'échec entre un Américain au mutisme proche de l'autisme et une Européenne dépressive en quête d'amour.

Pourtant, tout est simple dans ce film. Le récit, au minimalisme fragmenté dans la lignée de *The Tree of Life*, est d'une simplicité confondante. Déployé en trois grands mouvements, il suit la naissance et la détérioration progressive d'un couple, un interlude romantique avec une autre femme, puis le retour de l'Européenne et le constat d'échec du couple initial. Mis à part le début et la fin du film, qui se déroulent en France, l'essentiel de l'action a lieu dans une banlieue anonyme du Midwest, qui héberge également un prêtre en pleine crise de foi dont les ruminations viennent se superposer au récit central.

To the Wonder se situe dans la parfaite continuité de l'œuvre malickienne. Sur fond de drame romantique, les multiples voix off mettent en question l'essence de l'amour et la présence de Dieu. Le montage agence une symphonie de plans fugaces, qui se veulent sublimes, et dont la raison d'être est plus musicale et figurative que narrative. Encore une fois, la caméra tournoyante filme la cime des arbres, les femmes lèvent les bras au ciel et virevoltent dans les champs (dans les jardins, dans les chambres, dans la rue, dans les épiceries ; bref, partout) pendant que les hommes traînent en silence leurs lourdes carcasses.

Pourtant, malgré ces figures familières habituellement garantes de moments de grâce, *To the Wonder* est une expérience pénible et étrangement terre à terre qui se situe finalement aux antipodes des visions élégiaques des films précédents. Les personnages sont sans consistance et simplistes, les paroles en voix off réduites au sens strict (« J'aime l'amour qui m'aime » revient plusieurs fois dans le film), les plans, certes, toujours savamment composés, font l'effet de cartes postales stéréotypées. Sans même parler d'une vision pour le moins misogyne de la femme représentée comme une nymphe hypersensible qui finira par commettre un adultère dans un motel ordinaire avec un homme portant une tête de mort tatouée...

Le philosophe-poète a-t-il épuisé ses ressources, fonctionnant désormais sur « pilote automatique » ? Le moraliste spiritualiste sensible est-il atteint de sénilité précoce ? Ou Malick viendrait-il de réaliser une œuvre courageuse utilisant l'autodestruction de son cinéma au profit d'une réflexion nécessaire, quoique d'un cynisme terrifiant, sur la perte de la croyance dans le monde ? Si les réactions suscitées par le film penchent pour les deux premières options, donnons à ce grand cinéaste le bénéfice du doute et explorons la troisième voie, en attendant la suite.

Et si *To the Wonder*, loin d'être un drame romantique, était un film d'horreur ? Depuis des années, il est évident que le cinéma de Malick n'est pas tant préoccupé par les récits que par les possibilités de sens que l'agencement des sons et des images permet. Et ses personnages représentent moins des individus que des archétypes immédiatement reconnaissables. Or, quel est l'archétype

masculin de ce film ? L'homme de *To the Wonder*, très souvent filmé de dos, apparaît tout d'abord comme un représentant générique de la classe moyenne américaine. Grand et silencieux, supervisant des chantiers de construction, il possède sa maison en banlieue et son indispensable *pick-up*. Incarné par le beau et [superficiel] Ben Affleck, il est tout d'abord filmé comme une présence forte et rassurante sur laquelle deux femmes s'appuient : un symbole de stabilité émotionnelle distante et nonchalante à la John Wayne. Or l'un des malaises que suscite le film réside dans le glissement progressif qu'il opère par rapport à ce personnage, qui devient au fur et à mesure que le film avance une présence de plus en plus oppressante et opaque. Comme toujours chez Malick, tout passe par le jeu entre des fragments visuels : une main qui ne se laisse plus toucher, une silhouette qui s'éloigne mais qui demeure toujours dans le champ comme une ombre épiant les moindres mouvements de sa femme désespérée, une musique dont le lyrisme fait place à certaines dissonances. Le stoïcisme creux fait place à une froideur absolue qui ne s'exprime plus que par explosions de colère soudaines. Même les moments d'accalmie deviennent étrangement hantés par des figures de violence : un rideau qui vient étouffer le visage de la femme, une corde qui lui attache les mains. Les jeux amoureux deviennent source de malaise. Symboliquement, Malick utilise ainsi des figures de représentation d'un comportement « sociopathe ». Or ces choix viennent souligner un état d'assèchement émotionnel dont souffrent, de diverses façons, tous les personnages principaux du film.

