

# SÉQUENCES

LA REVUE  
DE CINÉMA

N° 289 | MARS - AVRIL 2014 | 59<sup>E</sup> ANNÉE | 5,95\$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

## LA DANSE DE LA RÉALITÉ

ALEJANDRO JODOROWSKY

**INSIDE LLEWYN DAVIS**  
ETHAN ET JOEL COEN

**MIRACULUM**  
DANIEL GROU [PODZ]

**THE WOLF OF  
WALL STREET**  
MARTIN SCORSESE

**NYMPHOMANIAC**  
LARS VON TRIER



LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL  
**ALEJANDRO AMENÁBAR**  
L'ESTHÉTIQUE DES MONDES POSSIBLES

Envoi de publication, enregistrement no 7957, No de la convention 40023102 Séquences, C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec (Québec) G1R 4M8



HISTORIAS CINEMATOGRAFICAS  
en coproduction avec PYRAMIDE PRODUCTIONS,  
WANDA VISION et HUMMELFILM  
présentent



SÉLECTION OFFICIELLE  
**UN CERTAIN REGARD**  
FESTIVAL DE CANNES



AVOIR-ALIRE.COM



LE FIGAROSCOPE



LA CROIX



POSITIF

ALEX BRENDEMÜHL NATALIA OREIRO DIEGO PERETTI



LE MONDE



REPRÉSENTANT DE  
L'ARGENTINE  
POUR L'OSCAR DU  
MEILLEUR FILM  
ÉTRANGER

# LE MÉDECIN DE FAMILLE

un film de **LUCÍA PUENZO**



LE PARISIEN



L'HUMANITÉ



PREMIÈRE



TÉLÉCINEOBS

Ils vivaient avec l'un des plus  
grands criminels de l'Histoire.  
Ils n'en savaient rien.



avec la participation exceptionnelle de **ELENA ROGER**  
**GUILLERMO PFENING** et pour la première fois à l'écran **FLORENCIA BADO**

HISTORIAS CINEMATOGRAFICAS en coproduction avec PYRAMIDE PRODUCTIONS, WANDA VISION, HUMMELFILM, STAN SAKHOVACZ, MOVIECITY TELEFEE, DISTRIBUTION COMPANY en association avec ENDEMOL ARGENTINA, CINEAR

avec la participation de AIDE AUX CINEMAS DU MONDE, CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE, MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, INSTITUT FRANÇAIS PRÉSENTENT UN FILM DE LUCÍA PUENZO

avec ALEX BRENDEMÜHL, NATALIA OREIRO, DIEGO PERETTI, ELENA ROGER, GUILLERMO PFENING, ALAN DÍAZ et pour la première fois à l'écran FLORENCIA BADO. Casting: MARÍA LAURA BERCH. Costumes: BEATRIZ DI BENEDETTO. Maquillage et coiffure: ALBERTO MOCICA. Décors: MARCELO CHAVES. Dessins de menu: ANDRÉS RIVA. Montage: SEBASTIÁN PUENZO. Effets spéciaux: SONETWORK. Musique: DAVIEL TARRAB, ANDRÉS GOLDSTEIN, WARREN ELLIS et DIRTY THREE. Avec FERNANDO SODENAL. Montage: HUGO PRIMERO. Images: NICOLAS PUENZO. Production exécutive: NICOLAS BATLLE. Coproduit par: AVEL KUSCHEVITZKY. Coproduit par: FABRIENNE VONNER. Producteur associé: STEPHANE PARTHENAY. Production générale: HISTORIAS CINEMATOGRAFICAS. Écrit et réalisé par: LUCÍA PUENZO.



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

**AU CINÉMA LE 2 MAI**



# SOMMAIRE

- 3 MOT DE LA RÉDACTION**  
Qui faut-il croire?
- 4 ÉTATS CRITIQUES**  
Séquences rencontre... Odile Tremblay > « Au moment où on écrit notre critique, ce n'est pas nécessairement ce qu'on avait pensé en voyant le film qui va sortir... »
- 6 CHAMPS DE RÉFLEXION**  
Bilan du cinéma québécois 2013 > On a des histoires à se raconter | La complaisance sert-elle vraiment le cinéma québécois? > Qui aime bien châtie bien
- 10 LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL**  
Alejandro Amenábar >  
L'esthétique des mondes possibles
- 13 MANIFESTATIONS**  
Image+Nation 2013
- 14 TRAMES SONORES**  
Les fonctions de la musique de films >  
Comme le jeu d'échecs
- 16 SCRIPTS**  
Alain Resnais: *La mémoire de l'éternité* > Entre classicisme et modernité | *La fin du cinéma?: Un média en crise à l'ère du numérique* > Une vraie fin du cinéma?
- 18 SALUT L'ARTISTE**  
[Frédéric] Back... [Saul] Zaentz | Peter O'Toole >  
Disparition d'un beau vandale

**ERRATA** > (n° 288 > Janvier-Février 2014): Dans la page couverture, on aurait dû lire 59<sup>e</sup> année et non pas 60<sup>e</sup>; La photo illustrant le film *Quand je serai parti vous vivrez encore* (p. 33) doit être attribuée à **15 février 1839** de Pierre Falardeau; celle représentant *12 Years a Slave* (p. 39) est extraite de *Mandela: Long Walk to Freedom*. Nous sommes désolés de ces erreurs d'inattention – La Rédaction



## ARRÊT SUR IMAGE

- 21 CÔTÉ COURT**  
*In Guns We Trust*
- 22 L'ÉCRAN DVD**  
*Shadow Dancer* | *Lovelace*
- 24 FLASHBACK**  
*Afriques: comment ça va avec la douleur?*  
> La solitude du filmeur
- 26 HORS-CHAMP**  
*Ain't Them Bodies Saints* > Des corps célestes

## LES FILMS

- 29 EN COUVERTURE**  
*La Danse de la réalité* > À la recherche du temps perdu | Alejandro Jodorowsky > « La réalité se transforme, au fur et à mesure que le récit se dirige dans un univers composé de mirages et de rêveries. »
- 34 GROS PLAN**  
*L'Image manquante* > Témoin à charge | *Inside Llewyn Davis* > Jours mauvais à New York | *Jimmy P.* > Intégration double | *Miraculum* > La mosaïque du hasard / Daniel Grou (Podz) > « Je tenais à ce que la musique viennoise rassembler ces quatre histoires dans un même mouvement. » | *Nymphomaniac* > Scènes de la vie vaginale | *Paradise: Hope* > Rondeurs fraîches / Ulrich Seidl > « Tout ce qu'on est, ce qu'on a fait, notre éducation joue un grand rôle sur ce qu'on fait comme film... » | *The Wolf of Wall Street* > De bruit et de fureur
- 48 CRITIQUES**  
*A Touch of Sin* > Histoire(s) de la violence | *American Hustle* > Jeu de cache-cache nietzschéen | *Bunker* > Les deux soldats (l'homme que j'ai tué) | *Her* > Présences de l'absence: dilection et acousmatique | *The Invisible Woman* > Les grandes espérances | *The Monuments Men* > Chasse au trésor poussive | *Quai d'Orsay* > Fourmière diplomatique | *Un château en Italie* > Décalages
- 57 VUES D'ENSEMBLE**  
*Angélique, Marquise des Anges* | *August: Osage County* | *Bà Nôi* | *Big Bad Wolves* | *Le Coq de St-Victor* | *Enfance clandestine* | *The Hobbit: The Desolation of Smaug* | *Il ventait devant ma porte* | *Jack Ryan: Shadow Recruit* | *Labor Day* | *Lone Survivor* | *La Marche* | *Ressac* | *La Tendresse*
- 64 MISE AUX POINTS**  
[une sélection des films sortis en salle]



# L'OPÉRA AU CINÉMA! | saison 2013



## TARIFS |

- 7 OPÉRAS 16 \$ CHACUN
- 4-6 OPÉRAS AU CHOIX 18 \$ CHACUN
- ADMISSION GÉNÉRALE 20 \$ CHACUN

23 JANVIER ET 2 FÉVRIER 2014

## AÏDA

27 FÉVRIER ET 9 MARS 2014

## I PURITANI

20 ET 30 MARS 2014

## LA BELLE AU BOIS DORMANT

24 AVRIL ET 4 MAI 2014

## LA FANCIULLA DEL WEST

12 ET 22 JUIN 2014

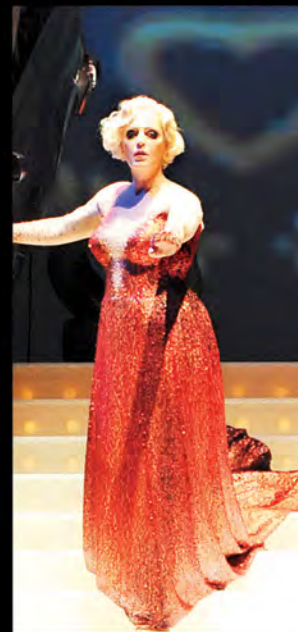
## TRISTAN UND ISOLDE

18 ET 28 SEPTEMBRE 2014

## LA TRAVIATA

16 ET 26 OCTOBRE 2014

## BALANCHINE / MILLEPIED



AVEC SOUS-TITRES FRANÇAIS AU

Cinéma  
*Beaubien*

[cinemabeaubien.com/operadeparis](http://cinemabeaubien.com/operadeparis)

Fondation  
Orange



*fra* CINEMA  
France Recherche & Action

AVEC SOUS-TITRES ANGLAIS AU

Cinéma  
du Parc

[cinemaduparc.com/operadeparis](http://cinemaduparc.com/operadeparis)

ÉGALEMENT À L'AFFICHE Cinéma Le Clap (Québec), La Maison du Cinéma (Sherbrooke), Cinéma des Galeries Aylmer (Gatineau), Cinéma Biermans (Shawinigan), Cinéma 7 (Valleyfield)



**Conseil d'administration:** Yves Beauregard, Élie Castiel, Mario Cloutier, Odile Tremblay

**Directeur de la publication:** Yves Beauregard

**Rédacteur en chef:** Élie Castiel | cast49@sympatico.ca

**Comité de rédaction:** Luc Chapat (Documentation)  
Jean-Philippe Desrochers (Dossiers / Études)  
Sami Gnaba (Entrevues)

**Correction des textes:** Richard Gervais

**Rédacteurs:** Guilhem Caillard, Julie Demers, Pierre-Alexandre Fradet, Pascal Grenier, Ismaël Houdassine, Maxime Labrecque, Jean-Marie Lanlo, Carlo Mandolini, Pierre Pageau, Mario Patry, Asher Pérez-Delouya, François D. Prud'homme, Charles-Henri Ramond, Patricia Robin, Mathieu Séguin-Tétreault, Claire Valade

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

**Design graphique:** Simon Fortin — Samourai  
Tél. : 514 526-5155 | [www.be.net/samourai](http://www.be.net/samourai)

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

**Comptabilité:** Josée Alain

**Conseiller juridique:** Guy Ruel

**Impression:** Imprimerie Transcontinental Québec

**Distribution:** Maison de la Presse Internationale  
Tél. : 1-800-463-3246, poste 405

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

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. *Séquences* n'est pas responsable des manuscrits et des demandes de collaboration qui lui sont soumis.

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

**Administration, comptabilité et anciens numéros:**  
s'adresser à *Séquences*, C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec (Québec) G1R 4M8  
Tél. : 418 656-5040  
Fax : 418 656-7282  
[revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca](mailto:revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca)

**Tous droits réservés**  
ISSN-0037-2412 • Dépôt légal: 1<sup>er</sup> trimestre 2014  
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada  
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives nationales du Québec

*Séquences* publie six numéros par année.

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

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

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

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour nos dépenses d'envoi postal.

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

## Qui faut-il croire ?

**A**u moment de la parution de ce numéro, la « nouvelle » polémique Guzzo aura déjà été débattue par la plupart des médias. En somme, Vincenzo Guzzo insiste à dire que le Québec devrait « faire des films que le monde veut voir<sup>1</sup> ».

Il y a un peu plus d'un an, c'était la même rengaine. Mais aujourd'hui, le ton est différent. L'homme en question laisse entendre avec un sans-gêne tenace que si le public ne répond pas, c'est tout simplement parce que les cinéastes ne lui proposent pas ce qu'il désire voir. Cette année, le grand succès commercial a été, sans contredit, **Louis Cyr: L'homme le plus fort du monde** de Daniel Roby (dont on se souviendra du très réussi **Funkytown**), aussi apprécié par le grand public que par une grande partie de la critique. Comme quoi, il est possible de produire des films accessibles, mais avec un regard particulier sur le cinéma. Il y a, dans le Roby, un ton, un rythme, un rapport à une époque déterminée, une vision des faits, un respect des spectateurs qui consiste à ne pas les prendre pour des imbéciles ou des incultes.

Prouvant en fait que le public peut s'intégrer dans l'univers particulier des réalisateurs, saisir leurs approches, comprendre leur vision du 7<sup>e</sup> art. Car réaliser, c'est créer et non pas négocier avec le public; c'est donner, à travers les images en mouvement, une vision du monde. C'est aussi expérimenter avec la forme, lui donner un sens, même si parfois abstrait. En quelque sorte, voir un film, c'est entrer dans le génie créateur d'un auteur et essayer d'en retirer les fragments qui composent sa pensée.

Mais il est vrai aussi qu'il y a eu une crise en 2013 quant aux films d'auteurs québécois avec, comme résultat, une baisse de fréquentation notable. Avouons tout de même que si les divers événements cinématographiques servaient autrefois de lancement à certains films, ils ne font aujourd'hui que le contraire: diminuer le nombre de spectateurs lors de leur sortie en salle.

Les réalisateurs, et pas seulement les québécois, ne sont toujours pas arrivés à faire un cinéma qui rallie les attentes d'un certain grand public à leurs ambitions esthétiques et narratives. Sauf dans de rares exceptions: **La grande bellezza** de Paolo Sorrentino et **Le Passé** d'Asghar Farhadi; entre autres, l'Italien soumet le spectateur à une sorte de voyage frénétique à l'intérieur de la psyché d'un personnage; l'Iranien montre le triangle amoureux sous un angle nouveau. Dans les deux cas, le public rejoint les créateurs.

Mais tant et aussi longtemps que le cinéma restera un art aux tendances obsessionnellement opposées, la polémique ne cessera pas. Mais c'est sans doute cela qui fait sa particularité. ☹

Élie Castiel  
Rédacteur en chef

<sup>1</sup> La Presse, mardi 4 février 2014. Cahier « Affaires », p. 3.



# Odile Tremblay

« AU MOMENT OÙ ON ÉCRIT NOTRE CRITIQUE, CE N'EST PAS NÉCESSAIREMENT CE QU'ON AVAIT PENSÉ EN VOYANT LE FILM QUI VA SORTIR... »

Avec comme seul désir de parler sur (et autour de) la critique, nous avons invité des confrères (actifs tant sur papier que sur le Web, ou encore à la radio) à participer à une sorte de dialogue sur cette profession de l'ombre. Ainsi, pour inaugurer cet état des lieux – forcément subjectif à chacun – de la critique, nous avons rencontré Odile Tremblay, critique de cinéma au journal *Le Devoir*.

Propos recueillis par Sami Gnaba



Monsieur Lazhar



Gabrielle

**Pourriez-vous nous parler un peu de votre parcours professionnel ?**

Je suis devenue journaliste par un parcours assez sinueux. J'ai touché à plusieurs secteurs. À un certain moment, j'ai même fait du journalisme juridique. Mais, au départ, j'ai une formation d'ethnologue... Quand j'ai commencé au *Devoir*, j'étais pigiste. J'écrivais sur la littérature, puis rapidement me suis recentrée sur le cinéma. Depuis 1990, je couvre le cinéma de façon non intermittente. Il y a plusieurs bons côtés dans le fait d'écrire depuis aussi longtemps, d'abord celui de suivre la carrière des cinéastes sur une longue durée. Aussi, on témoigne des tendances, les vagues. Par exemple, quand j'ai commencé, le cinéma québécois n'allait pas bien. Les années 1990 n'étaient pas mémorables. Je suis arrivée à une période où nous assistions à un creux dans notre production.

**C'était un peu durant la même période où les critiques tenaient un discours assez noir sur la mort du cinéma.**

Tout le monde crie la mort du cinéma depuis qu'il est né. Ce genre de discours me fait rire. Aujourd'hui, on pourrait dire que c'est vrai, avec la mort des salles de cinéma. Je crois qu'on est en train de vivre un moment charnière dans l'histoire du cinéma. Tout est en train de se réinventer. Même la façon qu'ont les gens à acquérir les connaissances s'est fragmentée avec les nouvelles technologies... Aujourd'hui, le temps de concentration, même celui pour s'exposer à l'art, s'est modifié.

**Cette modification, cette fragmentation dont vous parlez, on pourrait aussi l'appliquer au métier de critique. La critique papier existe toujours, non sans une certaine précarité, mais parallèlement à elle, l'arrivée d'Internet a complètement réinventé le cadre de l'écriture critique.**

Je pense qu'en ce qui concerne les journalistes papier permanents dont je fais partie, nous sommes les derniers. Après, tous les statuts seront précaires. La critique telle qu'on l'a connue dans un journal permanente est vouée à une fin prochaine... On assiste à des mutations. Il y a ceux qu'on appelle des critiques citoyens qui sont apparus avec les nouvelles technologies. Il y en a des très bons et d'autres qui sont nuls. Il est donc devenu évident que la voix des critiques se dilue dans le lot. Les gens n'ont qu'à taper le titre d'un film et ils vont avoir l'avis des spectateurs, des blogueurs...

**On est plus que jamais témoins de ce que Truffaut disait il y a 60 ans : « Tout le monde a deux métiers : le sien et critique de cinéma. »**

C'est vrai, et ça l'était tout autant à son époque en France... Cette multiplication des espaces de la critique fait que le poids de crédibilité des critiques traditionnels est évidemment moins grand. Est-ce que c'est un mal ou un bien ? Honnêtement, je ne saurais vous dire. Si quelqu'un va trouver chez un blogueur une sensibilité qui lui correspond plus que moi, ou le voisin qui écrit dans un journal, je n'y vois aucun inconvénient. Je ne crois pas qu'on est sacré. Ce qui prime à mes yeux, c'est l'honnêteté de ce qu'on fait, de ce qu'on écrit.

Ce que je vois, c'est que les gens vont vers les critiques qui leur ressemblent, quel que soit le support sur lequel ils écrivent. C'est une question de sensibilité avant tout. Ils vont aller vers le critique qui partage les mêmes goûts qu'eux. Les gens vont s'identifier à lui parce qu'ils s'attachent à ce qu'il écrit, à sa sensibilité, sa vision du monde. Les gens croient qu'on ne fait qu'aligner des mots, mais c'est faux. La critique est déterminée par notre façon de voir le monde, notre pensée individuelle. Je ne crois pas en l'existence d'une critique objective. Il y a des lecteurs qui me disent, des fois : « Je suis tellement toujours en désaccord avec vous que je me fie sur vous : quand vous aimez ça, je suis sûr qu'il ne faut pas que j'y aille », et c'est parfait. Parce que je me dis que le pire qu'on puisse faire, c'est de ne pas être en accord avec soi-même.

**Quel diriez-vous sur la critique qui se fait aujourd'hui ?**

L'un de ses plus grands dangers est dans le *j'aime/j'aime pas*, le parti pris. Les Français, *Les Cahiers* sont terribles pour ça... Toute œuvre a sa fragilité. Si on assiste à un navet, on va le dire, c'est sûr. La nuance n'est pas nécessairement ce qu'il y a de plus valorisé dans la critique, mais c'est souvent ce qu'il y a de proche de la réalité. Parce qu'à part le chef-d'œuvre ou le navet, il y a beaucoup de zones grises qu'il faut être capable d'explorer.

**Ce que j'observe dans la profession au Québec, c'est un grand manque de critiques femmes. Pourquoi, selon vous ?**

Le rapport des femmes à l'argent, au pouvoir et à l'expression dans notre société, c'est une affaire qui n'est pas encore gagnée. Développer une pensée personnelle et la défendre sur la place publique commande une confiance en soi et en ses capacités intellectuelles qui fait toujours peur aux femmes. On ne se débarrasse pas en quelques décennies du poids des traditions voulant que l'opinion d'homme prévale sur celle des femmes, et qu'il n'est pas féminin de réfléchir... Critiquer, c'est faire entendre sa voix. Puissent les femmes s'exprimer de plus en plus, en critiques comme à la chronique d'opinions. Le danger est de croire la partie gagnée, alors que la misogynie est partout, même dans la tête des femmes qui doutent de leurs capacités, mais surtout les hommes qui ont du mal à nous prendre au sérieux. S'imposer dans le milieu de la critique, c'est affronter les potentats masculins qui s'estiment seuls détenteurs de la connaissance et de la vérité.