Contrairement au protagoniste masculin, qui ne prononce presque pas un mot de tout le film, les trois autres personnages (les deux femmes et le prêtre) ont tous droit à leurs réflexions en voix off. L'un des grands utilisateurs de voix hors champ du cinéma, Malick possède une maîtrise exceptionnelle de la langue vernaculaire, comme il l'a prouvé dans *Badlands* et *Days of Heaven*. Dans *The Thin Red Line*, par exemple, les multiples voix off, qui n'étaient pas toujours celles de personnages précis, possédaient toutes un accent et une utilisation de la langue qui les différenciaient les unes des autres. Or, dans *To the Wonder*, Malick efface toute forme possible d'individualité verbale au profit de phrases totalement désincarnées. Les propos creux que ces ruminations produisent sont d'autant plus remarquables que Malick a pris soin de les mettre en contraste avec l'intervention de personnages secondaires plus crédibles et réalistes (la fille de l'Européenne et l'homme de ménage dans

l'église). La spontanéité de leurs réactions amplifie l'artificialité et la superficialité des gestes et des plaintes des personnages principaux. Leurs tristes prières deviennent alors de véritables litanies sans âme, et il apparaît évident que ces êtres souffrent moins d'un manque que d'une absence totale de véritable rapport au monde. Ils sont alors condamnés à chercher l'émotion dans les lieux touristiques convenus (le Mont-Saint-Michel, qui est la « merveille » du titre, ou les jardins de Versailles).

Or ce sentiment de superficialité ne serait pas aussi déstabilisant si Malick n'avait pas décidé de le confronter à sa propre démarche cinématographique, qui vise la transcendance par l'extase esthétique permanente. *To the Wonder* utilise ainsi toute l'esthétique malickienne contre elle-même. Les envolées audiovisuelles s'écroulent sous le poids du vide. La caméra virevolte autour de clichés. Le cinéma de Malick s'autodétruit sous la pression d'une époque contemporaine qui

n'a plus aucun ancrage dans le monde. Il s'agit d'une démonstration par l'absurde et d'un constat terriblement cynique. Une malaise s'installe, que rien ne peut plus apaiser. Là réside la véritable horreur. ■

États-Unis, 2012. Ré. et scé. : Terrence Malick. Ph. : Emmanuel Lubezki. Mont. : A.J. Edwards, Keith Fraase, Shane Hazen, Christopher Roldan, Mark Yoshikawa. Mus. : Hanan Townshend. Int. : Ben Affleck, Olga Kurylenko, Rachel McAdams, Javier Bardem. 112 minutes. Dist. : VVS Films.



Life of Pi d'Ang Lee

Le populaire roman de Yann Martel avait la réputation d'être inadaptable. Comme toujours à Hollywood, ce constat résultait moins des défis soulevés par une œuvre aux explorations narratives et linguistiques uniques et difficilement reproductibles que du simple fait que les événements présentés dans l'ouvrage du Canadien posaient de nombreux problèmes techniques. Dans ce cas-ci, comment filmer le récit de la survie d'un jeune Indien condamné à partager un canot de sauvetage avec un tigre ? Certes, il a fallu beaucoup de persévérance et tout le savoir-faire du réalisateur protéiforme Ang Lee et de son armée de programmeurs informatiques pour réussir le défi. Ce n'est toutefois pas l'exploit technique qui impressionne. En effet, qui doute encore de nos jours de la capacité des petits génies du clavier à produire à volonté paysage ou animal virtuel ?

L'intérêt de *Life of Pi* réside plutôt dans la capacité qu'a eue Ang Lee d'adapter les questionnements éthiques et spirituels du roman aux spécificités de son médium. Au-delà de son récit d'aventures, l'ouvrage de Yann Martel est une fable sur le besoin humain fondamental de croyance et la capacité de l'imagination à transformer le réel pour mieux lui survivre. Dans le film d'Ang Lee, ce discours, certes louable mais finalement assez convenu, devient l'occasion d'explorer les fondements du cinéma numérique. Tout se joue dans le rapport entre prises de vues réelles et images virtuelles. Chez Martel, deux récits de la même aventure sont proposés sans qu'aucun des deux ne soit confirmé comme étant la réalité. Chez Lee, cette ambiguïté fondamentale est incarnée par la nature même

de l'imagerie numérique. Malgré son hyperréalisme, le tigre est manifestement une créature virtuelle. Par contre, même si l'océan n'est pas réel, les vagues et les éclats d'eau que reçoit le personnage le sont. De plus, contrairement à la plupart des films qui cherchent en permanence à effacer toute différence entre réel et virtuel, Lee s'amuse à changer constamment de registre et n'hésite pas à plonger dans l'artificialité la plus manifeste. Pour Lee, il ne s'agit plus de faire croire au réel, puisque tout est fiction. Comme dans le roman, ce sont les émotions éprouvées qui doivent être crédibles, et celles-ci nécessitent des dosages techniques différents. – Bruno Dequen



Magie blanche, magie noire, magie du cinéma...

par Philippe Gajan



Il y a d'abord un lieu, un appartement parisien. Un lieu hors du temps, comme figé, tant dans la poussière que dans l'évocation des grands maîtres (musique, peinture, littérature) qui, à leur tour, semblent veiller sur ce sanctuaire. Il y a ensuite un corps également figé, celui de Brisseau qui joue lui-même un veuf endeuillé depuis des années. Telle Pénélope tissant sa toile, il est attelé à son grand œuvre, un livre consacré aux croyances qui façonnent notre vie quotidienne, grand œuvre qui, comme lui, semble faire du surplace. Et puis, un jaillissement, une irruption improbable, la plus improbable tant qu'à faire. Une jeune femme, un ange, peut-être un démon ou encore un fantôme.

Certes rien pour rassurer les détracteurs du sulfureux cinéaste abonné aux controverses. Pourtant ces anges féminins traversent toute son œuvre, pour le pire parfois (les «anges exterminateurs» du film du même nom, relativement inutiles, illustratifs), mais surtout pour le meilleur. Qui ne se souvient de la Vanessa Paradis de *Noce blanche*, de Sylvie Vartan en *Ange noir*, d'Isabelle Pasco, mystique *Céline* et bien sûr de la lumineuse Fabienne Babe de *De bruit et de fureur*? Dans cette galerie fantasmagique, il faudra maintenant ajouter Virginie Legeay, apparition et source de vie de ce nouveau chapitre de la filmographie de Brisseau qui, plus que jamais, semble habité, hanté, voire obsédé par les mystères du féminin.

Film fauché, venu un peu de nulle part, qui succède à sa trilogie du plaisir féminin

(*Choses secrètes, Les anges exterminateurs, À l'aventure*), *La fille de nulle part*, s'il semble émaner d'un cinéaste apaisé, réconcilié pourrait-on dire (avec lui-même, avec l'autre, avec l'amour, avec la vie, avec la mort...), brûle pourtant d'un feu intérieur qui n'appartient qu'au cinéma, comme un rituel païen qui convoquerait toute la magie (blanche, noire) du septième art. Car peu à peu le film, d'abord réaliste, vient longer les rives du surnaturel. Dès lors, les scènes fantastiques, bricolées, quasi amateurs à l'heure du cinéma à grand spectacle bâti à coups d'effets spéciaux chers et sophistiqués, provoquent une sorte d'émoi aujourd'hui rarissime, comme un frisson devant une scène primitive. Si les thèmes sont familiers, c'est la manière et la matière, pour peu qu'on s'y abandonne, qui emportent l'adhésion. On pense d'abord à Rohmer pour ces dialogues délicieusement décalés, un peu littéraires (au *Rayon vert* par exemple), à Maupassant bien sûr pour l'intrusion du fantastique dans le quotidien. En accord avec ces croyances qui peuplent le quotidien, objet de l'essai que désormais les deux protagonistes vont mener à bien, le film va droit au cœur, empreint à la fois de simplicité assumée, de candeur et de cette foi qui déplace les montagnes.