**Quel est votre regard sur l'état de notre cinéma ?**

Sur le plan technique, je crois qu'au Québec on possède de très grands techniciens. Le problème principal de nos films réside dans le scénario, tout le monde est d'accord là-dessus. Je blâme un manque d'imagination dans les histoires, un manque de culture générale des scénaristes... On fait un cinéma qui reflète notre société mais dans ce qu'elle a de plus noir, je dirais. Il y a de très bons films qui se font ici mais qui n'atteignent pas le grand public, et l'une des raisons de cet échec, c'est que les gens en ont assez de ce miroir noir qu'on leur tend. Le grand public, il faut lui tendre aussi des films plus lumineux. Ils étaient nombreux à aller voir *Monsieur Lazhar* ou *Gabrielle*. C'est ça que le public recherche en ce moment.

**Pensez-vous que la critique est trop polie par rapport au cinéma québécois ?**

Moi, j'essaie d'être la plus franche possible à chaque fois. Tout le monde a envie de protéger le cinéma québécois, mais il faut faire attention de ne pas le surprotéger non plus. Les gens qui font les films ici, on les revoit, on les interviewe. Le milieu est très petit. Critiquer leurs films est une tâche qui peut être douloureuse, surtout si on n'aime pas. Mais je vise toujours l'honnêteté... La base, c'est d'admettre la difficulté de la tâche et la faire quand même. Aussi, pour être critique ici, il ne faut pas être trop sociable. J'en ai vu certains qui n'en pouvaient plus car ils étaient trop proches de certains créateurs. Moi, je n'ai pas de relations autres que professionnelles avec les réalisateurs. Il y a Xavier (Dolan) qui est mon neveu. Il y a des cas d'exception comme ça qu'il faut mettre sur la place publique. Ce n'est pas moi qui écris sur ses films, mis à part quand je fais des couvertures de festivals.

**Je m'intéresse beaucoup au processus du critique. Par exemple, quand on sort d'un visionnement de presse et qu'on essaie de faire sens de ce qu'on vient de voir. L'opinion de vos confrères à ces moments-là peut-elle influencer, voire inspirer votre texte ?**

Oui, c'est sûr. Tout nous influence, même la température le fait (rires). Les conditions dans lesquelles on a vu le film ce matin-là par exemple : le peu d'heures de sommeil accumulées durant un festival comptent beaucoup. Quelqu'un avec qui on parle après le visionnement d'un film peut nous apporter un éclairage nouveau, auquel on n'avait pas pensé. C'est comme quand j'interviewe un cinéaste et qu'il me communique ses intentions, ça peut m'influencer aussi... On pourrait se dire qu'il serait mieux de ne pas parler sur le film en sortant de la projection pour ne pas se laisser influencer. Il m'est arrivé de refuser carrément de parler d'un film après l'avoir vu. Il n'en demeure pas moins qu'au moment où on écrit notre critique, ce n'est pas nécessairement ce qu'on avait pensé en voyant le film qui va sortir de notre texte. Le processus de l'écriture transforme lui-même le regard qu'on a eu sur le film. Je ne saurais l'expliquer, mais plusieurs vivent cette situation. Au moment où on écrit, notre concentration sur les mots, sur les images, recrée un nouveau contexte et un nouveau regard sur le film. ☹

# Bilan du cinéma québécois 2013

Ce slogan de l'édition 2006 des Rendez-vous du cinéma québécois n'a jamais été aussi actuel. Alors, le cinéma québécois brillait de mille feux et se lançait des fleurs devant une réussite commerciale jamais connue auparavant. En à peine quelques années, les choses ont bien changé et la morosité s'est installée. Survol d'une année qui, malgré les piètres résultats des bilans financiers, avait de belles histoires à raconter.

Charles-Henri Ramond

## ON A DES HISTOIRES À SE RACONTER



Louis Cyr: *L'homme le plus fort du monde*

De plus en plus ostracisées par une industrie américaine qui rembourse la platitude de ses *blockbusters* à grand renfort d'effets spéciaux et de campagnes marketing écrasantes, les cinématographies nationales n'ont pu éviter le rouleau compresseur hollywoodien. En 2013, le cinéma québécois a souffert d'un contexte que nous connaissons depuis quelque temps déjà, à savoir: multiplication du visionnement hors salles de cinéma, concentration de nos films à des circuits malingres et peu adaptés, piètre qualité de nos productions dites « grand public ». Un scénario déjà vu en 2012.

Seul *Louis Cyr: L'homme le plus fort du monde* (qui, comme *De père en flic* en 2009, amasse 40% des recettes québécoises) est parvenu à trouver le souffle des nombreux succès enregistrés pendant les trois glorieuses de notre cinéma (2003, 2004 et 2005). *Gabrielle*, *Amsterdam* et *Le Démantèlement* ont joliment réussi leur mandat, ce qui ne fut pas le cas de *The Good Lie*, *Lac Mystère* et *Roche Papier Ciseaux*, le cinéma de genre n'ayant jamais vraiment eu la cote au Québec. C'est sans parler des gros canons, tels que *The Legend of Sarila*, *Hot Dog*, *La Maison du pêcheur*, *L'Autre Maison* et même *Il était une fois les Boys*, qui se sont avérés décevants. Au final, la trentaine de productions aura tout juste permis de maintenir les parts de marché aux alentours de 5,5%, soit un point de plus qu'en 2012.

### ÉMERGER DE LA MÊLÉE

Symbole d'une vitalité enviable, le corpus québécois de 2013 était composé d'une impressionnante quantité de premiers longs métrages (13 sur 28, contre 7 sur 28 en 2012). Toutefois, plusieurs d'entre eux se sont retrouvés jetés en pâture à des spectateurs de plus en plus dubitatifs, pour ne pas dire frileux, ou à des festivaliers essoufflés. Relégués à des circuits trop limités et invisibles en région, nos films se sont contentés des miettes (les deux tiers d'entre eux disposaient de moins de 15 salles à leur première fin de semaine).

Si la mesure du succès d'un film est de moins en moins affaire de recettes au guichet, ces dernières sont cependant représentatives de la complexité de la situation dans laquelle se trouve le cinéma aujourd'hui. Dans la course débridée pour gagner un coin d'écran, les distributeurs

font face à armes inégales. Surenchère de sorties enfilées les unes après les autres sans réelle stratégie, dates concurrentes ou changements de cap de dernière minute sont autant d'errances qui marquent le désarroi dans lequel est plongée la distribution. Malgré des critiques favorables, qui auraient pu servir un bouche-à-oreille sur la durée, *Une jeune fille*, *Chasse au Godard d'Abbittibbi*, *Diego Star* ou *Ressac* (sorti cinq jours avant Noël!) auront plié bagages après deux ou trois semaines d'exploitation.

Une situation préoccupante que le rapport sur les enjeux du cinéma, communiqué en novembre, a essayé de synthétiser. Toutefois, il y a fort à parier que ses recommandations donneront bien du fil à retordre à Monique Simard, nouvelle présidente de la SODEC. La tâche est ardue et la bataille s'annonce dure pour remettre de l'ordre dans la maison. Elle ne pourra aboutir qu'avec l'appui des nombreux acteurs d'une industrie pas toujours à l'unisson. La distribution, qui était au cœur du rapport, devra réinventer ses outils et méthodes. Saluons à ce propos les initiatives telles que celle des Films du 3 mars qui a rendu son catalogue disponible en visionnement à la demande, à l'automne. Eux et d'autres ouvrent la voie à ce qui deviendra sans doute la principale façon de consommer le cinéma dans un avenir de plus en plus rapproché.



Vic + Flo ont vu un ours

## LE SUCCÈS SOUS TOUTES SES FORMES

Malgré tout, l'année 2013 a montré que le succès est affaire de nombreux facteurs. Outre une importante quantité de premiers films prometteurs, la présence de nos films en festivals ne s'est pas démentie et quelques sorties à l'étranger sont venues confirmer la tendance observée depuis quelques années. Voilà quelques-uns des points marquants d'une année qui, sur la qualité, s'est avérée exceptionnelle. Pour ne citer que quelques-unes des propositions qui restent en mémoire, soulignons celles de Nathalie St-Pierre (**Catimini**), de Martin Laroche qui, pour son quatrième film, trouvait enfin la reconnaissance sur son chemin (**Les Manèges humains**), ou encore celle de Chloé Robichaud qui, du haut de ses 25 ans, représentait fièrement le Québec à Cannes avec **Sarah préfère la course**. Si la fable post-apocalyptique de Robert Morin (**Les 4 soldats**) en a séduit certains, Frédéric Pelletier a su faire l'unanimité avec **Diego Star**, primé à Rotterdam, Genève, Lille, Montréal et Santiago. Enfin, notons le retour remarqué – après plusieurs années d'absence – de Robert Lepage, coréalisateur avec Pedro Pires du très maîtrisé **Triptyque**.

2013 fut aussi l'année de **Le Démantèlement** (Sébastien Pilote) et son exploration des difficultés de la vie en région, et de l'abnégation d'un père aimant, admirablement interprété par Gabriel Arcand. Un second long métrage certes classique, mais tout en finesse et en simplicité. Une complicité plus tangible avec ses personnages, voilà ce qui symbolise le Denis Côté de **Vic+Flo ont vu un ours**. Les trompettes – de la renommée? – sonnent l'ouverture et la fermeture de cette œuvre faisant naviguer deux actrices formidables (Romane Bohringer et Pierrette Robitaille)

entre enfermement et rédemption, «pognées» dans une marge d'où l'on ne sort pas indemne. Éric Morin a surpris tout son monde avec son **Chasse au Godard d'Abbittibi**, une petite vue pop éclatée et poétique, mettant en vedette la grande Sophie... Desmarais bien sûr, comédienne désormais incontournable et emblématique d'un cinéma québécois indépendant et revendicateur. Le souffle de liberté de ce premier film aurait mérité d'être accompagné de plus de reconnaissance. Une fois de plus, Catherine Martin dessine la région comme un grand maître de l'école réaliste. Ses tableaux transforment une nature pas tout à fait morte en terreau fertile à la résistance et en lieu de tous les combats. **Une jeune fille**, sans doute son film le plus abouti, dénote une démarche résolument axée sur la résistance contre la perte de notre identité.

Perdus dans le regard bleu profond de la magnifique Ariane Legault, nous avons été émus.

Enfin, terminons ce court passage en revue des films marquants par l'inclassable **Le Météore** de François Delisle, à nos yeux l'œuvre filmique québécoise la plus audacieuse de 2013. Malgré l'absence d'interactions directes entre ses protagonistes, **Le Météore** est l'une des histoires d'amour et de pardon les plus limpides qui soit. Delisle n'a pas hésité à sortir du cadre traditionnel du cinéma de fiction pour livrer cette œuvre ni fermée, ni restrictive, qui ose réinventer avec brio les canons du film choral.

## REGARDER PLUS HAUT

Enfin, nous ne saurions terminer ce bilan sans mentionner la perte de plusieurs phares de notre cinématographie. En fin d'année, Frédéric Back, Michel Brault, Arthur Lamothe et Peter Wintonick ont rejoint les Guy Borremans, Jean Dansereau et Hélène Loïselle, disparus eux aussi en 2013. Par l'exercice de leur art, ils nous ont enseigné la passion et la persévérance, et ils sont parvenus, contre vents et marées, au titre d'indiscutables exemples d'engagement envers le cinéma et la culture québécoise. En 2013, nombreux sont nos jeunes cinéastes qui, avec des moyens et des contraintes toutes différentes, auront réussi à se porter garants du legs laissé par ces géants disparus. Malgré l'état de santé de notre industrie, malgré ses difficultés de plus en plus importantes à garder un lien de confiance avec le public et faisant face à des révolutions qui devront tôt ou tard prendre forme, constatons simplement la richesse exceptionnelle de l'année écoulée. Une année qui avait, plus que jamais, de bien belles histoires à raconter.

La Chasse au Godard d'Abbittibbi

# La complaisance sert-elle vraiment le cinéma québécois ? QUI AIME BIEN CHÂTIE BIEN

*En tant que critiques de cinéma, nous visionnons des centaines d'œuvres, nous interrogeons sur des milliers de plans et tombons en pâmoison devant une petite poignée de films par an. Peut-être serait-il bon que nous nous interrogiions également sur les textes que nous rédigeons et sur leurs conséquences. Nous constaterions ainsi probablement, d'une part, que nous faisons souvent preuve d'une trop grande complaisance à l'égard du cinéma québécois et, d'autre part, que cette complaisance n'aide en rien le cinéma que nous voulons défendre.*

Jean-Marie Lanlo

Ce texte a pour point de départ mon intime conviction : nous sommes trop complaisants à l'égard du cinéma québécois. Je ne peux pas avancer de preuves étayant mon constat car il est difficile, voire impossible, de juger objectivement de l'éventuelle complaisance de la critique à l'égard d'un film. J'ai cependant le sentiment que certains films jouissent parfois d'un accueil trop chaleureux au regard de leurs qualités. Pour en avoir discuté autour de moi, je sais que cette opinion est partagée. Je sais également que j'ai une part de responsabilité dans ce constat : j'ai moi-même à quelques reprises insisté davantage sur les qualités d'un film que sur ses défauts, sous prétexte que son réalisateur était québécois.

Les raisons qui nous poussent à agir de manière si généreuse sont multiples. Je me limiterai aux deux plus fréquentes. D'une part, il y a une volonté sincère d'aider un cinéma québécois qui grouille de réels talents mais qui est encore trop souvent méprisé par une frange de la population n'ayant d'yeux que pour les grosses productions, si possible américaines. D'autre part, petitesse du milieu oblige, il y a une proximité évidente entre critiques et cinéastes québécois, qui ont souvent eu l'occasion de se croiser, voire de travailler ou d'étudier ensemble par le passé. Cette relation privilégiée

(que certains qualifient non sans humour d'incestueuse) exacerbe le sentiment de compassion face aux sacrifices financiers ou personnels consentis par les réalisateurs. Nous le savons : ceux-ci consacrent souvent plusieurs années de leur vie pour mettre en scène le plus sincèrement du monde des films qui ne restent parfois à l'affiche qu'une semaine ou deux, après avoir été vus par 2000 spectateurs dans toute la province. Le constat est douloureux et le courage de ces réalisateurs, admirable.

**... notre cinéma a atteint une maturité incontestable et le prouve en nous livrant une bonne demi-douzaine d'excellents films par an depuis déjà quelques années.**

Au regard de ces arguments, il semble humain de se laisser aller à une certaine complaisance. Le critique de cinéma a aussi un cœur ! Malheureusement, si on ne fait pas de bons films qu'avec de bons sentiments, il en est de même pour la critique.



*Le Météore* – Meilleur film québécois 2013 (AQCC)

Doit-on favoriser un cinéma en fonction de ses origines ou défendre les films en fonction de leurs qualités? Est-il juste d'accepter de faire preuve de compassion pour les cinéastes géographiquement proches et de juger objectivement les plus lointains?

Si le cinéma québécois était encore balbutiant, ces questions seraient pertinentes. Mais lorsque dans la même année notre cinématographie nationale nous offre des films de grande qualité comme *Le Météore*, *Une jeune fille*, *Les Manèges humains*, *La Chasse au Godard d'Abbittibbi* ou *Vic+Flo ont vu un ours*, il devient aberrant de se laisser aller à des considérations (au mieux) personnelles ou (au pire) chauvines. Défendons les bons films québécois avec la même vigueur que les bons films américains ou français... et osons dire ce que nous pensons réellement des films de qualité moindre, d'où qu'ils viennent. L'origine d'un film ne doit pas peser dans notre balance critique. Être produit au Québec est un fait, mais en aucun cas une qualité.

Bien sûr, en jugeant le cinéma québécois avec la même force qu'une cinématographie plus importante, nous n'aurons pas systématiquement le plaisir de donner un petit coup de pouce aux films réalisés par des personnes courageuses ayant pris des risques pour réaliser un film. Nous n'enfilerons donc pas l'armure du bon chevalier prêt à tout pour venir en aide au cinéma québécois dont le box-office ne satisfait personne. Nous ne lui enfoncerons cependant pas non plus notre épée dans le cœur: relever les faiblesses d'un film ne revient pas à en déconseiller le visionnement! Au contraire, cela évite de susciter trop d'attentes et, donc, limite les déceptions.

De plus, cela peut éveiller chez le spectateur l'envie de se positionner en voyant des films qui font débat. Il est en effet normal (pour ne pas dire sain) qu'un film, même considéré honnêtement comme excellent par une partie de la critique, soit contesté par d'autres. Par contre, une indulgence quasi généralisée envers certains films n'est pas sans danger. À force d'être aveuglés par notre respect pour tel metteur en scène et/ou par notre envie de soutenir le cinéma québécois, c'est-à-dire à force d'arrondir les angles, d'oublier les petits défauts et de grossir les qualités, nous perdons notre crédibilité aux yeux du public. Nous nuisons ainsi au cinéma que nous voulons aider en jetant le discrédit sur l'ensemble de la production, y compris sur les films qui méritent réellement nos éloges.

Peut-être suis-je un peu utopiste en écrivant ces lignes. Je ne sais très sincèrement pas si nous serons vraiment mieux écoutés en devenant plus objectifs. J'ose le croire, comme j'ose croire qu'en étant plus crédibles, nous aurons pu aider des films magnifiques comme *Le Météore* ou *Une jeune fille* à attirer plus de 2500 spectateurs dans nos salles.

Je me trompe peut-être.

Quoi qu'il en soit, je ne veux pas être pris avec ce texte pour un donneur de leçons. J'ai d'ailleurs écrit plus haut qu'il m'arrivait parfois d'être un peu trop complaisant moi-même. Je ne veux pas non plus nommer les quelques films ayant bénéficié d'une réception critique trop unanimement favorable, sous prétexte qu'ils sont indépendants ou qu'ils ont été projetés dans tel ou tel festival. Mon intention n'est pas plus de polémiquer sur une certaine tendance de la critique québécoise! Je veux juste inciter ceux qui liront ces lignes à se poser deux questions. Les critiques québécois sont-ils trop complaisants envers notre cinéma? Dans l'affirmative, la complaisance lui est-elle (vraiment) favorable?

Pour ma part, la réponse est claire. Je pense que nous nous comportons trop souvent avec le cinéma québécois comme s'il était encore au stade de l'enfance, c'est-à-dire en encourageant plus les efforts et les bonnes intentions que la qualité. Or, notre cinéma a atteint une maturité incontestable et le prouve en nous livrant une bonne demi-douzaine d'excellents films par an depuis déjà quelques années. Il serait bon que nous en soyons conscients et que nous le jugions comme un cinéma adulte et capable de faire face à la critique... c'est-à-dire sans complaisance mais avec fermeté et sincérité. Je pense qu'il le mérite! ⑤

# Alejandro Amenábar

## L'ESTHÉTIQUE DES MONDES POSSIBLES

L'énonciation visuelle de la mémoire et de l'oubli dans *Abre los ojos* (1997) d'Alejandro Amenábar.

François D. Prud'homme



Alejandro Amenábar

La théorie des mondes possibles agglutine un nombre étonnant de disciplines. L'une des plus connues est l'étude que propose Umberto Eco sur la structure des mondes fictionnels dans le chapitre 8 de *Lector in fabula* (1979). Mais l'application de théories des mondes fictionnels ne se prête pas seulement aux analyses littéraires comme le propose le sémioticien piémontais. On peut effectivement en employer les diverses propositions pour comprendre, par exemple, comment un réalisateur s'y prend pour marquer le passage d'un monde narratif à un autre, comme l'a fait Alejandro Amenábar dans son film *Abre los ojos*.