Exit la chronique psychologique tarabiscotée et les récits manipulateurs, *La fille de nulle part* acquiert résolument une dimension mythologique... Et s'ouvre vers l'infini, vers le temps infini des réincarnations

successives, sorte d'éternel retour de l'être aimé, au-delà du temps, au-delà de l'espace, au-delà de la dimension charnelle... Qui l'eût cru, Brisseau renoue avec sa veine mystique (il serait plus juste de dire qu'il ne l'a jamais quittée tout à fait) et, presque gauchement, à l'image de ce corps un peu lourd, un peu pataud qu'il promène dans son appartement, vient frapper à la porte de l'au-delà pour mieux le transcender et le traverser. De cette pesanteur, il ne subsiste dorénavant plus rien.

Le cinéma de Brisseau, en frayant avec les mythes orphiques, semble avoir franchi un cap. Et en même temps avoir effectué un retour aux sources, renouant avec l'esprit de *De bruit et de fureur* (sans bien sûr la dimension sociale et la violence). Brisseau paraît s'être débarrassé de beaucoup d'entraves. Lui qui avait tant de mal à enchaîner les projets ces dernières années, faute de financement, a plongé dans un tournage à très petit budget (une vente de *Noce blanche* à la télévision, dit-on, 60 000 euros!), filmant dans son appartement avec une équipe réduite (Virginie Legeay est également assistante à la réalisation) et il a retrouvé la foi, la foi dans le cinéma! Avec, à la clé, le Léopard d'or du dernier festival de Locarno. Chapeau, monsieur Brisseau. 🍷

France, 2012, Ré. et scé.: Jean-Claude Brisseau. Ph.: David Chambille. Mont.: Maria-Luisa Garcia, Julie Picouveau. Int.: Jean-Claude Brisseau, Virginie Legeay, Claude Morel. 91 minutes. Prod.: La sorcière rouge (Jean-Claude Brisseau).

Le vent de la pensée

par Gérard Grugeau



Les grandes questions politiques liées à l'Allemagne moderne (le terrorisme dans *Les années de plomb*) et les figures de femmes non conformistes qui ont marqué l'histoire de ce pays (*Rosa Luxemburg* et le mouvement marxiste révolutionnaire Spartakus) sont une constante de l'œuvre de Margarethe von Trotta. Dans *L'honneur perdu de Katharina Blum* adapté du roman éponyme d'Heinrich Böll, la cinéaste s'intéressait déjà aux racines du mal et à ses conséquences en dessinant le portrait d'une femme qui voyait sa réputation détruite par la presse à scandale et l'appareil répressif de l'État. Pas étonnant donc que la figure d'Hannah Arendt, professeure de théorie politique et philosophe juive, émigrée aux États-Unis en 1941 après avoir fui l'Allemagne nazie en 1933 et séjourné dans un camp de détention en France occupée, surgisse aujourd'hui dans la filmographie de von Trotta. Et plus précisément, que le concept de la « banalité du mal » échafaudé par l'auteure d'*Eichmann à Jérusalem* soit au cœur de ce dernier opus, certes classique et parfois illustratif, mais nécessaire. Nécessaire parce qu'à travers la personnalité forte et indépendante de celle qui n'a eu de cesse de réfléchir sur *les Origines du totalitarisme* (1951) et la *Condition de l'homme moderne* (1958), le cinéma nous invite à penser le temps présent.