César (Eduardo Noriega) avait tout pour lui, sauf l'amour inconditionnel de Nuria (Najwa Nimri), une tentatrice en robe rouge, qui préféra se suicider et l'emporter avec elle dans la mort en précipitant sa voiture rouge contre un mur, que de le perdre aux mains de Sofía (Penélope Cruz), une ravissante actrice au sourire désarmant. L'accident laisse César horriblement défiguré et, malheureusement, les techniques médicales de l'époque ne permettent pas la reconstruction totale de son visage. Constatant qu'il ne pourra jamais retrouver l'amour qui naissait entre lui et Sofía avant son accident, César décide de faire affaire avec une entreprise en cryogénie qui propose de le ressusciter quand les avancées médicales en chirurgie esthétique permettront de lui redonner la fière allure qu'il avait avant l'événement fatal (Narcisse, sors de ce corps!). Lors de

la signature du contrat le liant avec L.E. (Life Extension), César signe la clause 14 autorisant l'entreprise à le garder dans un état de conscience onirique, très près de la réalité, lui permettant de vivre dans un présent virtuel capable de réaliser tous ses désirs. Pourtant, comme le constate le représentant de L.E., «le subconscient peut toujours nous jouer des tours» (1:35:50), c'est-à-dire revenir hanter l'esprit en pleine fabulation et le cannibaliser de souvenirs douloureux. Le rêve éveillé de César, dans lequel il a évidemment retrouvé son beau visage ainsi que celui de Sofía, se transformera vite en cauchemar lorsque le monde alternatif au sein duquel il est virtuellement plongé par les scientifiques de L.E. sera envahi par des hallucinations de Nuria et par le retour périodique de son apparence défigurée. À vrai dire, ce résumé ne fait que révéler les différents plans spatio-temporels, ou mondes narratifs, parmi lesquels César tente tant bien que mal de retrouver son monde de référence initial. Ce qui nous intéresse dans cette analyse est la manière dont Amenábar s'y est pris pour montrer la frontière délimitant chacun de ces différents mondes.

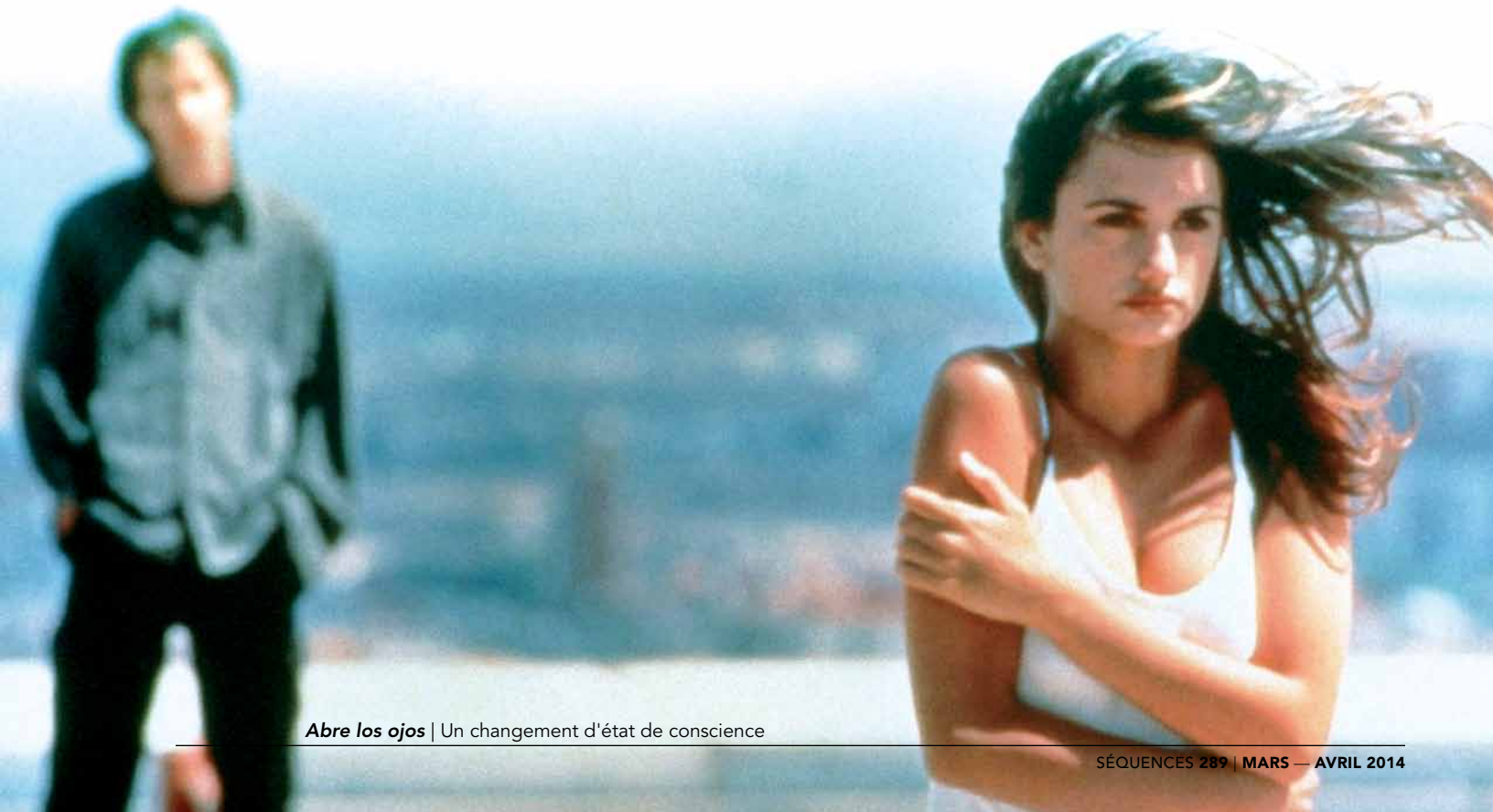
En décortiquant bien le précédent synopsis, on peut compter trois mondes qui se superposent dans l'univers métadiégétique imaginé par Amenábar, en plus du monde des rêves qui revient périodiquement durant tout le récit, ce qui fait en tout quatre mondes narratifs. Le premier monde, le monde qui est «réel» pour César, est celui qui nous servira de monde de référence ( $WR$ )<sup>1</sup> pour identifier les trois autres. C'est le monde de la mise en place et de la caractérisation des personnages, qui correspond habituellement au premier acte d'un récit dramatique : tout du monde de César et de sa personnalité nous sera révélé dans les premières minutes du film, et par le biais de la conversation qu'il entretient avec son ami Pelayo (Fele Martínez) dans la voiture, ainsi que durant le match de tennis qui suit. Considérons d'abord la relation qui unit César à Pelayo, dans laquelle ce dernier sert surtout à mettre en valeur la beauté plastique du premier, souligner sa fortune et mettre en relief son succès auprès des femmes. En somme, Pelayo a comme propriétés (essentiels à la diégèse) d'être esthétiquement moins beau et moins confiant que César. Il assume totalement sa position d'adjuvant quand, sans vraiment le désirer, il lui présentera Sofía qui devient «objet de la quête». Dès l'instant où Sofía occupe la position d'objet, Nuria, que l'on a vue sèchement abandonnée par César dans les premières scènes, prend aussitôt la position d'opposant et le schéma actanciel est complet. C'est aussi dans ce monde de référence que les deux femmes rivales peuvent exister

ensemble, en même temps, sous deux pseudonymes différents. Pour résumer,  $W_R$  est un monde réaliste comparativement au monde des rêves qui nous a été introduit dans les premières images du film, avant le générique d'introduction, mais aussi un monde meublé par quatre individus dont la relation actancielle est établie sous l'égide de la séduction.

L'accident de voiture viendra bouleverser les propriétés et les relations actanciennes qu'entretiennent ces quatre personnages et il constitue en même temps l'élément diégétique qui marque le passage vers un deuxième monde narratif : celui dans lequel César est défiguré. Pour faciliter la lecture, nous identifions dorénavant ce monde alternatif comme suit :  $W_{Def}$ . Dans ce deuxième monde, Nuria acquiert par son suicide la propriété d'être morte aux yeux de tous les autres personnages, détail qui s'avérera incontournable pour la suite du récit. Ensuite, et c'est ici que la réflexion se corse, César acquiert la propriété d'être défiguré et de perdre par le fait même la plupart de ses propriétés identifiées dans le monde de référence  $W_R$ , comme celle d'être séduisant, charmeur et confiant. Bien entendu, la relation de séduction qu'entretenaient Sofia et César est bouleversée par les séquelles de la tentative de meurtre ratée de Nuria. Malgré tous les efforts qu'elle déploie pour aller au-delà des apparences, Sofia n'arrive pas à rejouer le jeu de séduction qui l'avait envoûtée lors de leur première rencontre (48:27). Dans  $W_{Def}$ , le sujet a perdu l'accès à l'objet de sa quête et, comme elle avait été commanditée par lui-même pour lui-même, il ne peut que se retourner contre soi et se trouver un autre objet. Autrement dit, tout le modèle actanciel de  $W_R$  est ébranlé par l'accident et César doit entreprendre une autre quête, celle qui le lance à la poursuite de son apparence d'avant. Jusqu'à ce qu'il pénètre dans le monde du « présent virtuel », promis par la clause 14

du contrat le liant à L.E., son beau visage représentera l'objet qui lui permettra de retourner à sa quête précédente et de reconquérir le cœur de la belle Sofia. Notons que le passage de  $W_R$  à  $W_{Def}$  est signalé par une incohérence qui se présente dans un troisième monde, celui des rêves, dans lequel César est plongé durant les trois semaines de coma suivant l'accident.

Le monde onirique ( $W_{On}$ ), le troisième monde, celui dans lequel César s'évade durant son sommeil, est celui qui nous avait été présenté dès les premières scènes du film. Ce monde est important malgré le peu d'espace diégétique qu'il occupe dans les 117 minutes du film parce que c'est aussi par-delà ses rêves que la mémoire de César viendra hanter les perceptions artificielles créées dans la réalité virtuelle de son éveil cryogénique, tel que permise par la clause 14 de L.E. La première séquence narrative du film, sorte d'incipit visuel, nous montre César dans sa routine matinale. Éveil-douche-habillage, il se regarde longuement dans les quelques miroirs qui meublent son appartement qu'il quitte enfin dans sa vieille Volkswagen décapotable, pour finalement se rendre compte qu'il est dans un monde vide ; il n'y a personne dans les rues de Madrid, malgré l'heure avancée dans la matinée. Dans cette séquence onirique, César passe d'un monde intérieur meublé par lui seul, le monde de son appartement luxueux, à un monde extérieur vide (on pourrait même dire grvide). Ce passage est spécifiquement marqué par l'intérieur sombre du garage dans lequel César s'installe dans sa voiture et sur lequel s'ouvre une porte sur un monde surexposé, lumineux, ensoleillé et, en extrapolant un peu, un monde qu'il doit meubler d'autre chose que de lui-même. Cette gravidité du monde onirique peut être considérée comme la symbolique qui se cache derrière la quête que poursuit César. Il semble que tout le film tourne autour de la superficialité des





Le passage d'un monde à l'autre

mondes et des personnages, et que cet attachement presque psychotique à l'apparence éprouvé par César doit être transcendé pour retrouver un semblant de monde réel qui ne soit pas meublé par un narcissisme désolant, par une pulsion de mort où, comme on le verra dans le quatrième monde, par tout ce qui est et n'est pas  $W_R$  en même temps.

D'un point de vue cinématographique, la fin de la séquence onirique qui suit l'accident est identifiable, au même titre que la séquence onirique liminaire, par le plan d'éveil matinal qui suit et au début de laquelle César retrouve pour ainsi dire la réalité de  $W_{Def}$  dans son visage labouré de larges cicatrices. Ce monde onirique ( $W_{On}$ ) est le même que le monde vide du début, mais celui-ci est enfin meublé par des enfants qui jouent dans un beau parc ensoleillé, des vieux qui jouent aux cartes et, évidemment Sofia, qui l'attend avec son plus beau sourire, assise sur un banc. Avant de montrer le beau visage de Penélope Cruz, Amenábar effectue un 180° avec sa caméra, passant du derrière de la tête de César qu'elle suivait, en remontant de la tête aux pieds, vers le visage encore intact et souriant du protagoniste (29:45). Ce 180° semble vouloir suggérer une suite et même une finalité dans l'évolution du personnage, un changement d'état de conscience. César doit réussir à meubler son monde d'une réalité autre que la sienne, d'individus autres que lui-même ; c'est du moins ce que désire son subconscient et c'est peut-être aussi la raison pour laquelle il aura à passer l'épreuve de la défiguration. Le mouvement de caméra est aussi une annonce de ce qui viendra dans le quatrième monde : une technologie médicale et esthétique qui fera prendre à la vie de César « un virage à 180° » (58:55).

Le quatrième monde, le monde du rêve cryogénique, est celui dans lequel est plongé César une fois ressuscité de 150 ans de cryogénéisation, la clause 14 ayant autorisé L.E. à créer une réalité virtuelle appelée « perception artificielle » ; un rêve dans lequel « tout semblera réel », raconte le représentant de L.E. à César et Antonio, son psychiatre (Chete Lera), « vos parents, vos amis, votre ville, le monde entier » et dans lequel

« nous vous ferons oublier votre mort et donc la signature de ce contrat [...]. Le plus beau, c'est que vous vivrez selon votre volonté en décidant de tout vous-même, à tout moment » (1:35:13). C'est dans ce monde  $W_{14}$  (pour clause 14) que César retrouve son beau visage, suite à une opération permise par une nouvelle technologie relevant de la science-fiction (58:36) et qu'il reconquiert la belle Sofia. Un seul élément diégétique nous permet de comprendre le passage d'un monde à l'autre avant d'avoir les explications définitives du représentant de L.E. : la soudaine empathie amoureuse de Sofia, qui arrive antérieurement au miracle médical qui lui redonne son apparence d'avant l'accident. Et pour qu'il soit bien mis en évidence, Amenábar l'encadre d'une opposition jour-nuit, donc sommeil, durant laquelle César arrive à passer de  $W_R$  à  $W_{14}$  en écrasant une bonne partie de  $W_{Def}$  (53:00). Du point de vue de l'esthétique filmique, un fondu au noir vient appuyer l'endormissement de César ; le leitmotiv sonore « *abre los ojos* » (ouvre les yeux) – qui donne son titre au film – accompagne le fondu d'ouverture sur un nouveau jour qui surprendra la nouvelle attitude ou propriété de Sofia, celle d'avoir miraculeusement transcendé son dégoût du visage mutilé de César.

Ce qui ressort le plus de cette analyse sur la réception des mondes possibles conçus par Alejandro Amenábar est que, même si la théorie tirée de nombreuses disciplines nous aide à mieux comprendre la structure d'un univers fictionnel aussi complexe que celui qu'il a imaginé, il faut savoir le mettre en scène dans un même souffle et s'assurer que le spectateur sache délimiter les frontières de chacun des différents mondes pour actualiser complètement la circulation des personnages à travers l'univers cinématographique. Marquer les frontières par un traitement esthétique différent pour chaque monde aurait pu être la solution. Or, on a pu constater que, mis à part quelques mouvements de caméra explicites, le réalisateur espagnol a plutôt choisi de miser sur certains éléments diégétiques pour marquer le passage d'un monde à un autre, ainsi que pour illustrer la duplication ou la persistance des personnages à travers les différents plans spatio-temporels. Mais ce film ne se résume pas à cette simple démonstration de mise en scène à multiples paliers ; il est aussi une réflexion philosophique profonde sur l'existence humaine. Que deviendrait la mort si la technologie de L.E. venait à exister ? Est-ce que notre réalité n'est pas qu'une simple apparence qu'il nous conviendrait de meubler, à notre guise, d'autres choses que de nous-mêmes et de nos petits désirs personnels ? Au final, ouvrir les yeux, c'est aussi voir le monde qui nous entoure, constater sa superficialité, mais aussi en chercher le sens au plus profond de nous-mêmes, par-delà nos rêves et dans cette coïncidence extrême de la mort et de la vie ; dépasser l'éternel combat opposant Éros à Thanatos. <sup>9</sup>

<sup>9</sup>Ce type de notation est emprunté à Eco (1979), *W pour World*, mais les caractères qui suivent reflètent la structure imaginée par Amenábar pour une meilleure compréhension de l'analyse.



Out in the Dark

## Image+Nation ÊTRE SANS PARAÎTRE

La question ne se pose plus. On a fini par comprendre que cette manifestation cinématographique annuelle demeure, quoi qu'en en dise, presque exclusivement destinée à la communauté LGBT. Si **L'Inconnu du lac**, le très beau film d'Alain Guiraudie a connu une sortie commerciale au même titre que **La Vie d'Adèle – Chapitres 1 & 2** du controversé Abdellatif Kechiche (mais non présenté à Image+Nation), c'est sans doute uniquement dû à l'effet Cannes ; pour le premier, Prix de la mise en scène – section Un Certain Regard, Palme d'or pour le second.

Élie Castiel

Et pourtant, contrairement aux premières éditions, Image+Nation propose depuis quelques années un cinéma LGBT standardisé, suivant les codes traditionnels de la narration, plaçant les personnages au sein de la communauté globale. De la part des protagonistes de tous ces récits de fiction, on voit une détermination farouche à s'intégrer au corpus social dominant, à revendiquer ses droits, à partager la dynamique de la majorité, bref, à être citoyens à part entière. De cette constatation, on assiste donc à un geste politique qui, à défaut de ne pas être explicitement exprimé, n'en demeure pas moins présent.

De Stephen Lacant (Allemagne), **Free Fall** (*Freier Fall*) organise la mise en scène autour des notions (très cinématographiques) du secret, de la tentation et de la découverte que le désir charnel peut souvent ne pas être guidé par une quelconque orientation sexuelle. Ici, le bois est l'endroit idéal pour vivre sa sexualité autrement, désirer comme bon nous semble, apprivoiser la liberté. Un film aux quelques failles dans la réalisation, mais qui donne au cinéma *queer* allemand une note bienveillante.

Le cinéma israélien homosexuel reçoit depuis quelques années les éloges des programmeurs de festivals LGBT. La 26<sup>e</sup> édition d'Image+Nation proposait **Out in the Dark** (*Alata / Dhalam*) de Michael Mayer, l'un des plus beaux films de l'événement. Le récit amoureux entre un Israélien et un Palestinien se situe cette fois-ci dans un milieu intellectuel (l'un est étudiant en psychologie, l'autre est avocat), facilitant ainsi l'intégration sociale, même si, du côté palestinien, les choses se corsent en raison des rigides traditions familiales. La force du film réside dans son intégrité à exprimer une pugnacité éloquente dans la démonstration du vécu gai. Les deux interprètes principaux, l'un professionnel, l'autre pas, donnent à leurs personnages une vérité surprenante.

En ce qui nous concerne, la grande surprise du festival fut sans doute **L'Armée du salut** du Marocain Abdellah Taïa. À partir d'un récit autobiographique, le réalisateur-auteur-scénariste montre un portrait presque documentaire de l'adolescence homosexuelle au Maroc, telle que vécue

par un jeune garçon qui, très tôt, est au courant de son orientation sexuelle et l'assume avec une assurance à la fois poignante et totalement désinhibée – dans le secret, certes –, mais sans se poser de questions. Mais **L'Armée du salut**, c'est aussi une mise en scène qui revendique le sensuel incarné, l'érotique subliminal, l'ambiguïté des sens, les silences éloquents. Taïa ne recule devant rien pour évoquer l'inceste, le silence familial et la déconstruction des valeurs traditionnelles, au même titre qu'il prend tout son courage pour contrecarrer la censure cinématographique dans son pays. Il s'agit d'un film étrange, filmé avec audace et offrant un champ de réflexion aux propositions à la fois politiques et en lien avec les rapports au corps.

Côté documentaire, Jeffrey Schwarz nous montre les deux côtés de la médaille de la célèbre Divine (Harris Glen Milstead) dans **I Am Divine**. Mais le film ne va pas plus loin que le simple document biographique (têtes parlantes, archives). De Divine, l'homme et le travesti, émane néanmoins une certaine tendresse, pas souvent révélée dans les films qui ont su nous divertir. Le duo **Chuppan Chupai** (*Hide and Seek*) de Saad Khan et Saadat Munir, et **I Am Gay and Muslim** de Chris Belloni nous conduit dans l'univers homosexuel des jeunes pakistanais (**Chuppan Chupai**) et marocains (**I Am Gay and Muslim**). Malgré son côté intentionnellement *trash*, le Khan et Munir n'atteint pas son but. Il y a, dans leur mise en scène, une volonté maladroite de filmer le marginal avec un tel dévouement que ça en devient embarrassant. Les personnages-documentaires, quant à eux, n'ont que des banalités à dire. Chez Belloni, les intervenants sont intéressants, voire même innovateurs dans leurs propos sur l'homosexualité au Maroc, mais l'omniprésence du réalisateur atteint un point tel que nous sentons une certaine gêne.

Finalement, le jury cette année était composé du «public». Il n'est donc pas surprenant qu'il ait voté pour le *feel-good movie* du festival, **Azul y no tan rosa** (Venezuela / Espagne) de Miguel Ferrari, grand succès au dernier Festival des films du monde. 📍

# Les fonctions de la musique de films **COMME UN JEU D'ÉCHECS**

À une époque « trouble » et angoissante dans laquelle nous entraîne la révolution du numérique et du digital, nous devons faire une pause pour réfléchir à quelques éléments fondamentaux et élémentaires sur « les fonctions de la musique de films ». Suite à notre article paru l'an dernier sur l'Histoire de la musique enregistrée au cinéma (numéro 282 – Janvier-Février 2013), il nous semble opportun et pertinent d'offrir à nos lecteurs les plus curieux quelques éléments de réflexions plus personnelles – une fois par année –, question de faire un peu de pédagogie et de « propédeutique »<sup>1</sup>. Ceci afin de rendre plus accessible, ou tout simplement plus « digeste », le langage de la musique au plus grand nombre (ce qui est loin d'être évident), et de mieux rendre justice, auprès du public cultivé, de la complexité de ce que l'on croit encore à tort un simple « Art populaire », avant de pousser plus loin l'analyse des œuvres que nous abordons, prenant pour acquis que la musique écrite pour le cinéma représente le patrimoine de la musique – soi-disant « classique » ou savante – de demain ! Nous prenons en exemple le témoignage de Jean Cousineau qui s'était inspiré d'un reel irlandais pour esquisser l'ostinato de son « thème bataille » de **Mon oncle Antoine**. Cela n'a rien d'exceptionnel : les exemples sont légion...

Mario Patry

Pour la petite histoire de la régie interne, je me dois de confesser un petit imbroglio amusant – et pourtant combien révélateur... La publication de la première partie de mon article sur **Mon oncle Antoine** de Jean Cousineau (La Quintessence de l'Amérique), dans le cadre du numéro 286 (Septembre-Octobre 2013), avait été perçue au départ comme un véritable « coup d'état ». Certains membres du comité de rédaction m'ont reproché à la première lecture que « la revue *Séquences* n'était pas une revue musicale » et ils avaient bien raison. Mais j'ai plaidé (à mon corps défendant) en attestant que la rubrique Trames sonores, pour être crédible et bénéfique, se doit d'offrir à la fois de l'information et de la réflexion sur le cinéma – mais aussi sur la musique tout court –, les deux étant liés ontologiquement. Finalement, on nous a félicité de « l'audace » de notre revue (et du comité de rédaction) pour avoir relevé le niveau intellectuel de *Séquences*!<sup>2</sup>

Comme quoi, il est parfois « payant » de prendre des risques. « Lorsque le risque est ridicule, la récompense est ridicule », disait Jack Beaugregard (Henry Fonda) dans **Mon nom est personne** (1973). À une époque où l'épistémè dominant est « l'utilitarisme », oser discourir « sérieusement » sur la scène culturelle, sans pour autant sombrer dans l'« intégrisme culturel », peut devenir un authentique « crime de lèse-majesté ». Il existe davantage d'espace médiatique que de gens qui ont quelque chose de vraiment original à dire ; en fait foi, le phénomène galopant des médias sociaux, vides de sens, insipides, inodores et incolores... parfois dangereux, souvent pernecieux. Ce qui prouve bien que l'on ne peut prétendre créer dans un vide culturel total et que l'homme est d'abord et avant tout un « animal historique », le premier animal à avoir quitté sa « niche écologique » primitive, il y a 60 000 ans.

La notation de la musique, elle, est de date un peu plus récente, et remonte à la fin du Bas Moyen-Âge (soit le 13<sup>e</sup> siècle) ; elle est parvenue à sa forme actuelle à l'époque contemporaine de la révolution Gutenberg (1447), avec l'avènement du livre relié et imprimé avec des caractères (ou typogrammes) métalliques. Le cinéma, reconnu comme

étant le 7<sup>e</sup> art (comme les « sept états de conscience » et les sept continents de la planète bleue), découle directement du langage musical. Il est infiniment plus précieux pour le cinéophile averti et engagé de connaître le langage musical que le langage écrit ou parlé. La littérature est de tous les arts le plus éloigné et étranger du cinéma, comme l'affirment d'innombrables cinéastes d'hier et d'aujourd'hui, et il faut considérer les dialogues comme faisant partie des bruits de fond (que ce soit dans sa propre langue maternelle, ou une langue seconde : anglais, italien, espagnol, etc.). Ce qui a fait dire à Valéry Larbaud (1881-1957) : « Un écrivain polyglotte aura toujours un immense avantage sur un auteur unilingue. ». Notre rubrique consacrée aux trames sonores les plus représentatives du cinéma mondial passé, et éventuellement, présent (cela viendra : ne vous inquiétez pas, l'avenir arrive toujours bien assez vite !), n'a pour objectif que de rendre nos lecteurs les plus fervents et patients un peu plus familiers avec la musique, comme dans une « langue maternelle », rien de moins ! Mais, avant d'apprendre à marcher, il faut apprendre à ramper. Notre objectif inlassable s'inscrit dans le même parcours que la plus grande dame de la critique de cinéma au Québec, l'éminente doyenne membre de notre équipe, Madame Francine Laurendeau, qui affirmait dans une entrevue que son « principal objectif est d'abolir l'abîme qui sépare le spectateur de l'œuvre ».

La plupart des critiques professionnels émanent des revues intellectuelles bourgeoises, il y a 50 ans, et méprisaient le cinéma de Sergio Leone. C'étaient d'insupportables « analphabètes musicaux » ignorant tout sur le plan de la science musicale. Il ne faut pas perdre de vue que la musique, « Art analogique », est très proche des mathématiques et des algorithmes, tout comme le jeu d'échecs, d'ailleurs... Lorsqu'on ne comprend pas la signification du langage musical, il est impossible d'apprécier le cinéma de Sergio Leone, de Federico Fellini ou d'Alfred Hitchcock, ou même de Stanley Kubrick, ni le **Titanic** de James Cameron. Pas de musique, plus de cinéma ! Pas de cinéma, plus de musique.

La seule façon pour un compositeur de talent de gagner honorablement sa vie aujourd'hui, au 20<sup>e</sup> siècle comme au 21<sup>e</sup> siècle, c'est de composer pour le cinéma. Si Bach, Mozart ou Beethoven avaient vécu à notre époque, ils auraient irrésistiblement travaillé pour le cinéma, mais ni l'un ni l'autre n'auraient peut-être jamais eu le talent ou la patience de «souffrir» suffisamment pour créer la trame sonore de ***Il était une fois dans l'Ouest*** ou même ***Le Bon, la Brute et le Truand***. On peut donc dire qu'Ennio Morricone est le plus grand compositeur de musique tout court du 20<sup>e</sup> siècle!

Plutôt que d'entrer dans d'oiseuses considérations purement théoriques ou spéculatives à outrance, je vais y aller librement avec quelques réflexions personnelles qui me semblent essentielles. Il ne faut jamais perdre de vue que l'avènement du Cinématographe Lumière est tout à fait contemporain de la révolution technique des transports (le chemin de fer surtout, mais aussi le téléphone, après le télégraphe Morse) qui entraîne désormais l'irruption d'un «temps humanisé» (montres et horloges deviennent indissociables, même du jeu d'échecs en 1885; quelle coïncidence, non?), et aussi de la construction des premiers théâtres fixes dans toutes les grandes métropoles nord-américaines (vers 1893-1894, dont le Monument-National, à Montréal). Si la définition classique et traditionnelle de la musique dans le *Dictionnaire Larousse* était la suivante: «l'art d'associer les sons», au cinéma, la définition la plus simple et la plus complète serait «l'art de faire ressentir la notion du temps». Le cinéma, c'est d'abord et avant tout l'art du mouvement, mais surtout, celui du temps. La formule la plus conventionnelle qui prévaut sur les lieux de tournage et dans les studios d'enregistrement, de même que durant tout le processus de rédaction d'un scénario, c'est de répéter continuellement et inlassablement: «*It's getting late!*» (il se fait tard). Un auteur que je ne trouve plus (c'est la formule consacrée de circonstances) aura rendu le plus juste hommage au chef-d'œuvre insurpassable et inégalé de Federico Fellini, ***La dolce vita*** (1960), en soulignant que «le cinéaste avait

réussi à communiquer une sensation rarissime au cinéma (sans trucage), celle de l'étirement de l'instant présent» (cité dans un article sans nom, ce qui est le principal blâme que l'on puisse porter sur cet ouvrage pourtant fort utile à plusieurs égards, *L'Encyclopédie Roger Boussinot du Cinéma*, Paris, Bordas, édition d'avril 1989, tome 1, p. 520; article consacré à ce film parmi les quelques 600 recensés).

Ceci étant dit, il y a un autre aspect ou un groupe conceptuel qu'il faut souligner avec beaucoup d'insistance: celui de l'atmosphère (mood), mais surtout le *Zeitgeist* en allemand, qui se traduit par «l'esprit du temps», qui dénote le climat intellectuel ou culturel d'une époque. Il se distingue du *Volkgeist*, ou «l'esprit du peuple», qui décrit l'âme d'une nation particulière. À l'opposé, le concept de *Weltgeist*, «l'esprit du monde», initialement défini par Hegel (1770-1831), désigne l'esprit de l'humanité dans sa réalisation historique. Nous revenons à nouveau à l'Histoire qui doit sa méthodologie à l'exégèse biblique dans les universités allemandes au début du 19<sup>e</sup> siècle. Ainsi, l'homme (au sens générique du terme) est un être historique tendu vers un sens (il y a du sens lorsqu'il y a différence, nous enseigne la sémiologie; par exemple: la différence des sexes) toujours plus parfait de lui-même: il ne devient homme qu'en se faisant plus homme. L'homme n'est pas une «donnée» immuable et fixe, une réalité qui serait essentiellement intangible et qu'il faudrait à tout prix conserver. La musique, tout comme le cinéma et la culture en général, n'est ni indépassable ni irréversible. Il y a des «sauts» en avant (mais jamais gratuits) ou des «accélération» en Histoire et parfois, des périodes de replis et de stagnation, comme aujourd'hui. Mais ce sont habituellement les «périodes de résistance» au changement qui sont souvent précurseurs de bouleversements brusques et inattendus. ⑨

<sup>1</sup> La propédeutique, terme devenu aujourd'hui obsolète, désignait autrefois, en France, les classes préparatoires au Baccalauréat.

<sup>2</sup> Le comité de rédaction de *Séquences* n'a jamais contesté l'importance d'une section consacrée aux musiques de films; Ce qu'il remet en question, c'est l'attitude condescendante du rédacteur. Mais comme nous ne pratiquons pas la censure, nous avons décidé de publier son texte intégralement.



# Alain Resnais

## La mémoire de l'éternité

### ENTRE CLASSICISME ET MODERNITÉ

Lorsqu'on aborde cette lecture, on ne peut s'empêcher d'éprouver un sentiment ambivalent. D'une part, il y a évidemment la fébrilité de découvrir de nouveaux écrits sur Resnais, qui sont toujours autant d'occasions de repenser toutes ces images qui habitent le cinéphile depuis qu'il les a découvertes pour la première fois. De plus, les habitués des Éditions L'Harmattan savent qu'ils ont rendez-vous avec une lecture et une réflexion cinéphilique stimulantes.

Carlo Mandolini

Mais, liée à ce plaisir, il y a une crainte. Celle de se retrouver devant une étude qui, aussi brillante soit-elle, reste tournée vers la nostalgie d'une certaine façon de faire et, surtout, d'une certaine façon de théoriser le cinéma, même s'il est vrai qu'on ne dira jamais assez à quel point Resnais a marqué de façon fulgurante l'histoire du récit cinématographique.

Cette impression sera par ailleurs accentuée par le choix de la photo de la page couverture (une image de *Hiroshima mon amour*) et par le fait que l'auteur, l'universitaire et critique Éric Costeix, annonce d'entrée de jeu qu'il analysera essentiellement les deux premiers longs métrages du cinéaste, tout en se permettant de formuler cette théorie (qu'il qualifie de «risquée») : «Resnais est un cinéaste de la mémoire.» (!).

Or, toutes ces hésitations sont rapidement balayées, dès l'introduction. Les premières pages sont en effet passionnantes. L'auteur y analyse, dans un premier temps, la «rhétorique visuelle spécifique» de Resnais. En évoquant des cinéastes comme Germaine Dulac, Bresson, Antonioni ou Hitchcock, Costeix met en contexte la modernité de Resnais. Modernité qu'il faut d'ailleurs relativiser, explique-t-il.

Ces premières pages – enrichies de passages de Bazin, Deleuze, Bergson, Barthes, Metz ou Augé – constituent une sorte de formidable synthèse d'une histoire des esthétiques du cinéma (surtout franco-européen) qui part de l'avant-garde jusqu'à ce que certains appelleraient la postmodernité (terme que Costeix n'emploie cependant pas, préférant évoquer une période d'épuisement de la modernité que l'on décèle chez Téchiné, Assayas et autres «héritiers de Truffaut»).

Inclassable, Resnais ne se définit pas par une modernité «convenue». Il se revendique plutôt d'une esthétique plus nuancée qui trouve ses repères entre classicisme et modernité. «Partagé entre le classicisme () et la Modernité (), Resnais est sans doute intéressé par la dialectique confrontant le réalisme () à la théâtralité de l'image, due essentiellement à sa planéité constitutive s'exprimant notamment dans l'effet de parallaxe» (p. 117).

#### LE RAPPORT À L'IMAGE

L'une des autres grandes caractéristiques de la rhétorique cinématographique de Resnais serait par ailleurs son «iconophilie», c'est-à-dire la conviction que l'image permet de créer une matière temporelle et sensorielle, voire ontologique. Costeix ne manquera pas ici de surprendre le lecteur en appliquant au cinéma (notamment de Resnais) une grille d'analyse catholique, soulignant au

passage qu'il y a un rapport privilégié entre cinéma et catholicisme, en raison du rapport de vénération de l'image-objet que l'un et l'autre pratiquent. En cela, l'image de Resnais a une qualité cristalline, dans le sens deleuzien du terme (l'image-cristal), qui «(...) dévoile l'opération du dédoublement du temps à chaque instant, en deux directions, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre s'enfoncé dans le passé» (p. 47). Il est vrai qu'il suffit de penser à n'importe quel plan de *Hiroshima mon amour* ou de *L'Année dernière à Marienbad* pour s'en convaincre et comprendre le sens véritable que le terme «vénération» prend ici.

Après deux premiers chapitres plus généraux, les pages suivantes creusent davantage la question des manifestations de la mémoire dans les deux premiers longs métrages du cinéaste. Manifestations que l'on retrouvera dans de nombreuses «traces indéfectibles du passé» (p. 223). Parmi celles-ci, mentionnons, en rafale : l'usage de la photographie lors du générique d'ouverture de *Hiroshima mon amour* (qui permet «une virtualité récurrente du passé d'actualisation à chaque instant et, par conséquent, de l'éternité» [p. 57]), le thème musical répétitif (qui illustre une temporalité cyclique), l'utilisation du fondu au noir (qui crée une image «qui s'enfoncé dans le temps, qui tente de persister à l'écran» [p. 58]), le travelling avant (qui permet à la caméra de s'enfoncer dans un «labyrinthe temporel» [p. 148]), ou encore la présence de l'eau (symbole d'une «prise de conscience d'un autre état de perception qui dépasse les limites humaines» [p. 176]).

Au fil des pages, on se dit que, malgré les craintes initiales, cette nouvelle lecture de Resnais aura finalement su se faire éclairante et surprenante donc pertinente.

Éric Costeix  
*Alain Resnais : La mémoire de l'éternité*  
 (Coll. «Champs visuels»)  
 Paris : L'Harmattan, 2013  
 243 pages



ALAIN RESNAIS

La mémoire de l'éternité

Éric Costeix

L'Harmattan



# La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère numérique

## UNE VRAIE FIN DU CINÉMA ?

La thèse d'une fin du cinéma est maintenant bien connue: assistons-nous, avec l'arrivée du numérique, à la (une ?) fin du cinéma? Le titre du livre d'André Gaudreault et Philippe Marion prend la peine de bien inclure un point d'interrogation avec cette expression forte de «Fin du cinéma?». Et ce point d'interrogation, c'est celui de tout le livre.

Pierre Pageau

La fin du cinéma? nous arrive dans la mouvance d'un vaste questionnement sur la crise de l'arrivée du numérique. En 2013, pratiquement tous les projecteurs 35mm disparaissent des salles de cinéma et les compagnies cessent progressivement de produire de la pellicule 35mm. En janvier 2014, Paramount annonce que la comédie **Anchorman 2: The Legend Continues** aura été son tout dernier film distribué en 35mm. **The Wolf of Wall Street** (Martin Scorsese) est alors le premier à être distribué uniquement en format digital (le 25 décembre 2013, en Amérique). Toutes les autres grandes compagnies américaines devraient suivre ce mouvement. Conclusion, une première tout au moins: le cinéma défini par son support argentique est chose du passé. Mais est-ce la fin du cinéma?

**Le questionnement est complexe. L'ouvrage évite les réponses faciles. Il mesure aussi bien les étapes du passé que celles de la crise actuelle.**

Gaudreault (Université de Montréal) et Marion (Université catholique de Louvain) ajoutent: «La vraie mort viendra avec la vraie mort des salles.». Est-ce cela la «vraie» fin du cinéma? Cette disparition des salles est très relative; il y a une expansion en Chine et une presque totale disparition en Afrique. En Amérique et en Europe, il y a au minimum une survie, difficile, de l'essentiel des salles. Ce qui est bien étayé dans le livre, c'est que la salle de cinéma n'est plus l'unique, ou même principal, lieu de diffusion de films. Depuis 2012-2013, les propriétaires de salles et les distributeurs ne savent plus où donner de la tête: où faire des profits? Alors, les salles de cinéma reviennent à des principes de polyvalence qui avaient fait leurs preuves dans le passé (elles présentaient aussi bien du burlesque, du théâtre, des chanteurs, des concours d'amateurs, etc.). Mais, de nos jours, la polyvalence se fait de plus en plus au détriment du cinéma (au sens traditionnel du terme). Les très nombreux spectacles d'opéra (lorsqu'il ne s'agit pas de sports) sont-ils du cinéma? Ils témoignent de la présence en croissance des diffusions numériques qui concurrencent alors les diffusions numériques de films. Les auteurs se demandent si cela ne devient pas du «hors-film» (expression péjorative).

Le questionnement est complexe. L'ouvrage évite les réponses faciles. Il mesure aussi bien les étapes du passé que celles de la crise actuelle. Il y a, ici comme ailleurs, dans l'histoire du cinéma, des éléments de rupture et des éléments de continuité. Le numérique n'est, d'une certaine façon, qu'une autre étape, une autre crise ou «mort» dans l'histoire de l'évolution technologique du cinéma. Comme pour toutes les autres crises, on peut croire (espérer?) que celle-ci ne sera précisément qu'une étape. Parmi ces étapes (ou «morts»), l'arrivée de la télévision (1952-1960), selon nous, est pourtant la plus importante. Avant la télévision, le cinéma est pleinement un art de masse; après, le cinéma relève d'une culture spécialisée (il rejoint donc ainsi le théâtre, l'opéra). La situation s'est aggravée, mais pratiquement tout était déjà là avec cette crise de l'arrivée de la télévision. Lorsque l'ouvrage dit que le cinéma est aujourd'hui «désacralisé», qu'il «n'est plus ce qu'il était», cela se vérifie au moins depuis l'arrivée de la télévision. Pour le grand public tout au moins, parce qu'il est certain qu'il demeure, pour un public de cinéphiles, «sacré».

L'ouvrage contient beaucoup de néologismes, comme «l'effet *Aufhebung*» (qu'une note de bas de page ne réussit même pas à rendre compréhensible). Ces très (trop?) nombreux néologismes sont-ils tous pertinents? Apportent-ils quelque chose de nouveau dans la discussion? Dans le chapitre de conclusion, le concept d'ANIMAGE va permettre d'intégrer un genre refoulé de l'histoire du cinéma, le cinéma d'animation, et son rôle pour le futur du cinéma. Ce qui nous donne aussi une analyse, sur presque dix pages, du **Tintin** de Spielberg, exemple d'une «voie de l'avenir». D'autre part, la très (trop?) grande quantité de références à des livres ou articles peut nuire à notre lecture. Malgré tous les néologismes et les références, l'écriture générale du livre demeure, quant à elle, fort accessible.

Voir **Gravity** sur son cellulaire ou le voir en IMAX 3D sur grand écran, est-ce le même film? Il appartiendra aux spectateurs de décider si nous assistons vraiment à une «fin du cinéma?».