Penser est un exercice solitaire comme l'éprouvera dans sa chair et sa conscience Hannah Arendt lors du voyage qu'elle effectuera à Jérusalem en 1961 afin de couvrir pour le *New Yorker* le procès très médiatisé du criminel de guerre Adolf Eichmann. Un

Adolf Eichmann vu ici à travers les images d'époque tirées du film du cinéaste militant Leo Hurwitz. De ce médiocre fonctionnaire nazi obéissant aux ordres (les historiens mettront plus tard en lumière plusieurs de ses initiatives), elle fera l'incarnation de la banalité du mal, c'est-à-dire un individu sans dignité, une non-personne incapable de penser et donc de poser des jugements moraux. Sa théorie soulèvera une vive controverse, d'autant plus qu'Arendt avancera que les conseils juifs imposés par les nazis auraient été dans une certaine mesure complices de la déportation des leurs. Accusée d'arrogance et d'insensibilité, elle devra affronter l'hystérie collective et perdra bon nombre de ses amis. Aujourd'hui encore, face à ses prises de position, le débat reste entier et divise.

En phase avec les convictions de son héroïne, toute la mise en scène de Margarethe von Trotta va consister à contrer cette vision pernicieuse de la personnalité d'Arendt véhiculée par ses détracteurs. Le film en fait une ardente amoureuse éprise de connaissances (à travers sa liaison avec son ancien professeur Martin Heidegger, adhérent au parti national-socialiste, et son mari Heinrich Blücher, ex-spartakiste) et une femme fidèle en amitié, en quête de la famille rêvée qui lui a sans doute fait défaut (voir son lien avec Kurt Blumenfeld qu'elle a connu, jeune, dans un groupe sioniste, et sa complicité avec la romancière américaine Mary McCarthy). Élégalement photographié par Caroline Champetier, *Hannah Arendt* est, bien sûr, un film bavard, qui veut rendre compte de l'effervescence des

débats intellectuels de l'époque. Il y manque quelques plages de respiration, notamment en Israël, qui confèreraient davantage d'ampleur aux déchirements intérieurs de son héroïne, mais la puissance du sujet s'impose et passionne. Joutes verbales et séquences intimistes donnent corps à la pensée de celle qui a marqué son siècle. Le mérite du film est de parvenir à rendre palpable le vent d'une pensée libre qui doute et cherche à comprendre. Filmée devant sa machine à écrire, allongée sur son canapé ou parcourant en fumant son appartement new-yorkais, Hannah Arendt est un esprit en perpétuel mouvement. À travers tout un travail sur le corps et la langue, la grande Barbara Sukowa donne chair au verbe et au raisonnement, tout en exposant les zones de fragilité de son personnage apatride qui a fait de la pensée son pays intérieur. À l'heure de l'effondrement moral de nos sociétés, des ravages de la crise économique, de la montée des extrêmes droites en Europe et des crispations d'une certaine élite juive qui ne tolère aucune critique des politiques israéliennes sans crier à l'antisémitisme, peut-être Margarethe von Trotta entrevoit-elle les signes avant-coureurs de sombres lendemains. Face à une nouvelle barbarie que redoutent plusieurs, un seul et unique remède : « penser sans garde-fou » encore et toujours, comme dans le dernier plan, ouvert sur tous les possibles. ■

Allemagne-France, 2012. Ré. : Margarethe von Trotta. Scé. : Pamela Katz et Margarethe von Trotta. Ph. : Caroline Champetier. Mont. : Bettina Böhrer. Int. : Barbara Sukowa, Axel Milberg, Janet McTeer, Julia Jentsch, Ulrich Noethen, Michael Degen, Nicholas Woodeson, Sascha Ley, Victoria Trauttmansdorff, Klaus Pohl. 113 minutes. Dist. : EyeSteelFilm.

La logique du celluloïd vindicatif

par Alexandre Fontaine Rousseau



De plus d'une manière, le plus récent film de Quentin Tarantino se veut la suite logique du précédent, *Inglourious Basterds*, essai controversé mais somme toute fort réussi sur les possibilités narratives d'une réécriture de l'Histoire par le septième art. Tuer Hitler à l'écran, c'était au fond une façon pour le réalisateur de *Pulp Fiction* d'affirmer que rien n'est à l'abri de son cinéma; c'était aussi le coup d'éclat idéal pour donner le ton à une audacieuse trilogie révisionniste dont *Django Unchained* constituerait le second opus. Partant du constat que le cinéma, de toute façon, reconstruit de manière à demi assumée l'Histoire, l'Américain se donne ici la permission de le faire ouvertement – si ouvertement, en fait, que plus personne ne pourra confondre le cinéma avec l'Histoire et vice-versa.

Évidemment, le cinéaste met ce petit jeu au service de cet imaginaire de la vengeance mis en place dans *Kill Bill* puis plus précisément théorisé dans l'ingénieux *Death Proof*, sorte de film-miroir où les victimes d'un récit d'exploitation étaient invitées à rendre au cinéma la monnaie de sa pièce. On pourrait certes accuser Tarantino de tout résumer à ce sentiment primitif et de vouloir tout résoudre par celui-ci. Mais ce parti pris paraît légitime dans la mesure où son œuvre se veut une réflexion sur la mécanique des genres, qui préconisent depuis toujours la violence pour rétablir la justice. Au final, avec *Inglourious Basterds* et *Django Unchained*, Tarantino explore tout simplement la possibilité d'un « dialogue » entre ces questionnements qui traversent

son œuvre et la réalité : un projet risqué qui, toutefois, mérite d'être tenté.

C'est ce lien thématique unissant les deux films qui permet de mieux comprendre ce que plusieurs n'ont pas hésité à qualifier, à tort, de maillon faible de la filmographie de leur auteur. Certes, *Django Unchained* n'est pas le meilleur Tarantino – et c'est peut-être même, soyons honnête, le moins accompli de ses films – mais ce n'est certainement pas ce ratage monumental qu'y ont vu ceux qui se sont attardés trop longuement à l'étonnante linéarité de son montage. En réalité, cet hommage apparemment anodin au western-spaghetti s'avère plus audacieux que son prédécesseur, ne serait-ce que parce qu'il ose affirmer, partant des bases jetées par celui-ci, que rien ne distingue au fond l'Amérique esclavagiste de l'Allemagne nazie, ou encore *The Birth of a Nation* du *Triomphe de la volonté*.

Essentiellement, la thèse défendue par Tarantino est donc que les membres du Ku Klux Klan méritent ce plomb que distribue le celluloïd vindicatif au même titre que les SS; mais que le cinéma américain, qui n'hésite pas à condamner les uns, tend à oublier les autres pour des raisons aussi évidentes qu'impardonnables. Voilà donc l'Histoire que désire rectifier Tarantino – celle des images auxquelles on rêve plutôt que celle, factuelle, à laquelle on croit. Fiction cathartique, *Django Unchained* parle la langue de ceux qu'il vilipende; et la fulgurante violence par laquelle le cinéaste donne forme à sa critique de l'Amérique est une manière de répliquer à la barbarie par la barbarie,

d'articuler un mépris viscéral de la haine qui ne peut s'exprimer chez lui que par le biais de ces sanglants débordements qu'il se plaît à orchestrer.

Passé maître dans l'art de filmer des gens flinguant des gens, de donner à cet acte un terrifiant panache, le cinéaste prend ici un malin plaisir, presque malsain, à assumer pleinement la portée libératrice de ce rituel cinématographique. C'est en ce sens, en fait, que cette « reprise » du *Django* de Sergio Corbucci rappelle le film-source – auquel le scénario fait à peine allusion, auquel au fond on emprunte surtout ce puissant rapport entre sadisme et tragédie de même qu'une chanson-thème, mémorable, qui ancre le tout dans une certaine nostalgie du genre. De Corbucci, Tarantino conserve principalement une vision de la violence, une manière d'amplifier par la cruauté démesurée l'horreur du monde.