André Gaudreault, Philippe Marion  
*La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère numérique*  
 (Coll. «Cinéma / Arts visuels»)  
 Paris: Armand Colin, 2013  
 275 pages



# [Frédéric] Back... [Saul] Zaentz



## Frédéric Back | 1924-2013

D'origine alsacienne, venu au Québec après la Guerre, ce très grand artiste s'y était installé avec amour et aussi passion pour son métier d'illustrateur et de graphiste. À la télé naissante de Radio-Canada, il fut décorateur, responsable entre autres des maquettes pour la célèbre télésérie *D'Iberville*. Un studio d'animation fut créé dans cet organisme public. L'acharnement de Frédéric Back, la justesse de son trait et la poésie de ses images – en peinture sur verre, entre autres médias – séduisirent un public toujours avide de beauté dans un univers par ailleurs attaqué par les pollutions de tous types. Tout au long de son art, Back associa la louange de la nature qu'il défendit de manière subtile et toujours constante par des affiches, des lettres et une participation à des associations écologiques. Il suscitait depuis longtemps des havres de beauté et des arbres de connaissance quand il créa son chef-d'œuvre *L'Homme qui plantait des arbres*. Doublement oscarisé, Frédéric Back restera, pour le cinéma québécois, un exemple d'artiste polymorphe engagé dans sa société. *Séquences* a reproduit sur son site les textes du dossier que la revue lui avait consacré en 2007. Une visite au site de cet artiste (<http://fredericback.com>) permettra de continuer l'exploration de son univers foisonnant.

## Catherine Bégin | 1939-2013

Comédienne majeure québécoise qui avait reçu le prix Victor-Morin pour l'excellence de son travail théâtral, elle avait aussi beaucoup travaillé à la télévision (*Septième Nord*) et au cinéma (*Le Secret de ma mère*).

## Pierre F. Brault | 1939-2014

Compositeur québécois, auteur de la musique de la télésérie éducative *Passe-Partout* qui enchantait tant de jeunes. Il travailla aussi pour Jutra (*Wow*), Mankiewicz (*Le Temps d'une chasse*) et gagna un prix du cinéma canadien pour *La Vraie Nature de Bernadette* de Carle.

## Alan Bridges | 1927-2013

Réalisateur britannique, d'abord à la télé puis au cinéma. Il gagna le Grand Prix de Cannes pour *The Hireling*, ex æquo avec Jerry Schatzberg pour *Scarecrow*. Ses meilleures œuvres sont une critique feutrée, dans une mise en scène classique, du système de classes de son pays: *The Return of the Soldier*, *The Shooting Party*.

## Tom Clancy | 1947-2013

Romancier américain, spécialiste des romans d'espionnage technologique dans un contexte de Guerre froide passée ou à venir. Créateur du personnage de Jack Ryan plusieurs fois adapté au cinéma, il

scénarisait aussi des jeux vidéo et avait construit une compagnie florissante dans ce domaine.

## Ruth Robinson Duccini | 1918-2014

Dernière survivante des interprètes des *Munchkins* de *The Wizard of Oz*.

## Syd Field | 1935-2013

Scénariste américain, membre dirigeant de sa guild, il fut un auteur à succès de sept livres sur la fabrication du scénario, où il expose entre autres sa conception de la structure en trois actes. On lui reprocha de plus en plus son influence devant la similitude du déroulement des histoires dans la plupart des films hollywoodiens.

## Joan Fontaine | 1917-2013

Née Joan de Beauvoir de Havilland, fille de l'actrice Lillian Fontaine et sœur cadette de l'actrice Olivia de Havilland qui fut sa rivale. Alfred Hitchcock employa à très bon escient la fragilité apparente de Joan dans *Rebecca* et *Suspicion* pour lesquels elle reçut des nominations aux Oscars; elle gagna pour le deuxième. Sa délicatesse s'oppose admirablement à Orson Welles dans *Jane Eyre*. Ophüls (*Letter from an Unknown Woman*) puis Henry King (*Tender Is the Night*) lui donnèrent aussi des rôles à sa mesure.



## Philip Seymour Hoffman | 1967-2014

(Voir l'article de Sami Gnaba sur le site de la revue au [www.revuesequences.org](http://www.revuesequences.org).)

# Back... Zaentz

## Wojciech Kilar | 1932-2013

Compositeur polonais, collaborateur atitré de Krzysztof Zanussi (*Spirala*), mais aussi de leurs compatriotes Kieslowski et Wajda. Il gagna le César pour la musique de *The Pianist* de Polanski. Auteur de symphonies et d'oratorios, il écrivit aussi la musique du *Dracula* de Coppola et de *We Own the Night* de James Gray.

## Tom Laughlin | 1931-2013

Acteur et réalisateur américain, dont la trilogie des *Billy Jack* sur un pacifiste qui combat les vilains avec ses poings s'attira les quolibets de la critique et un grand succès populaire. La mise en marché du premier qu'il organisa avec son épouse, qui était sa coproductrice, fut innovatrice.

## Mado Maurin | 1915-2013

Actrice française, mère de plusieurs acteurs dont Patrick Dewaere et qui joua avec lui dans *Un Mauvais Fil*.

## Allan John McKeown | 1946-2013

Producteur britannique d'émissions de télé, il était l'époux de l'actrice Tracey Ullman.

## Édouard Molinaro | 1928-2013

Réalisateur français autant à l'aise dans la comédie que dans le drame. Après des œuvres plus personnelles (*La Mort de Belle* et *Des femmes disparaissent*) qui n'ont pas beaucoup de succès public, il se cantonne le plus souvent dans des adaptations réussies de pièces de théâtre à succès: *Oscar*, *Le Souper*, *L'Emmerdeur*, *La Cage aux folles*, celle-là et sa suite surtout plus faibles à cause des conditions internationales de production. *Mon oncle Benjamin*, *L'Homme pressé* et *L'Ironie du sort* illustrent le mieux ses qualités.

## Juanita Moore | 1914-2014

Actrice noire américaine qui reçut une nomination à l'Oscar pour son rôle de soutien dans le mélodrame flamboyant *Imitation of Life* de Douglas Sirk. Sa carrière subséquente fut moins intéressante.

## Riz Ortolani | 1926-2014

Compositeur italien dont les notes ornèrent autant le *Mondo* (*Mondo cane*, dont la chanson *More* qui fut un énorme succès) et *Cannibal Holocaust*, que la comédie (*Le Fanfaron* [*Il sorpasso*] de Risi) et de nombreux films américains (*The Yellow Rolls-Royce*).



## Eleanor Parker | 1922-2013

Actrice américaine qui fut la baronne dans *The Sound of Music*. Elle reçut trois nominations aux Oscars pour *Caged*, *Detective Story* et *Interrupted Melody*. Elle gagna au Festival de Venise pour *Caged* mais ne reçut aucune nomination pour sa magistrale interprétation dans *The Man with the Golden Arm*. Elle connut ensuite une belle carrière à la télé.

## France Roche | 1921-2013

Chroniqueuse française de cinéma et de spectacles dans la presse et à la télé, elle écrivit *La Chasse à l'homme* d'Édouard Molinaro.

## Suchitra Sen | 1931-2014

Née Roma Dasgupta, actrice indienne la plus populaire du cinéma bengali surtout pour ses films en duo avec Uttam Kumar, dont *Sharey Chuattar* et *Saptapadi*. Elle gagna le prix de meilleure actrice à Moscou pour *Saat Pake Bandha*.

## Run Run Shaw | 1907-2014

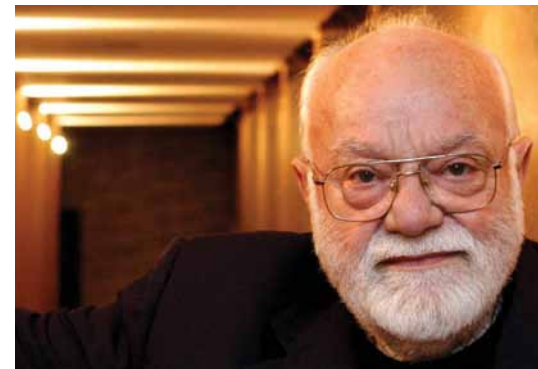
Producteur multimilliardaire chinois, cofondateur de la compagnie Shaw Brothers qui, de Singapour puis Hong Kong, construisit un empire cinématographique basé sur les films d'action wuxia (kung-fu et de cape et d'épée) et les comédies. Cet empire devint ensuite aussi télévisuel. Il participa entre autres à la production de *Blade Runner*. Philanthrope émérite, il avait créé l'équivalent asiatique du prix Nobel.

## Richard Taylor | 1929-2013

Animateur britannique, fils du célèbre affichiste Horace Taylor, il collabora avec Bob Godfrey sur le court oscarisé *Great*. Il était l'auteur de *The Encyclopedia of Animation Techniques*.

## Harold Jackson Whitaker | 1920-2013

Animateur britannique qui fut un des artisans importants chez Halas and Batchelor, entre autres sur le long métrage *Animal Farm* d'après Orwell. Il écrivit *Timing for Animation* dont la dernière édition révisée a été préfacée par John Lasseter.



## Saul Zaentz | 1921-2014

D'abord dirigeant de la maison de disques Fantasy Records, il devint également producteur de cinéma et trois de ses longs métrages gagnèrent l'Oscar du meilleur film: *One Flew Over the Cuckoo's Nest* et *Amadeus*, réalisés par Milos Forman, puis *The English Patient* d'Anthony Minghella. Il produisit aussi le long métrage d'animation de Ralph Bakshi, *The Lord of the Rings*.

Luc Chaput

# Peter O'Toole

## DISPARITION D'UN BEAU VANDALE

Le comédien Peter O'Toole, originaire du Connemara en Irlande, s'est éteint en décembre dernier à l'âge de 81 ans.

Guilhem Caillard

Connu pour ses excès, jouant de son esprit fantasque, cet acteur shakespearien – aussi entiché de théâtre que de cinéma – demeure parmi les plus souvent nommés aux Oscars (8 fois entre 1963 et 2007). Pourtant, il n'a jamais remporté la fameuse statuette pour un film en compétition. Il aura fallu attendre 2003 pour que les dirigeants des prestigieux Academy Awards lui décernent une reconnaissance saluant l'ensemble de son parcours.

Entamée à la fin des années 50, la carrière prolifique de Peter O'Toole est propulsée en 1962 par son interprétation de l'écrivain et colonel britannique T. E. Lawrence. D'abord attribué à Albert Finney, le rôle est passé entre les mains de Marlon Brando avant d'aboutir dans la cour de Peter O'Toole. Il en fit un homme profondément traversé de contradictions, aussi passionné et fulgurant que le personnage l'ayant inspiré, avec qui il partage une surprenante ressemblance physique. **Lawrence of Arabia**, mastodonte hollywoodien produit par Sam Spiegel, en inspira plus d'un parmi les futures générations de cinéastes à succès (Spielberg, pour ne nommer que lui). La mélodie du compositeur français Maurice Jarre, qui soulève les séquences d'ouverture du film sur le désert, semble la plus fidèle alliée de Peter O'Toole, après (bien sûr) son réalisateur. L'acteur en témoigna souvent : « L'influence la plus importante dans ma vie a été David Lean. Mon diplôme, c'est lui ; ma licence, c'est lui. J'ai travaillé jour et nuit pendant deux ans. Lean m'a offert la discipline et la tolérance. Et j'ai appris à travailler dur. Souvenez-vous que **Lawrence** n'était pas un film. C'était une expérience. » (*David Lean, Un portrait intime*. Sandra Lean et Barry Chattington, p. 71, Airelles Éditions, 2003). Une expérience qu'il partagea avec les acteurs Alec Guinness et Omar Sharif, son ami de longue date.

Peter O'Toole aura par la suite presque tout fait, auprès des cinéastes les plus divers. Aux côtés du notoire Richard Burton, il partage l'affiche du brillant film de Peter Glenville, **Becket** (1964). O'Toole porte avec maîtrise le rôle du roi torturé Henry II d'Angleterre, en proie à de terribles affrontements avec son ami et proche conseiller Thomas Becket. En 1979, l'acteur pousse l'audace jusqu'à suivre le sulfureux Tinto Brass dans son extravagant projet de péplum soft-pornographique **Caligula** (1979), avec Malcolm McDowell et Helen Mirren. Sans laisser un souvenir mémorable, O'Toole apparaît sous les traits de l'empereur romain Tibère, à moitié fou et décadent.

Injustement éclipsé à sa sortie en 1980, et resté à ce jour encore trop méconnu, **The Stunt Man** de Richard Rush figure parmi les rôles les plus intéressants de Peter O'Toole. L'acteur interprète dans ce film anticonformiste un personnage particulièrement bien approprié à l'image du mégalomane que l'on se fait de lui. Dans la peau d'un réalisateur excentrique aux commandes d'un grand film pacifiste sur la guerre,



O'Toole dégage une énergie constamment renouvelée. En bon despote, le metteur en scène manipule son équipe et mène la vie dure à ses acteurs qu'il tyrannise, en particulier un jeune homme propulsé par hasard sur le tournage. O'Toole gesticule dans tous les sens, parodiant l'artiste incompris à la recherche du plan parfait qui fera de son film un grand classique. L'affiche d'exploitation, choisie à l'époque par la 20th Century Fox, en dit long sur le rôle vedette joué par O'Toole : un diable ailé, placé sur une nacelle, braque l'objectif de sa caméra vers une cible invisible. C'est aussi à cette image de fin stratège, d'homme intelligent et complexe, haut en couleurs et impénétrable, que renvoie Peter O'Toole.

Il faut reconnaître que la carrière du comédien s'essouffle dans la fin des années 1990. Physiquement amoindri, O'Toole se situe alors loin des élans de folie ayant marqué ses plus grands rôles. En comparaison, les projets qu'il accepte manquent parfois d'ambition, à l'exception peut-être de **Venus** (Roger Michell, 2006). Bien que moins éloquentes, ses apparitions télévisuelles dans la série **The Tudors** (2007) rappellent toutefois le très grand acteur qu'il fut ; l'ivresse subsiste dans son regard perçant et épris de jeu. Ce même regard qui fut sa marque de commerce et laisse aujourd'hui une forte empreinte. ⑤

photo : Peter O'Toole sous les traits de Laurence d'Arabie



## IN GUNS WE TRUST

Trois ans après le très beau et très touchant projet documentaire *Racine(s)*, Nicolas Lévesque propose *In Guns We Trust*, un court métrage sur une petite ville américaine de la Géorgie qui oblige ses citoyens à posséder une arme. Comme l'auteur est aussi photographe de métier et que la base du film est un projet de nature photographique, il allait de soi que *In Guns We Trust* soit principalement composé des clichés de Lévesque, images aux cadrages très précis et aux compositions fortes et évocatrices. Une évidence saute aux yeux pendant le visionnement de ce film de douze minutes : pour un Québécois moyen, il est presque impossible de comprendre l'attachement viscéral que manifeste une partie de l'Amérique pour les armes à feu. Cette fascination, à la fois d'origine culturelle, historique et religieuse, est profondément ancrée chez certains de nos voisins du Sud. Lévesque brosse le portrait d'une société manifestement malade, bien qu'il ait l'intelligence, en habile documentariste, de ne pas la critiquer ou lui faire la morale ouvertement.

Il est étonnant de constater à quel point les gens qui défilent à l'écran semblent vivre à une autre époque, comme si la conquête de l'Ouest ou la guerre de Sécession n'avaient jamais pris fin. Lorsqu'ils n'invoquent pas directement Dieu pour justifier leur mode de vie, ils se servent du deuxième amendement de la Constitution américaine, qu'ils interprètent à leur façon, pour justifier non seulement le droit, mais aussi l'obligation, de posséder une arme. Après l'abolition du registre canadien des armes à feu orchestré par le Parti conservateur de Stephen Harper en 2013 – et le rejet, en Cour Suprême, de la demande du Québec quant au rapatriement des données qui le concernaient –, *In Guns We Trust* semble plus pertinent que jamais. D'autant plus que l'on connaît l'existence, dans l'Ouest canadien, d'une droite toujours plus libertarienne qui s'oppose à toute forme de protection de la part de l'État. Pour nous, qui habitons au nord de la frontière américaine, le film de Nicolas Lévesque peut être vu comme une sérieuse mise en garde. 📍

Jean-Philippe Desrochers

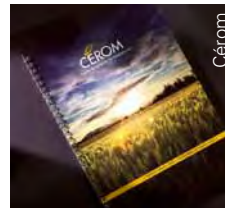
■ QUE LES ARMES BÉNISSENT L'AMÉRIQUE | Origine : Canada [Québec] – Année : 2013 – Durée : 12 minutes – Réal. : Nicolas Lévesque – Scén. : Nicolas Lévesque – Images : Nicolas Lévesque – Mont. : Guillaume Langlois – Son : Pascal Beaulieu – Avec : Robert Jones, Dent Myers, James Amica, Dania Gallaway, Josh Lavallette – Dist. / Contact : Travelling.

## « Y'EST VRAIMENT SUPER BON » — sa mère

Mais ne vous fiez pas à elle.  
Voyez plutôt ce que son  
portfolio inspire.



Séquences – La revue de cinéma



Cérom



Jeunes musicales



Environnement Canada

Dix ans d'expérience en conception et réalisation de projets de graphisme d'édition (imprimé et pdf). Simon est un graphiste de confiance, fidèle à ses clients. Fiable, créatif, rigoureux et à l'écoute. Contactez Simon Fortin pour discuter de vos projets de mise en page graphique, obtenir un estimé [ou demandez à sa mère ce qu'elle en pense] :

514-526-5155 / [info.samourai@videotron.ca](mailto:info.samourai@videotron.ca)

[WWW.BE.NET/SAMOURAI](http://WWW.BE.NET/SAMOURAI)



## Lovelace

À l'époque où le cinéma pornographique n'en était qu'à ses balbutiements, une jeune Américaine à la technique de fellation inspirée de celle des avaleurs de sabres faisait sensation sous le pseudonyme de Linda Lovelace. Elle fait maintenant l'objet d'une biographie filmée, sous les traits particulièrement avantageux d'Amanda Seyfried.

Les films biographiques peinent parfois à faire la part des choses entre les faits historiques et les trouvailles scénaristiques indispensables au développement de la fiction. Lorsqu'ils décrivent la personne dont ils s'inspirent sans lui attribuer la moindre part d'ombre, cela devient encore plus problématique. Malheureusement, les auteurs de **Lovelace** sont tombés dans les deux pièges. Leur Linda Lovelace apparaît en effet vite comme une jeune femme trop parfaite et trop naïve pour être crédible. Pour parvenir à ce résultat, ils ont dû bien évidemment prendre quelques libertés. En voulant par exemple faire croire aux spectateurs que leur héroïne est tombée, avec **Deep Throat**<sup>1</sup>, dans l'univers de la porno un peu par surprise, ils oublient que l'actrice avait déjà derrière elle une petite expérience.

Lorsque l'on sait qu'elle tourna même une scène de zoophilie pour un de ces films, la réécriture de l'histoire commence à dépasser les limites du raisonnable et les intentions quasi hagiographiques des auteurs deviennent particulièrement préjudiciables. En édulcorant à ce point le parcours de l'actrice pour en faire une parfaite victime, ils ne font que jeter le discrédit sur leur biographie et limitent ainsi indirectement l'importance des réelles difficultés rencontrées par l'actrice. Cependant, l'approche ridiculement angélique n'empêche pas **Lovelace** de critiquer de manière assez sensible les méfaits d'une éducation trop stricte, vue ici comme le terreau fertile à la soumission. Aux yeux des parents, pour être une bonne fille puis une bonne épouse, il faut obéir sans se révolter. Ce que fera Linda, même si son mari ne s'est pas contenté de lui demander de s'occuper de la lessive et du ménage...

Avec sa direction artistique soignée, ses acteurs talentueux et sa capacité à nous surprendre en abordant un thème auquel on ne s'attendait pas forcément, **Lovelace** nous fait presque oublier qu'il passe à côté de son réel sujet. Finalement, le résultat est certes mineur mais plutôt réussi.

**SUPPLÉMENT:** Mini making of.

<sup>1</sup>Le premier grand succès du cinéma pornographique.

Jean-Marie Lanlo

■ **Origine:** États-Unis – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 35 – **Réal.:** Rob Epstein, Jeffrey Friedman – **Scén.:** Andy Bellin – **Images:** Eric Edwards – **Mont.:** Robert Dalva, Matthew Landon – **Mus.:** Stephen Trask – **Int.:** Amanda Seyfried, Peter Sarsgaard, Robert Patrick, Sharon Stone, Bobby Cannavale – **Prod.:** Heidi Jo Markel, Laura Rister, Jason Weinberg, Jim Young – **Dist. / Contact:** Séville.

## Shadow Dancer

Si certaines œuvres de piètre qualité encomrent trop souvent nos écrans de cinéma, d'autres films plus intéressants doivent parfois se contenter d'une exploitation beaucoup moins glorieuse. Ce fut malheureusement le cas pour **Shadow Dancer**, sorti au Québec directement en DVD au cours de l'été 2013.