Mais bien que sa mise en scène emprunte aux tics de la blaxploitation de même qu'aux codes du western italien, références à une série B qu'affectionne depuis toujours l'auteur de *Jackie Brown*, les influences que cite ce *Django Unchained* dépassent ce registre familial. Toute la séquence se déroulant chez Calvin Candie emprunte ainsi à *La règle du jeu* de Renoir sa manière de stratifier, de créer par la division de l'espace une implacable dynamique de classes que viendra plus tard dynamiter l'épique fusillade finale. Plus que jamais, Tarantino semble conscient de la relation de pouvoir qu'implique par sa simple présence la violence – et c'est en faisant



passer celle-ci des mains de l'exploitant à celles de l'exploité qu'il en fait l'outil d'une révolte.

Le titre même du film ne laissant aucune place possible à l'ambiguïté, ce Django va ainsi se «déchaîner», retournant l'instrument de son oppression contre ses

maîtres, allant jusqu'à faire sauter son propre metteur en scène à l'écran avant d'aller abattre le plus affreux des symboles de l'asservissement des siens, cet esclave raciste qu'incarne Samuel L. Jackson. Prouvant ainsi hors de tout doute et de toutes les manières possibles qu'il mérite

ce nom, *free man*, qu'il porte dès lors fièrement, Django vient non seulement d'établir son propre mythe. Il a réécrit l'Histoire à son image. 

États-Unis, 2012. Ré. et scé.: Quentin Tarantino. Ph.: Robert Richardson. Mont.: Fred Raskin. Int.: Jamie Foxx, Leonardo DiCaprio, Christoph Waltz, Kerry Washington, Samuel L. Jackson. 165 minutes. Dist.: Alliance Vivafilm.



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

8480, Côte-de-Liesse

Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511

F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153

info@rsbimedia.com



Shakespeare en prison

par Robert Daudelin



Depuis longtemps déjà le cinéma attachant des frères Taviani était menacé par l'académisme, au point où l'on croyait volontiers leur filmographie close. C'était sans compter avec la seconde jeunesse des plus célèbres frères du cinéma italien qui, à quatre-vingts ans bien sonnés, signent un film admirable et bouleversant dans lequel ils retrouvent l'audace tranquille de leurs grands films des années 1970, *Saint Michel avait un coq* (1971) et *Allonsanfan* (1974) notamment.

César doit mourir, entièrement tourné dans la prison à sécurité maximum de Rebibbia dans la banlieue de Rome, se présente comme un documentaire – ainsi en est-il de la fiche technique du film. Premier malentendu. Si effectivement les cinéastes témoignent d'une entreprise « expérimentale » (ce sont les mots du directeur de la prison) exceptionnelle – d'autres l'ont fait avant eux –, l'intérêt, et la réussite de leur film, est ailleurs : dans le projet esthétique rigoureux qu'ils ont construit d'après le travail que le metteur en scène de théâtre Fabio Cavalli poursuit depuis quelques années avec les détenus (anciens mafieux et grands criminels) de Rebibbia.

Même si on ne voit jamais les Taviani à l'écran, c'est leur présence manifeste, la présence de leur caméra et l'évidence d'une double mise en scène – celle de la pièce de Shakespeare et celle du film en train

de se faire – qui donnent toute sa force au film. La présence du cinéma change tout. Les détenus se savent toujours filmés et ils « en remettent », jouant volontiers comme au temps du cinéma muet, insistant sur leur investissement sensible autant que physique. Devenus acteurs, les détenus s'approprient le texte de Shakespeare, l'actualisent – l'un des acteurs le dit explicitement devant sa difficulté à répéter une phrase – et lui ajoutent une portée insoupçonnée. Pourtant cet exercice, que d'aucuns diraient thérapeutique, n'est pas nécessairement libérateur. L'interprète de Cassius, de retour dans sa cellule une fois la représentation publique terminée, conclut : « Depuis que j'ai découvert l'art, cette cellule est devenue une prison ». Nous sommes sur le terrain de la tragédie. Le théâtre n'est pas libérateur : il conscientise et, du coup, rend peut-être encore plus insupportable la vie en prison...