Une républicaine irlandaise (Andrea Riseborough) se fait arrêter après un attentat avorté dans le métro londonien. Un choix s'offre alors à elle : vingt-cinq ans de prison (et se voir ainsi séparée de son jeune enfant) ou espionner sa famille sous le contrôle attentif d'un agent du MI5 (Clive Owen).



En adaptant son propre roman, Tom Bradby offrait à James Marsh un sujet passionnant. Le réalisateur (récompensé par l'Oscar du meilleur documentaire en 2009 pour **Man On Wire**) se montre très vite à la hauteur! Dès les premiers instants, il nous impressionne par la précision et la sécheresse de sa mise en scène, par l'intensité de son rythme et par la facilité avec laquelle il installe ses personnages et les premières bases de son intrigue.

En s'appuyant notamment sur le talent de ses deux acteurs principaux et sur la rigueur du scénario de Tom Bradby, il maintient le cap durant tout le film et fait peser sur le spectateur une pression constante sans jamais avoir recours à la facilité ou au manichéisme. Tom Bradby et James Marsh parviennent également à nous montrer, sans grands discours, à quel point un conflit armé n'est pas toujours un combat entre le bien et le mal ou entre la justice et la barbarie, chacune des deux parties pouvant être un peu tout cela en même temps. Lorsque les armes prennent le pas sur la politique pour résoudre un conflit, l'issue est souvent sans réel vainqueur car l'affrontement ne cesse jamais vraiment. C'est probablement autant ce terrible constat que le caractère captivant de l'intrigue qui contribuent à faire de **Shadow Dancer** une réussite indéniable. 📀

**SUPPLÉMENTS:** mini making of; entrevues avec l'équipe et les acteurs.

Jean-Marie Lanlo

■ **L'ESPIONNE DE L'OMBRE** | **Origine:** Grande-Bretagne / Irlande – **Année:** 2012 – **Durée:** 1 h 41 – **Réal.:** James Marsh – **Scén.:** Tom Bradby, d'après son roman – **Images:** Rob Hardy – **Mont.:** Jinx Godfrey – **Mus.:** Dickon Hinchliffe – **Int.:** Andrea Riseborough, Clive Owen, Gillian Anderson – **Dist. / Contact:** Métropole.



# Afriques : Comment ça va avec la douleur ?

## LA SOLITUDE DU FILMEUR

À ce stade (1996), Raymond Depardon amorce la troisième décennie de sa carrière de documentariste. En Afrique, il s'était aventuré à de nombreux voyages depuis les années 1960. Après deux fictions et un documentaire au Tchad, il n'en a de toute évidence pas fini avec son aventure africaine. En 1993, la Fondation de France lui commande un projet lui tenant à cœur ; sa réponse est un film-somme sur ses expériences passées et ses réflexions personnelles sur son métier de filmeur.

**Sami Gnaba**

Pour décrire son personnage, Alain Bergala parle de la rencontre de deux mythes. Le premier découle de ses origines paysannes, « celui du petit garçon de la campagne rêvant de devenir photographe », auquel font écho des œuvres comme *Les Années déclin*, *Quoi de neuf au Garet?* et *Journal de France*. C'est de cette part de ses origines que Depardon puise son sens inouï de la durée, aussi sa rigueur et le refus de la sentimentalité avec laquelle bon nombre de documentaristes vous trompent quand ils cherchent à susciter votre compassion. Il est clair qu'entre paysans et photographes, certaines préoccupations se rejoignent : on est dans l'attente, dans la dureté physique, la solitude et l'impuissance. Impuissance par exemple à témoigner de son positionnement fragile face à un réel opaque, infiniment complexe (« les images, les sons nous disent beaucoup de choses, mais ils ne suffisent pas »), et à laquelle Depardon a su comme nul autre répondre par le biais de ses légendes ou commentaires off.

Quant au deuxième mythe, c'est celui qu'il s'est construit plus tard, une fois photographe : le mythe de l'Afrique dont on peut identifier la concrétisation autour des années 1974-76 avec *Les Révolutionnaires du Tchad*. Or, *Afriques : Comment ça va avec la douleur?* synthétise parfaitement ces deux mythes. Le désir insatiable de parcourir seul le continent africain cède peu à peu sa place au passé revisité de Depardon, notamment la ferme familiale où il se rend pour filmer son dernier plan.

Il est d'ailleurs beau de l'entendre, dans ce dernier plan, parler des affinités entrevues entre le peuple africain et les paysans de sa campagne : pareils courage, humilité, gravité et même combat quotidien contre leur précarité. Ses origines paysannes, Depardon ne les a jamais sous-estimées, ou encore trahies.

Refuser de trahir, c'est aussi ce qui est en jeu dans l'œuvre cinématographique de Depardon, dans son rapport au réel.



Le refus d'abdiquer devant le cliché

Ce refus d'abdiquer devant le cliché, le spectaculaire ou encore la « lumière flatteuse » est un gage d'honnêteté que prennent en charge son filmage en continu (emblématisé ici par des panoramiques à 360 degrés) et son commentaire off. Plus encore, il ne se dérobe jamais des douleurs (criantes ou silencieuses) jalonnant son parcours : mort, ségrégation, famine, pauvreté. Il les affronte avec le respect et la distance de celui qui témoigne : « Garder une distance avec les gens, c'est savoir mieux les respecter. ». De par sa propension aux plans larges, il crée un espace de proximité jamais forcée où prend acte son désir d'aller vers l'autre et capter la vérité brute d'une rencontre (la femme emprisonnée à Kigali). Faire acte de mémoire.

Cette Afrique « entre silences et cris », écartée du temps, il la regarde avec douceur (ce vieux couple hollandais, le temps d'un long plan préluant son portrait de paysans, dix ans plus tard) et bouleversante humanité. Le filmeur filme, à l'image du médecin qui soigne. En témoigne, cette inconfortable scène dans un hôpital qui donne à voir une infirmière française en train de soigner un jeune enfant de la région, malade et amaigri. En prolongeant la durée du plan, conscient de sa troublante dureté, il résiste à toute simplification journalistique, repousse l'image-choc et sauve ce moment de *douleur ordinaire* de l'oubli.

Voyeur autoproclamé, Depardon induit comme dans nul autre de ses documentaires avant un « je intime », créant ainsi un pacte (?) avec son spectateur. Le filmeur-voyeur se raconte lui-même, met à nu sa fragilité des moments, son sentiment d'incapacité à saisir la pleine étendue de la réalité africaine et de la misère des humains qu'il filme. « Le champ d'investigation du regard est trop large (...) quoi filmer, quoi regarder? ». Depardon prête à ces mots l'aveu de son impuissance. Pour consentir à une telle impuissance et la filmer sans l'édulcorer, il faut savoir faire preuve d'une humilité et d'un courage extraordinaires.



Mandela, une minute de silence devant la caméra de Depardon

Paul-Louis Robert, historien de photographie, parle de celle de Depardon comme dérivée de la « photobiographie », laquelle se révèle attachée au quotidien, plus perméable aux émotions et à la subjectivité de son auteur. Les mots d'introduction de *Afriques...* n'en sont que la confirmation filmique: « Bonjour (...) je commence un voyage, ce n'est pas un travail d'investigation journalistique, je vais tenter de regarder, d'écouter les douleurs ordinaires de l'Afrique. Voyage subjectif forcément, à travers mes envies, mes peurs aussi... ». Connaissions-nous beaucoup de cinéastes faisant pacte avec leur spectateur avec un bonjour aussi intime? La beauté du film s'annonce dès la déclaration de ces mots. Pour infirmer toute investigation journalistique présumée, Depardon commet l'impensable pour plusieurs: inviter Nelson Mandela (en voie alors de devenir le premier président noir de l'Afrique du sud) à produire une minute de silence. Après celles dédiées à *Jan Palach* (1969) et à John Lennon, Depardon récidive avec ce geste qu'il admettra gonflé de sa part, mais bien supérieur à un long discours interminable.

Le film suit une traversée solitaire de plusieurs mois, du sud vers le nord africain, se concluant à Villefranche-sur-Saône en France. En Angola, il croise la route de deux paysannes à pieds nus qu'il fixe longuement, et dont il suit le calvaire quotidien avec leurs charges de bois ou de réserves d'eau, portées sur on ne sait combien de kilomètres. Il les regarde de loin, puis se déplace en arrière, à distance toujours pudique, tente de s'en approcher encore de plus près, hésitant. Le plan silencieux frôle les dix minutes; Depardon pourrait le couper, mais ne le fait pas. Il ne le fera pas non plus durant la pénible scène de l'hôpital (un mouiroir) de malades délaissés au Soudan, certainement la plus décriée de tout le film. Pourquoi? Sur ces images, il offre une réponse dont il serait difficile de contredire la justesse des arguments: « C'est Carole, une infirmière, qui a insisté pour que je montre cette

réalité (...) si je continue de filmer, c'est que j'ai mes raisons. Il faut savoir que je filme en continu pour ne pas avoir la possibilité de modifier le temps réel. Chaque cinéaste a le devoir moral de son plan et le temps réel en est une garantie. Ce plan est sensible. Sensible à cause de la tentation de vouloir le réduire, de prendre seulement la partie la plus spectaculaire, la plus esthétique ou celle qui exprime le plus de compassion. ». Toute la morale du Depardon-filmeur pourrait se réduire à ces mots.

À certaines occasions, il s'égaré comme dans n'importe quel voyage, au risque de se tromper sur ses intentions. À l'instar de l'épisode au Niger, quand il se rend là où il avait tourné sa fiction *La Captive du désert*. A être trop insistant et heureux de retrouver des participants du film, il en oublie sa place de filmeur (les plans se serrent sur les visages), les assène de questions, joue au Blanc se donnant bonne conscience devant ces paysans du désert. La singularité de Depardon se niche là aussi. Il garde toute la séquence au montage final, critiquant en voix off son *bonheur égoïste*.

À sa sortie, des cinéastes comme Samba Félix Ndiaye le taxent de film de petit Blanc porteur d'un terrible manque de respect. Jean Rouch, proche de Depardon, parle plutôt d'une œuvre dans laquelle le documentariste voit ce qu'il ne sait pas, avançant d'instinct et de doute. Il ne recule devant rien. Et c'est de ce courage que l'œuvre de Depardon puise toute sa singularité. Prenons pour exemple l'un des épisodes les plus remarquables du film, dans lequel il visite la prison de Kigali, sept mois après le génocide rwandais. Mal à l'aise, il progresse avec sa caméra parmi ces milliers de génocidaires entassés qu'il ne capte jamais dans leur globalité que des présences furtives. Dans cette foule d'anonymes en attente d'être jugés, il enregistre des visages, des présences, des blocs de réalité brute, sans porter de jugement. Aujourd'hui, presque vingt ans après son tournage, il en résulte des moments troubles d'une indéniable puissance documentaire. Non sans évoquer celles de son premier documentaire (*San Clemente*), ces images sans coupes, subjectives, inscrivent la présence de Depardon dans une réalité qu'il cherche à documenter sans rien dénaturer, dans toute sa rudesse et son opacité. La caméra est réduite à sa plus simple fonction: enregistrer, documenter. Faut-il pour cela trouver la bonne place, savoir quoi dire, quoi montrer? C'est dans ces questions, inépuisables, que le film gagne son autorité d'incontournable pour quiconque se passionne de l'image.

Document impérissable de son temps (suivi de près par un livre, *En Afrique*), objet filmique souvent imité (les beaux *Carnets d'un grand détour*, *Doulaye, une saison des pluies*), jamais égalé, *Afriques: Comment ça va avec la douleur?* est l'œuvre-somme d'un artiste sans cesse mouvant, un portraitiste doux du genre humain et ses laissés-pour-compte. Presque vingt ans après sa réalisation, cette œuvre demeure tout aussi bouleversante que d'actualité. 📍

■ Origine: France – Année: 1996 – Durée: 2 h 45 – Réal.: Raymond Depardon – Scén.: Raymond Depardon – Images: Raymond Depardon – Mont.: Roger Ikhlef – Son: Claudine Nougaret, Raymond Depardon – Avec: Raymond Depardon, Nelson Mandela – Prod.: Claudine Nougaret – Dist / Contact: Arte.

# Ain't Them Bodies Saints

## DES CORPS CÉLESTES

Présenté à Sundance et à la Semaine de la critique de Cannes en 2013, *Ain't Them Bodies Saints* n'a eu droit qu'à une seule projection au Québec, au Centre Phi, en janvier 2014. Il s'agit du deuxième long métrage de David Lowery, après *St. Nick* (2009), film à très faible budget qu'il avait aussi scénarisé.

Jean-Philippe Desrochers

D'un film à l'autre, Casey Affleck confirme qu'il est un acteur de premier plan. Faisant partie des acteurs les plus talentueux de sa génération et ce, même si on lui confie souvent des seconds rôles, Affleck pourrait facilement se contenter de jouer dans de grandes productions hollywoodiennes. Mais sa présence dans *Ain't Them Bodies Saints* prouve encore une fois qu'il choisit ses rôles en fonction de leur complexité et qu'il sait se montrer audacieux, lui qui semble avoir un faible pour les projets de cinéastes en début de carrière comme Andrew Dominik (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007) et, plus récemment, Scott Cooper (*Out of the Furnace*, 2013).

Les premiers plans de *Ain't Them Bodies Saints* sont sans équivoque. Ils placent d'emblée le film dans un univers référentiel bien précis: nous sommes manifestement devant un film fortement imprégné de l'œuvre de Terrence Malick. La manière de montrer le couple Affleck-Mira, que Lowery filme à contre-jour et plonge dans une lumière crépusculaire, rappelle particulièrement *The Tree of Life* (2011) et *To the Wonder* (2012). Le paysage texan des années 1970 magnifié par des cadrages éblouissants et le couple de hors-la-loi renvoient à *Badlands* (1973); les plans de champs de blé doucement bercés par le vent qui ponctuent le récit évoquent quant à eux les plans pastoraux de *Days of Heaven* (1978).

Bien qu'il ne révolutionne rien sur les plans formels, narratifs et thématiques, *Ain't Them Bodies Saints* réaffirme à sa manière toute la puissance du cinéma américain dit indépendant (celui en marge de Hollywood). Œuvre mineure (au sens noble du terme) mais marquante, le film met en scène une histoire d'amour impossible entre deux personnages qui sont placés devant l'implacabilité du destin. Ce dernier pèse sur eux de tout son poids dans presque chaque plan du film. Les protagonistes sont par ailleurs impliqués dans une sorte de triangle amoureux singulier (autre évocation de l'univers de Malick). Appuyé par une jolie et délicate partition musicale, le film comporte quelques plans magnifiques, comme celui qui montre l'étreinte de Wheeler, le shérif bienveillant, et de la petite Sylvie devant la porte de la maison de Ruth, pendant que Bob, finalement réuni avec celle qu'il aime, meurt au bout de son sang dans la chambre de celle-ci. Le film contient en outre son lot de très beaux moments mère-fille, moments lumineux empreints d'une authentique tendresse que l'on voit trop rarement au cinéma.


Très ancré géographiquement, *Ain't Them Bodies Saints* donne à voir une Amérique profonde et les grands espaces qui la constituent. La violence ponctuelle mais très virile de certaines scènes et la présence de chasseurs de primes font écho au western classique, le manichéisme en moins. Comme

photo: Filmer les personnages comme s'ils avaient quelque chose de divin

dans un western, le dilemme moral du film est sans faux-fuyant et se trouve au cœur du récit : Bob doit-il retourner voir celle qu'il aime et risquer de gâcher sa vie et celle de leur fille, ou doit-il purger sa peine en prison, se priver d'être auprès de ceux qu'il aime, pour un crime qu'il n'a de surcroît même pas commis ? Ruth, quant à elle, doit-elle dévoiler le secret qui la ronge et partir avant que Bob ne la trouve ? On comprend rapidement que Bob est une sorte de perdant magnifique, dont la noblesse de la mission ne l'empêche pas d'être condamnée à l'échec. À ce titre, Lowery filme ses personnages avec une telle empathie et un tel attachement qu'il les élève au rang de ceux qui méritent d'être le centre de l'attention et d'être éclairés par les plus belles lumières. Contrairement à ce que le titre du film laisse entendre, ses personnages ne sont pas des saints ; ce sont d'anciens criminels qui mènent une petite vie en marge du monde. Cependant, en les filmant presque comme s'ils avaient quelque chose de divin, en les positionnant comme il le fait si souvent en plein centre du cadre et en restant toujours près d'eux, le jeune cinéaste les mythifie, les élève au rang d'icônes<sup>1</sup>. Ces corps atteignent donc, sous l'œil de Lowery, une forme de sainteté. Le cinéaste se trouve alors à faire l'éloge de l'homme ordinaire, des petites gens et de leurs travers, et laisse ainsi voir un parti pris profondément humaniste.

Si l'intensité de l'amour de Bob pour Ruth est clairement exprimée par une voix off (on entend Bob lire les lettres qu'il lui écrit de la prison) empreinte de romantisme, voire d'une certaine naïveté, elle est cependant beaucoup moins évidente

à l'image. Les dix premières minutes du film, les seules où les deux protagonistes sont véritablement unis, défilent à un rythme si rapide et contiennent tant d'informations que le cinéaste ne parvient pas à nous convaincre visuellement de la profondeur de leurs liens amoureux. De plus, les nombreuses ellipses font en sorte que l'on est un peu déboussolé par rapport à la temporalité du récit. Sans trop s'éterniser sur cette partie, le film aurait certes gagné à ce que la mise en place de l'intrigue et des personnages se produise un peu plus lentement.

Bref, sans être un chef-d'œuvre, *Ain't Them Bodies Saints*, qui n'a peut-être pas toujours les moyens de ses ambitions, est le genre de film imparfait pour lequel on développe un attachement particulier parce que son honnêteté, son humanité et son américanité très assumée nous touchent profondément. Si les promesses que contient ce deuxième long métrage se concrétisent dans ses prochains projets, David Lowery risque de faire beaucoup parler de lui dans les années à venir. 

<sup>1</sup> Le cinéaste l'affirme lui-même sur son blog personnel (22 juillet 2013) : <http://www.road-dog-productions.com/weblog/2013/07/>

■ **LES AMANTS DU TEXAS** | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 1 h 36 – Réal. : David Lowery – Scén. : David Lowery – Images : Bradford Young – Mont. : Craig McKay, Jane Rizzo – Mus. : Daniel Hart – Son : Dustin Cawood, Robert Shoup, Kent Sparling – Dir. art. : Jade Healy – Cost. : Malgosia Turzanska – Int. : Casey Affleck (Bob Muldoon), Rooney Mara (Ruth Guthrie), Ben Foster (Patrick Wheeler), Keith Carradine (Skerritt), Kennadie Smith et Jacklynn Smith (Sylvie Guthrie), Nate Parker (Sweetie) – Prod. : Cassian Elwes, Toby Halbrooks, James M. Johnston – Dist. / Contact : IFC Films.



# SÉQUENCES

LA REVUE  
DE CINÉMA



## ABONNEZ-VOUS ET ÉCONOMISEZ !

RECEVEZ DANS LE CONFORT DE VOTRE FOYER **SIX NUMÉROS DE SÉQUENCES** ET SUIVEZ DE PRÈS TOUTE L'ACTUALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE D'ICI ET D'AILLEURS !

ÉCONOMISEZ SUR LES EFFORTS  
DE VOUS LE PROCURER ET  
ÉPARGNEZ 22% (AVANT TAXES)  
SUR LE PRIX EN KIOSQUE

→ 30 \$ POUR 1 AN  
→ 55 \$ POUR 2 ANS  
TARIF INDIVIDUEL [TAXES INCLUSES]

**CONTACTEZ-NOUS :** TÉL. : 418-656-5040 — FAX: 418-656-7282  
SÉQUENCES C.P. 26 SUCC. HAUTE-VILLE, QUÉBEC (QC) G1R 4M8

[WWW.REVUESEQUENCES.ORG](http://WWW.REVUESEQUENCES.ORG)

# ALEJANDRO JODOROWSKY LA DANSE DE LA RÉALITÉ

Après plus d'une décennie sans donner de ses nouvelles, du moins en ce qui a trait à la réalisation, Alejandro Jodorowski renoue finalement avec le cinéma en proposant une œuvre autobiographique dont les ramifications suivent, comme à l'accoutumé, un ordre alterne et abstrait, mais finissent par éclater pour voir émerger un sublime et fascinant voyage dans l'univers de l'imaginaire. Car **La Danse de la réalité** est tout simplement une pause nécessaire avant que le cinéaste octogénaire ne nous offre un nouveau film plus proche de ses préoccupations esthétiques et de sa vision du monde. Quoi qu'il en soit, comme c'est le cas de plusieurs cinéastes, Jodorowski avait un grand besoin viscéral de parler de ses racines, une façon comme une autre de remettre les pendules à l'heure.