Le film est d'une construction très simple – il s'ouvre et se referme sur la fin du spectacle, avec une lecture presque opposée – qui privilégie les moments de travail (sélection des acteurs, répétitions en groupe ou en cellule). Filmés en noir et blanc, alors que les extraits du spectacle et les événements qui les suivent immédiatement (le retour en cellule, notamment) sont en couleur, ces moments, nous rappellent les cinéastes par la rigueur même de leur mise en scène, font partie de la vie en

prison qui jamais n'abandonne ses droits. À la limite on pourrait même dire que la mise en scène des Taviani (cadre rigide, à plat, absence de mouvements d'appareil) enferme encore davantage les détenus... Ce qui n'est pas entièrement faux, mais renvoie surtout à la lucidité du propos : le moment d'euphorie, l'apothéose, qui ouvre et ferme le film ne doit jamais nous faire oublier où nous sommes, et surtout où sont, parfois pour des années encore, ces hommes meurtris. La prison est déjà un théâtre, théâtre de l'absurde dans lequel Shakespeare et les Taviani ne seront jamais que des accidents.

Cinéastes de fiction, les Taviani mettent l'émotion au cœur de leur projet documentaire, brouillant au besoin les pistes pour mieux nous faire sentir le trouble, le désarroi de ces hommes blessés qui jouent leur vie, bien avant que de jouer Shakespeare. Et la démonstration porte : documentaire ou fiction, faux débat s'il en est, seul compte le regard des cinéastes et leur génie à nous faire partager (adopter) ce regard. Le trouble profond qui nous habite au sortir du film et les images qui nous hantent longtemps après la projection sont la preuve que l'entreprise est réussie et que les plus célèbres frères du cinéma italien sont bel et bien de retour. 

Italie, 2012. Scé. et ré. : Paolo et Vittorio Taviani. Ph. : Simone Zampagni. Mont. : Roberto Perpignani. Mus. : Giuliano Taviani, Carmelo Travia. Int. : Salvatore Striano, Cosimo Rega, Giovanni Arcuri. 76 minutes.



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART LES MATINÉES DU FILM SUR L'ART

PRÉSENTATION DU PALMARÈS DU 31^e FIFA

LES DIMANCHES À 14 H

DÈS LE 29 SEPTEMBRE 2013

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL

CONSTANTIN BRANCUSI, LA MUSE ENDORMIE, 1910. COLL. - CENTRE POMPIDOU, PARIS © SUCCESSION BRANCUSI, SODRAC / ADAGP, 2013.



WWW.ARTFIFA.COM

LA DIFFUSION DE CETTE PUBLICITÉ
EST UNE GRACIEUSE TÉ DE JEAN-MARC CÔTÉ IMPRIMEUR
JEANMCOTE@SYMPATICO.CA



LA CINÉMATHEQUE
QUÉBÉCOISE
A 50 ANS :



UNE HISTOIRE D'AMOUR QUI DURE

UNE ANNÉE DE CÉLÉBRATIONS VOUS ATTEND!



L'inis

The Gazette
montrealgazette.com



Pro-Staging
Les arts du spectacle vivant

Culture et Communications
Québec

Conseil des arts
Canada Council
for the Arts



CINEMATHEQUE.QC.CA



Les Parapluies de Cherbourg, de Jacques Demy - Leo WEISSE © 1993 Ciné-Tamaris - The Apprenticeship of Duddy Kravitz, de Ted Kotcheff - Séraphin, un homme et son péché, de Charles Binamé - Cité Amérique - Michel Cauthier - Come with the Wind, de Victor Fleming