**Élie Castiel**



# La Danse de la réalité

## À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

*Alejandro Jodorowsky: l'icône, le marginal, le rebelle, le chantre invétéré d'un certain surréalisme bretonnien au cinéma, mais dans le même temps, un humaniste, un artisan des images en mouvement, dont les diverses métaphores politiques et l'esthétique empreinte d'un symbolisme à la fois outrancier et mesuré transcendent le cinéma. Quel que soit le regard que nous portons sur lui, nous faisons face à son tout dernier film, **La Danse de la réalité**, titre on ne peut plus biographique, rassemblant toutes ces images inventées depuis les débuts d'une vie.*

**Élie Castiel**

Car **La Danse de la réalité** est avant tout une enquête, une investigation documentée (voire illustrée) d'un cinéma qui a été inventé de toutes pièces, même construit à partir d'une base intellectuelle réfléchie, en avance de son époque, situant ses récits absurdes, fous et parlant surtout de la condition humaine, de sa perennité dans l'Histoire, de sa survie, ses rêves éclatés, ses cauchemars fascinants, son immense diversité, sa chute et sa rédemption.

Car, aussi, Alejandro Jodorowsky est un poète, un demiurge de la pensée, un philosophe de la folie, un conteur mélancolique. Mais nous nous devons de revenir à la réalité. Présenté comme film de clôture au dernier Festival du nouveau cinéma, **La Danse de la réalité** a divisé la critique et sûrement les cinéphiles. Un premier clan était déçu. Verdict: aucune raison donnée. Nous soupçonnons qu'il ne reconnaissent pas le Jodorowsky qui les a habitués à un cinéma de l'excès,

des extravagances parfois jouissivement manipulatrices. Il s'agit sans doute des nostalgiques des remarquables **El Topo** (1970) et **La Montagne sacrée** (*La montaña sagrada*) tourné en 1973. Un deuxième clan a reconnu le côté sournoisement autobiographique de l'œuvre en question; avouons que l'auteur n'a rien perdu de son élan, mais qu'il s'agissait, dans ce cas, d'un « chant du cygne ».

En attendant que le réalisateur tourne un nouveau film selon son approche habituelle, nous réfutons ces mots de mauvais augure et préférons voir en cette étourdissante et sublime **Danse de la réalité** un film gigogne, une pause, permettant à l'auteur de réfléchir sur soi-même car, ici, ce sont des souvenirs, des images d'un passé éloigné qui se mêlent et s'entrecroisent les unes aux autres, les unes sur les autres, formant un tout imaginé, rêvé, sans aucune précision claire. Et pourtant, malgré son côté non-linéaire, **La Danse de la réalité**

photo: Des images d'un passé éloigné

est le plus accessible de ses films, sans doute grâce à son étrange poésie, son élégante liberté et – surtout et avant tout – son détachement assumé.

Retrouver Jodorowsky, c'est retrouver une idée du cinéma, un rapport au corps tout à fait particulier, un regard sur le monde submergé d'images contradictoires et soudain en parfaite harmonie avec la nature. Cet amalgame de sensations est sans doute dû à la personnalité multiforme du cinéaste.

Chilien, exilé, Juif, subversif. Ces fragments identitaires constituent dans **La Danse de la réalité** les divers éléments d'un rituel païen marqué paradoxalement par le fatalisme et l'ouverture. Jodorowsky, c'est aussi le mari, le père, le grand-père, l'éternel métèque qui, de film en film, a su s'exposer lui-même par le biais d'une galerie de personnages étranges, des bêtes de foire, des suceurs de sang, presque des extraterrestres.

À l'instar des bandes dessinées qu'il a su réaliser de ses mains, ce film est construit de composantes disparates, de longues et de courtes scènes, de visages déformés et d'autres magnifiquement humains. Tourné dans le plus grand secret, le tout dernier Jodorowsky se donne aux spectateurs, quitte à se sacrifier, à assumer leur colère ou à jouir de leur étonnement. Il s'agit aussi d'un film-catastrophe, d'un essai autobiographique qui ose s'aventurer dans toutes les directions.

Nous préférons ne pas vous donner des exemples comme c'est l'habitude dans une critique poussée. Nous tenons à ce que vous découvriez les secrets d'un labyrinthe cinématographique abscons, surréaliste, en même temps que ludique et exceptionnel.

Mais il y a, dans **La Danse de la réalité**, une vraie fiction, un vrai décor. Il y a d'abord Tocopilla, la ville natale du réalisateur, dans le nord du Chili, prise entre la mer, les mines et la montagne (évoquant **La Montagne sacrée**). Il y a aussi, plus ensoleillée et moins agressive, la petite rue où tient lieu la Casa Ukraina, la boutique de lingerie de ses parents. Au mur, un portrait de Staline. Et puis, il y a le petit Alejandro, le gamin à la peau blanche qui est rejeté par ses camarades parce qu'il est également juif. À la maison, Jaime, le père, est obsédé par l'idée que son fils devienne homosexuel. Sara, c'est la mère, une femme à la poitrine généreuse, qui aime cajoler son fils et qui parle en chantant comme une cantatrice.

Proustien par sa thèse, fellinien par son approche, jodorowskien par son âme et conscience, et même angelopoulosien pour sa merveilleuse captation du temps figé, **La Danse de la réalité** fait vibrer les objets, bouscule les personnages, exprime librement le souci d'auto-analyse et se permet une lutte contre Dieu («*Dieu n'existe pas. Après ta mort, il n'y a plus rien... Papa ne ment jamais!*»). Entre la religion et la famille, la famille. Entre le rêve et la réalité, le rêve.

Il y a des mouettes, d'autres oiseaux, des groupes de clochards, une montagne imposante, une étrange procession. Le jeune Alejandro n'hésite pas à mimer les gestes de la religion catholique, non pas par moquerie, mais par instinct, par esprit d'universalité. Ce qui est frappant de cette autobiographie, c'est

le côté annonciateur. Tout indique que Jodorowsky occupera une place dans la culture cinématographique. Et la caméra de Jean-Marie Dreujou reste là, passive, inquiétante, filmant les moments, s'arrêtant de temps en temps pour rendre compte d'un caprice du réalisateur, comme ça, par plaisir. Entre Jodorowsky et le cinéma, un rapport conciliant, complice, témoignant de la force des images en mouvement et des rapports étroits qu'elles entretiennent avec son côté visuel et sonore.



Entre le réel et l'ésotérique, le divinatoire

**... pour Alejandro Jodorowsky, c'est avant tout cette lutte qui prédomine, celle qui oppose le pouvoir des cieus à la possibilité de changer les choses par le biais de l'art.**

Et puis, cette recherche constante du temps perdu, en quelque sorte de l'immortalité, de l'inconscient qui reste et se métamorphose. Entre le réel et l'ésotérique, plutôt l'ésotérique, le divinatoire. Puisque pour Alejandro Jodorowsky, c'est avant tout cette lutte qui prédomine, celle qui oppose le pouvoir des cieus à la possibilité de changer les choses par le biais de l'art. Mais toujours en privilégiant l'utopie d'une humanité unique.

Et puis encore, quatre Jodorowsky se retrouvent au générique: Brontis, Alejandro, Adan et Cristobal. Un film sur la famille et sur la réconciliation qui ne peut se réaliser qu'avec le temps. Une expérience magnifiquement hallucinante qui pousse à réajuster le regard de façon transcendante. Sans doute une belle utopie.

■ **LA DANZA DE LA REALIDAD** | **Origine:** Chili / France – **Année:** 2013 – **Durée:** 2 h 10 – **Réal.:** Alejandro Jodorowsky – **Scén.:** Alejandro Jodorowsky – **Images:** Jean-Marie Dreujou – **Mont.:** Maryline Monthieux – **Mus.:** Adan Jodorowsky – **Son:** Niels Barletta, Guadalupe Cassius, Sandy Notarianni – **Dir. art.:** Alisarine Ducolomb – **Cost.:** Pascale Montandon-Jodorowsky – **Int.:** Brontis Jodorowsky (Jaime Jodorowsky, le père), Pamela Flores (Sara Jodorowsky, la mère), Jeremias Hersokovitz (Jodorowsky, enfant), Axel Jodorowsky (Cristobal Jodorowsky), Adan Jodorowsky (anarchiste) – **Prod.:** Moisés Cosío, Alejandro Jodorowsky, Michel Seydoux – **Dist. / Contact:** FunFilm.

# Alejandro Jodorowsky

« LA RÉALITÉ SE TRANSFORME, AU FUR ET À MESURE QUE LE RÉCIT SE DIRIGE DANS UN UNIVERS COMPOSÉ DE MIRAGES ET DE RÊVERIES. »

À 84 ans, « Jodo », le légendaire Franco-Chilien errant, a eu mille vies, côtoyant tour à tour Breton, Lennon ou Fellini. On l'aura connu écrivain, mage ésotérique, mime ou cartomancien. Après 23 ans d'absence, le réalisateur et scénariste du remarquable *El Topo* et du cultissime *La Montagne sacrée* nous revient enfin au cinéma avec l'onirique *La danza de la realidad*, une œuvre autobiographique sélectionnée à la dernière Quinzaine des réalisateurs, où se mêlent le fantasme et le réel. Séquences s'est entretenu avec le cinéaste.

Propos recueillis par **Ismaël Houdassine**



Alejandro Jodorowsky

**Votre nouvel opus** *La danza de la realidad* arrive sur les grands écrans après 23 ans d'absence au cinéma. Pourquoi avoir senti aujourd'hui le moment de revenir au 7<sup>e</sup> art ?

Ce n'est pas l'envie qui me manquait. J'ai passé ces 23 ans en train de digérer ce qu'était pour moi le cinéma. Entre-temps, j'ai fait d'autres choses. Je ne suis pas demeuré dans un état végétatif. J'ai donné des conférences, écrit des livres et des bandes dessinées. J'ai pu faire ce film lorsque je me suis senti préparé. Vous savez, les projets cinématographiques sont toujours difficiles à mener. Il faut constamment se battre contre les producteurs, les distributeurs et l'industrie afin d'imposer sa propre vision.

**Une indépendance d'esprit que vous entretenez depuis le début de votre carrière, au risque de ne pas avoir terminé plusieurs films en préparation.**

À mon âge, je n'ai plus rien à perdre. Je fais ce que je veux. Si je réalise un mauvais film, on pourra dire que c'est une œuvre-testament. Par contre, si c'est réussi, on parlera d'un retour. Qu'importent les conclusions ou les critiques, tout me va maintenant. Ce qui m'importe avant tout, c'est le cinéma comme art ultime et complet. Il résume à lui seul toutes les autres disciplines artistiques.

**Entre rêves et fantasmes, *La danza de la realidad* demeure une œuvre autobiographique.**

Bien sûr, dans toute histoire d'un artiste, qu'elle soit fictionnelle ou pas, il y a un peu de sa propre vie. Mais se mettre à parler de soi-même, c'est bien autre chose. Cela nécessite une bonne préparation car on peut vite tomber dans un délire narcissique ou, pire, dans la nostalgie. J'avoue ne pas trop savoir d'où m'est venue l'idée de réaliser un tel film. Par contre, j'étais dès le départ convaincu de son objectif, celui d'arriver à atteindre le sublime pour créer de l'art pur et non un produit commercial.

**Qu'entendez-vous par produit commercial ?**

Si une chose me rend triste, c'est bien celle de voir comment le cinéma s'est donné à l'industrie du divertissement représentée par les studios hollywoodiens. Il s'est littéralement substitué pour l'amusement et le spectacle, négligeant le cinéma d'auteur. Cette industrie qui fonctionne telle une pieuvre envahissante avait déjà tué Buster Keaton et Orson Welles, et elle continue de faire des ravages. On nous fait croire que le cinéma existe pour oublier la vie durant deux heures environ. Une conception que je ne partage pas du tout. De mon côté, j'invite le public à rentrer dans mon film pour en ressortir changé.

**Il en demeure que votre long métrage retourne aux sources de votre enfance, n'est-ce pas ?**

En effet, le film est très personnel puisqu'il amalgame les souvenirs racontés dans deux livres autobiographiques titrés *La Danza de la realidad* et *L'Enfant du jeudi noir*. Ainsi, j'ai pu reconstituer mon enfance au cœur de Tocopilla, la petite ville portuaire et pauvre où je suis né. Toutefois, mon but n'a jamais été de faire uniquement un film, mais plutôt de vivre une expérience. Je dois ajouter que le long métrage représente également une sorte de guérison de l'âme. Je réinvente tout. La réalité se transforme, au fur et à mesure que le récit se dirige dans un univers composé de mirages et de rêveries.

**Pour les besoins du tournage, vous êtes donc retourné sur les lieux de votre enfance.**

Oui, et le village n'a pas changé, seulement un peu plus délabré. Je n'y étais pas retourné depuis 70 ans! Tout était exactement à sa place, sauf la boutique de mes parents qui avait brûlé dans un incendie. Le comble: elle était située à côté de la caserne des pompiers. J'ai décidé de la reconstruire à l'identique, à partir des photos. On a aussi repeint la salle de cinéma et réparé la route.

**On sait que votre enfance n'a pas été heureuse. Vous avez dû vivre un véritable choc en retournant sur les lieux.**

J'ai eu une enfance amère. La ville peuplée majoritairement d'Indiens ne m'a jamais accepté. J'étais trop différent avec mon nez pointu, ma peau blanche et mes origines juives d'émigrants russes. Les habitants me voyaient comme une anomalie. Je n'avais pas d'amis et j'ai passé toutes ces années seul, à lire des livres dans la bibliothèque. Le plus drôle, c'est de voir comment les autorités m'ont reçu avant le tournage du film: en héros, je suis revenu acclamé. J'étais leur sauveur. J'ai même reçu un diplôme de reconnaissance de la part du maire. Voilà la force du cinéma.

**Des figures baroques peuplent votre long métrage. On pense aux personnages du cirque ou aux mendiants estropiés. Les influences de Buñuel, Browning ou Fellini sont ici évidentes.**

Les infirmes étaient là quand j'étais enfant. Quand je suis revenu, je les ai retrouvés au même endroit. Beaucoup d'infirmes vagabondent encore dans les rues du village. Mutilés et blessés par les explosions ou les accidents dans la mine, ces hommes aban-

donnés se noient dans l'alcool. Par conséquent, ces mutilés, je ne les ai pas pris à Buñuel; la même chose pour Browning ou Fellini. Le nain est un vrai habitant de la ville. Et si l'actrice qui interprète ma mère à une poitrine plantureuse, c'est parce qu'elle avait réellement une grosse poitrine.

**À ce titre, vous décrivez vos parents d'une singulière façon. Votre mère récite en chantant ses dialogues, tandis que votre père (joué par votre fils Brontis Jodorowsky) est accoutré des habits de Staline.**

Mon père était un communiste hâtif qui nourrissait une fascination pour Staline. Il avait d'ailleurs en tête l'idée d'aller tuer le dictateur Carlos Ibáñez. Quant à ma mère humiliée, elle a toujours eu le rêve de devenir chanteuse d'opéra. Ils ont fini par se détester. Le film a été l'occasion de les remettre à leur place. Je réalise leur rêve et j'en profite à mon tour pour réaliser le mien en réunissant mes parents dans une famille que j'ai voulue unie.

**Vous ne gardez aucun ressentiment envers eux, et en particulier votre père ?**

Je ne suis pas habité par la haine. Comme je vous disais, le film représente une véritable guérison de l'âme. Je donne à mon père cette part d'humanité qu'il ne possédait pas. Certes, pour l'acquiescer, il doit souffrir. C'est l'unique condition afin qu'il puisse sortir de son enfance blessée et devenir cet être humain. ⑤



Sortir d'une enfance blessée ou le processus de guérison de l'âme



## L'Image manquante UN TÉMOIGNAGE ÉMOUVANT

*L'Image manquante* est un bel exemple de cinéma politique, à la fois pédagogique et cinématographique. Nous attendions ce film de Rithy Panh avec un grand intérêt, conscients de la valeur de plusieurs de ses films précédents, principalement : **S21, la machine de mort Khmère rouge** (2003), mais aussi **Les Artistes du théâtre brûlé** (2005) et **Duch, le maître des forges de l'enfer** (2011). Nos attentes ne sont pas déçues ; d'ailleurs, le jury de la section Un Certain Regard lui a décerné son Grand Prix.

Pierre Pageau

Nous voyons, pêle-mêle, une grande quantité de pellicule 35mm, en lambeaux. Une mémoire va disparaître. Des mains s'attardent sur un bout de film, sur des photographies qui font voir une danseuse traditionnelle (d'Angkor, très probablement). Ces mains sont celles du cinéaste franco-cambodgien Rithy Panh. Ces images pourront-elles témoigner du passé, d'une enfance, d'une tragédie ? Panh, en véritable cinéaste, veut interroger les images dans ce qu'elles ont de plus physique. À la recherche de quoi ? De « l'image manquante » de la déportation de son peuple, de sa famille en particulier.

Dans le dossier de presse de son film, Panh dit : « Ce que je vous donne aujourd'hui n'est pas une image, ou la quête d'une seule image, mais l'image d'une quête : celle que permet le cinéma. ». Au cœur de ce film, il y a donc cette question : comment représenter la guerre, représenter l'horreur, représenter l'indicible ? Pour concrétiser l'indicible, « l'image manquante » de la déportation, Panh va fabriquer de petites statuettes d'argile (ou marionnettes) qui devront les représenter, lui et sa famille, lors du grand « dérangement » au Cambodge, entre 1975 et 1979. Dès les premières minutes du film, nous assistons à la création de ces marionnettes. Panh va identifier une marionnette avec un costume blanc en nous disant qu'il s'agit de son père. La dimension autobiographique est alors bien installée. Et ce film est encore plus autobiographique que ses films précédents parce

qu'il fonctionne à partir d'une voix off au « Je ». Panh va affirmer un « Je », aussi bien aussi niveau de la narration que de la mise en scène. Rithy Panh parle à son père, un homme qui n'a rien dit lors des atrocités des Khmers rouges. Mais, selon le fils, ce silence fut le plus grand cri de révolte : « Un silence est un cri. ». Cette voix off et les marionnettes nous font revivre et comprendre le génocide de l'intérieur. Panh utilise ses marionnettes, statiques, pour concrétiser ce qui n'existe pas : des images (animées) de la monstruosité du régime khmer rouge. L'effet est saisissant et totalement convaincant. L'utilisation de ces marionnettes va s'avérer très utile parce qu'aussi très complexe. Panh n'hésite pas à les animer en les intégrant à de vraies images de la Nature. Pour filmer ces marionnettes et l'univers ambiant, la caméra est très mobile, avec de nombreux travellings d'accompagnement. Ceci nous permet de nous intégrer à la vie des statuettes. Plusieurs fondus enchaînés complètent aussi cette façon d'animer l'inanimé. La nature cambodgienne est très présente avec les figurines, aussi bien par le choix de la couleur verte (en particulier dans les images de marionnettes au milieu de nombreuses plantes vertes, les marionnettes étant le plus souvent ou grises, ou noires, ou blanches) que par la bande sonore (la pluie, des sons d'animaux, des éclairs). Les figurines sont faites de l'argile de la terre cambodgienne, celle qui a été aussi « gorgée de sang ». Le Pays et la poésie sont partout présents, sous diverses formes visuelles ou sonores. Le motif de la vague est présent

photo : Animer l'inanimé

du début à la fin; il symbolise une forme de vie incontrôlée, celle de la révolution du Kampuchéa démocratique. Bref, le discours politique ne se fait pas au détriment des émotions et de la poésie. Les très nombreuses références à l'enfance de Rithy Panh émaillent le film et lui donnent une couleur encore plus profonde. Une enfance a été tuée, mais une autre tente de renaître, grâce à ce film. **L'Image manquante** est une tentative pour dépeindre les traces d'images perdues et les effets de cette déperdition sur un enfant, un enfant devenu adulte qui se souvient. Il veut échanger avec nous; il veut partager (au moins une partie de) son drame. Ce point d'ancrage avec le spectateur est fondamental.



«L'homme n'est pas foncièrement mauvais»

Les actualités sont souvent présentes, toujours insuffisantes. Mais ces archives servent de contrepoint aux commentaires. Leur insuffisance même témoigne du vide laissé par l'histoire des images; il faut donc chercher plus que jamais les images manquantes. Ce sont des traces de notre mauvaise mémoire. Les actualités arrivent dans le film au moment où le narrateur dit: «Puis, la guerre est venue.». Dès 1955, Alain Resnais, avec son documentaire **Nuit et Brouillard**, nous avait bien fait comprendre que le travail réflexif et esthétique est nécessaire pour décrire l'horreur et l'indicible. Les ressemblances entre le film de Resnais et celui de Panh sont nombreuses, en particulier dans le contenu, et le style, de la narration. Les deux se questionnent sur la représentation d'une tragédie. Dans le texte du film d'Alain Resnais, Jean Cayrol dit, en parlant des camps de concentration: «... c'est bien en vain qu'à notre tour, nous essayons d'en découvrir les restes.». Il y a des ressemblances aussi dans la description de la déportation des individus: dans les deux cas, avec des images de ceux-ci prisonniers entassés dans des trains bondés. Au terme du trajet, il faut, dans les deux cas, séparer les hommes des femmes et des enfants; il faut les numéroter. Au Cambodge, l'extermination systématique est au programme mais celui d'une «rééducation» politique prime. Mais, alors que Resnais a accès à une bonne quantité d'images documentaires, Panh doit lui aussi recourir à la création de figurines, d'un faux train, pour concrétiser la déportation. À la différence de **Nuit et Brouillard** qui se termine en se demandant «Qui est responsable?»,

**L'Image manquante**, lui, identifie bien des coupables, dont le régime du Kampuchéa démocratique de Pol Pot. Le rêve de pureté idéologique, assorti d'un collectivisme prospère complètement bidon, est identifié comme la source des maux, des morts, au Cambodge. Tout au plus, à la fin, cherchant une généalogie de cette tragédie, Rithy Panh parle de la faute des Américains qui bombardent inutilement son pays lors de la guerre avec le Vietnam. Au total, comme **Nuit et Brouillard**, **L'Image manquante** est le réquisitoire d'un artiste envers un crime contre l'humanité.

«Un film politique doit découvrir ce qu'il a inventé», dit le narrateur. Pour réussir cela, Rithy Panh a fabriqué un univers, un récit. Parlant de cette «image manquante» (le «Rosebud» de ce film), Rithy Panh dit: «Je l'ai cherchée en vain dans les archives, dans les papiers, dans les campagnes de mon pays. Maintenant, je sais: cette image doit manquer; et je ne la cherchais pas – ne serait-elle pas obscène et sans signification? Alors, je la fabrique.». Il va ajouter: «Cette image manquante, je vous la donne.». Un cadeau pour son pays, mais aussi pour tous les peuples qui se questionnent sur leur Histoire. Panh ajoute: «Il n'y a pas de vérité, il n'y a que le cinéma.». Pour visualiser ce point, il y a une utilisation d'une forme de métacine (qui prend pour objet le cinéma en représentant les agents de la production). Ce métacine est dans le film avec la présence d'une caméra (toujours en figurine), un studio pour tournage, une projection extérieure et son projecteur.

Bien que toute œuvre soit autosuffisante, ce qui est bien le cas ici, le détour par d'autres œuvres peut aussi mieux en éclairer les tenants et aboutissants. Dans le cas de **L'Image manquante**, cela doit mener vers son livre *L'Élimination* (Grasset, 2011, coécrit avec Christophe Bataille). Rithy Panh y donne d'autres renseignements sur l'histoire du Cambodge et celle de sa famille. Le livre est plus proche de **S21, la machine de mort Khmère rouge** et **Duch, le maître des forges de l'enfer** parce que Panh parle de sa rencontre avec le bourreau Duch, mais *L'Élimination* trace aussi l'histoire de sa famille, de son grand frère (et sa guitare), de son beau-père, de son père, de sa mère; tous emportés par la cruauté et la folie des Khmères rouges. Pour Rithy Panh, il s'agit d'esquisser une vaste réflexion sur le Mal. Il conclut, en optimiste, que «l'homme n'est pas foncièrement mauvais».

Vers la fin du film, des plans nous montrent Rithy Panh qui regarde, en profondeur de champ, des enfants d'aujourd'hui, se questionnant sur leur avenir à eux. Toujours, l'enfance et la vie familiale de Panh font partie de ce récit finalement très intime. Le cinéma peut lutter contre l'oubli, contre les amnésies collectives. Tout le cinéma de Rithy Panh fait cela depuis toujours. Et c'est autant grâce à son travail de réflexion, de pédagogie politique que par son travail artistique (la poésie des images, de sa bande sonore, des couleurs, de ses figurines), que l'on finit par espérer que Rithy Panh a raison.

Merci, monsieur Panh.

■ **THE MISSING PICTURE** | Origine: Cambodge / France – Année: 2013 – Durée: 1 h 32 – Réal.: Rithy Panh – Scén.: Rithy Panh – Images: Prum Mesa – Mont.: Marie-Christine Rougerie, Rithy Panh – Mus.: Marc Marder – Prod.: Catherine Dussart – Dist. / Contact: FunFilm.

# Inside Llewyn Davis

## JOURS MAUVAIS À NEW YORK<sup>1</sup>

Grand prix au dernier Festival de Cannes, *Inside Llewyn Davis* doit autant au caractère tragi-comique de *A Serious Man* et *Barton Fink* qu'à l'inspiration musicologique de *O Brother, Where Art Thou?*.

Sami Gnaba



Un anti-héros bohème

Au cœur de cette œuvre, de loin la plus belle de ses auteurs, nous retrouvons une figure récurrente de la culture américaine, le perdant magnifique, continuellement visitée par la littérature (auteurs beat), le cinéma (de Chaplin aux années 1960, en passant par Jarmusch ou *Wendy and Lucy*) et la musique, particulièrement dans cette filiation dessinée entre le hobo errant des chants blues, et les personnages désabusés et solitaires célébrés dans le folk blanc de Woody Guthrie, Pete Seeger et autres Bob Dylan.

C'est donc sans surprise ici si ce perdant magnifique prend les traits d'un chanteur en route vers sa gloire, armé d'une guitare sur le dos et, dans ses bras, d'un chat (le très justement nommé Ulysse, après le personnage de Clooney dans *O Brother...*). New York, comme décor, terre d'infortune(s). Construit sur un dispositif devenu de convenance (le flashback) dans le genre du *biopic*, *Inside Llewyn Davis* s'ouvre et se clôt dans le même décor, la mythique salle du Gaslight, avec une variation propre au film noir dans ses dernières minutes. Laquelle finira par placer le récit sous le signe de la malédiction et l'échec, motifs constants chez les célèbres frangins américains, autour desquels ils ont puisé leurs œuvres/personnages les plus mémorables (*Raising Arizona*, *The Hudsucker Proxy*, *The Big Lebowski*, *Barton Fink*).

À cette bonne vieille recette du triomphe tant célébré par Hollywood (servie ces dernières années dans les sauces les plus indigestes, *Walk the Line* pour exemple), les frères Coen imaginent une sublime et inspirée histoire de ratage, une *failure story* extrêmement drôle et poignante.

Chacune de ces œuvres citées s'est construite sur un mouvement sans cesse glissant, leurs personnages révélés – par une suite de malentendus, de malheurs non mérités et d'actes manqués – à leur impuissance, leur impouvoir (à être père, mari, ou encore à affirmer leur expression artistique au sein du cirque hollywoodien...). Et c'est dans cet horizon tiraillé entre le comique et le dramatique que Llewyn Davis émerge, déterminé coûte que coûte à faire entendre sa voix parmi tous ces prétendants à la scène du folk à l'aube des sixties.

Le parallèle avec le projet personnel et artistique de Barton Fink est indéniable, tant les deux personnages sont guidés par une obsession commune, l'exigence artistique. Leur intégrité, leur incompromission est à la fois objet d'admiration, mais aussi de malédiction. À entendre Llewyn chanter ses plaintes folk voluptueuses, poignantes, il est incontestable qu'il gagne le respect et l'admiration de son spectateur. Mais voilà : si la muse a donné rendez-vous à Davis, le public lui, le succès surtout, n'y est pas, comme l'apprendra à ses dépens notre anti-héros bohème, dans une obscure ruelle du Greenwich Village à grands coups de poings.

Cette cruauté, cet état de désillusions, traversent de bout en bout le film dont l'humeur mélancolique est superbement incarnée dans la lumière hivernale aux teintes grises composée par Bruno Delbonnel. Pourtant, déjà quelque chose de plus prégnant leur succède : la douceur du regard avec laquelle le tandem accompagne leur personnage, jusqu'au bout de sa course. Que Jean l'assaille d'injures, qu'il se rende antipathique devant une table d'intellectuels gentils à son égard ou encore qu'il critique l'existence simple de sa sœur peu compatissante à son mode de vie, la caméra des Coen l'accompagne avec une affection sans égales dans leur répertoire. De par cette qualité, on ne sent jamais que le récit élabore sa comédie au détriment de son personnage (comme dans *A Serious Man*). Ici, le film a beau multiplier les situations malencontreuses (quand même Llewyn délaisse ses aspirations artistiques, la marine marchande le refusera pour cause de cotisations syndicales impayées), la mise en scène ne déroge pas un instant de cette douceur (presque amoureuse) avec laquelle elle le regarde. Là réside très certainement la tranquille et discrète (r)évolution du cinéma des Coen. Jamais, ils ne nous avaient autant touchés, ou servi un si suave *mix* d'humour et d'émotion pure.

*Inside Llewyn Davis* continue exactement là où nous avait laissés *A Serious Man* : même époque, même désenchantement d'un homme sérieux aspiré dans une mécanique de l'échec toujours plus désespérante (ses histoires d'amour foireuses, son



Homme de tous les plans, transitant d'un endroit à un autre...

partenaire de groupe suicidé, son refus des droits d'auteur pour une chanson couronnée de succès plus tard). Sa malédiction atteint son point ultime au cours d'un voyage cauchemardesque vers Chicago, aux côtés d'un odieux jazzman drogué (un John Goodman lassant et très mal filmé) et son valet laconique tout droit sorti de *On the Road* de Kerouac.

Crépitent toujours les répliques savoureusement cinglantes, les situations cruelles (l'audition à Chicago) et les personnages foncièrement *coeniens* (le soldat-chanteur, ou encore Jean, tout aussi vindicative que la femme de Larry). Cependant, toutes ces réussites identifiables dans bon nombre de leurs opus antérieurs sont dominées ici par une douceur et une tendresse inédites, qui finissent par placer cet irrésistible récit d'une invincible défaite au sommet d'une filmographie parmi les plus fructueuses, artistiquement, du cinéma américain des trente dernières années.

Dès son premier plan, *Inside Llewyn Davis* donne le ton. *Hang Me, Oh Hang Me*, chante le personnage de Llewyn, comme l'aveu d'une vérité intime qu'il ne connaît que trop bien. Le public, suspendu au moindre mot, dans un silence quasi sacré. Enregistrées dans leur entièreté, à la différence de leur usage décoratif habituel, les chansons prennent en charge l'état psychologique de Llewyn. Discrets quant aux détails biographiques de leur protagoniste, les Coen nous invitent par le biais de ces chansons à sonder l'odyssée intérieure et l'état d'âme de Llewyn, mettant ainsi en sons et images la dimension intime induite par le titre de leur œuvre. Par exemple, quand ils chercheront à signifier pour l'une des premières fois son étrangeté par rapport au reste du monde environnant, Llewyn sera montré dans sa pleine stupeur et incompréhension devant l'enthousiasme général déclenché par la performance assez lisse de la chanson *A Five Thousand Miles from Home*, livrée par Jean et Jim.

De quelle maison au juste parle-t-on ici? Homme de tous les plans et de nulle part, transitant d'un endroit à un autre sans domicile fixe, Llewyn n'existe que sur stage, en train de chanter son folk sans âge, composé autour des thèmes de la solitude, des désillusions, des amours perdues. Autrement, il n'a rien sur quoi se poser. Toutes interprétées par les acteurs (mention très spéciale à Oscar Isaac, à la tête d'un casting fabuleux), ces chansons portent la signature d'un grand habitué du cinéma des Coen, T-Bone Burnett, dont le son dépouillé et

la réalisation soignée traquent avec grâce la profonde intimité de cet être terriblement seul.

De par sa temporalité, *Inside Llewyn Davis* fait de son protagoniste un contemporain d'une figure incontournable du folk, Bob Dylan. À le regarder, on se dit que ses auteurs ont dû multiplier les lectures des mémoires (*Chronicles*) de ce dernier, tant leurs images offrent un contrepoint visuel saisissant à ses souvenirs du Greenwich Village, du Gaslight et nombreuses pérégrinations d'artiste en-devenir. Frère imaginaire de ce qui aurait pu être le jeune Dylan si le succès ne lui avait pas souri, Llewyn est néanmoins inspiré par Dave Van Ronk, figure méconnue du folk américain (très proche physiquement du personnage de Justin Timberlake) et mentor vénéré de Dylan à son arrivée à New York.

Au-delà de la minutie remarquable avec laquelle il revisite une époque charnière de l'histoire américaine, le film atteste d'un travail de recherche exhaustif doublé d'un vrai attachement à la scène folk. Outre l'autobiographie de Dave Van Ronk (*Manhattan Folk Story*) citée comme inspiration officielle par ses auteurs, *Inside Llewyn Davis* emprunte beaucoup au documentaire de Martin Scorsese *No Direction Home: Bob Dylan*, particulièrement pour les personnages.

À leur manière bien propre, ces deux œuvres filmiques ressusitent une scène folk qui bénéficie d'une temporalité bien précise (1960-62), durant laquelle l'intégrité des puristes (Seeger ou Van Ronk/Llewyn) se confrontait à l'opportunisme des chanteurs commerciaux (Peter, Paul and Mary deviennent le trio formé par Jean et Jim), tandis qu'autour d'eux, Dylan édifiait sa révolution musicale. Regardé par les yeux des Coen, cet univers musical avec tous ses possibles et incertitudes se convertit en un terrain tragi-comique fertile dans lequel ils font régner encore une fois le principe d'incertitude développé par Larry dans *A Serious Man*. Même avec la plus grande sûreté dans ses moyens, nul n'est capable de prédire l'aboutissement de sa marche dans le monde. C'est la seule certitude qui résiste chez les Coen.

Sublime contre-exemple de la *success story* hollywoodienne par extension, celle de Dylan, le film interroge. Pour chaque Dylan célébré, combien de Van Ronk (ou de Rodriguez, héros de *Searching for Sugar Man*) talentueux oubliés? Toute l'énergie déployée et obstinée, tout le talent du monde ne suffisent pas. Il faut être au bon endroit au bon moment, comme en témoigne cette dernière scène aussi déchirante qu'inspirée, où viendra briller une dernière fois avant le rideau final toute l'intelligence de la mise en scène des Coen, jamais aussi touchants... Devant le destin fictif de leur personnage, ô combien magnifique, on les entendrait presque murmurer *Fare Thee Well, Dave!*

<sup>1</sup> Traduction française de *Hard Times in New York*, composée par Bob Dylan (1961-62).

■ **ÊTRE LLEWYN DAVIS** | **Origine** : États-Unis / France – **Année** : 2013 – **Durée** : 1 h 45 – **Réal.** : Ethan Coen, Joel Coen – **Scén.** : Joel Coen, Ethan Coen – **Images** : Bruno Delbonnel – **Mont.** : Ethan Coen, Joel Coen – **Mus.** : Marcus Mumford, T-Bone Burnett – **Son** : Skip Lievsay – **Dir. art.** : Deborah Jensen – **Cost.** : Mary Zophres – **Int.** : Oscar Isaac (Llewyn), Carey Mulligan (Jean), Justin Timberlake (Jim), Ethan Phillips (Mitch), Robin Bartlett (Lillian Gorfein), Jeanine Serralles (Joy), Adam Driver (Al Cody), John Goodman (Roland Turner), Garrett Hedlund (Johnny Five), Max Casella (Pappi Corsicato), Jerry Grayson (Mel Novikoff) – **Prod.** : Ethan Coen, Joel Coen, Scott Rudin – **Dist.** / **Contact** : Métropole.

# Jimmy P. INTÉGRATION DOUBLE

Quelques années après la Seconde Guerre mondiale, l'anthropologue et apprenti psychanalyste Georges Devereux se voit confier par un hôpital militaire la charge de s'occuper du cas de Jimmy Picard, un Amérindien de la tribu des Pieds-Noirs blessé durant le conflit. La somme considérable de notes prises pendant l'analyse lui offrit la matière première d'un livre publié quelques années plus tard. Aujourd'hui, en s'appuyant sur ces écrits, Arnaud Desplechin nous propose sa vision filmée de cette rencontre.

Jean-Marie Lanlo

Près de quinze ans après avoir traversé la Manche pour filmer *Esther Kahn* en Grande-Bretagne, Arnaud Desplechin quitte une nouvelle fois la France, mais traverse cette fois l'Atlantique. Comme pour marquer une différence avec ses films français, il retourne une fois de plus dans le passé et nous propulse en 1948. Surtout, il nous immerge dès les premiers plans dans un nouveau territoire et un nouvel univers cinématographique. Après quelques minutes dignes d'un western, la mise en scène de Desplechin, secondée par une musique de Howard Shore très présente, semble vouloir nous maintenir à la lisière du cinéma de genre en flirtant avec le thriller psychiatrique. Ce petit clin d'œil pourrait être vu comme un hommage au cinéma américain, mais il est en réalité bien plus que ça. La mise en scène colle en effet clairement au personnage de Jimmy Picard tel qu'il est

perçu par le monde médical : un Indien des Plaines (le western) atteint de schizophrénie (le thriller psychiatrique). Desplechin utilise d'ailleurs le même procédé avec le personnage de Georges Devereux qui entre dans le film comme dans une comédie. Pour sa première apparition, ce personnage est caché derrière un journal qu'il referme pour laisser apparaître un petit bonhomme agité, tout de suite perçu comme un peu loser, sans occupation, prêt à saisir la moindre opportunité. Bien entendu, l'exercice laisse dans un premier temps libre cours au cabotinage de Mathieu Amalric qui ne se fait pas prier pour s'acquitter de sa tâche. Cependant, son jeu deviendra par la suite plus sobre. Il livrera une prestation tout aussi remarquable que Benicio Del Toro, parfaitement crédible en Indien à l'âme malade.



photo: Un Indien des plaines atteint de schizophrénie



Une rencontre qui fait évoluer le niveau de mise en scène

## Jimmy P. est également un film sur la psychanalyse, sur l'exploration des rêves et des souvenirs enfouis, sur les frustrations ou les malaises passés qui peuvent avoir des conséquences dramatiques.

Les personnages sont tout de suite définis : un Indien en plein choc post-traumatique et un petit Juif d'Europe de l'Est, qui est passé par la France, a changé de nom et de religion, avant de se retrouver sans travail en Amérique. Les deux sont plus ou moins exclus de la société et devenus des caricatures d'eux-mêmes, à force d'être rejetés par le monde qui les entoure. Même lorsqu'il se voit confier le cas de Jimmy Picard, Georges Devereux est encore en marge. Il n'a qu'une heure de travail par jour et n'a, en dehors de cela, rien d'autre à faire que retranscrire ses conversations avec son patient. Jimmy Picard, lui, est encore plus marginalisé. Dans une scène éloquentes quant à son rang social, on voit une employée de banque de couleur le traiter avec dédain ; c'est un détail qui a son importance dans une Amérique où la ségrégation a encore cours.

Si les situations respectives de Picard et Devereux diffèrent à bien des égards, c'est avant tout ce sentiment commun d'exclusion qui les rassemble dès leur première rencontre et qui leur permet de s'ouvrir à l'autre, en laissant tomber les masques. Desplechin profite d'ailleurs de leur rencontre pour faire évoluer une mise en scène qui va s'éloigner du genre et devenir plus ample mais aussi plus apaisée, comme si elle voulait aider les deux protagonistes à partager le même monde avant de les aider à s'intégrer à celui qui les entoure.

Au-delà de son très intéressant travail de mise en scène, la force d'Arnaud Desplechin est également de ne pas s'être laissé enfermer dans un traitement trop convenu. L'adaptation de l'œuvre de Devereux aurait pu faire de l'auteur uniquement un bon samaritain qui aide l'Indien à l'âme blessée à retrouver confiance en lui ; le réalisateur fait pourtant de Devereux un personnage double beaucoup plus intéressant. D'une part, l'ethnologue voit en Jimmy Picard un moyen de continuer à développer ses connaissances sur une tribu qui l'intéresse. D'autre part, pour l'apprenti psychanalyste non reconnu par l'Académie, l'étude du cas Jimmy Picard s'impose comme un moyen de faire ses preuves. Son temps libre va lui permettre de faire un travail considérable de retranscription et de prise de notes, qu'un autre soignant plus actif n'aurait pas pu faire. La relation exclusive de Devereux avec Jimmy Picard l'occupe, lui donne confiance et lui permet d'être reconnu pour la qualité de son travail. Contrairement à ce qu'aurait pu montrer un film à la gloire de Devereux, le malade a ici autant besoin du psychanalyste que l'inverse !

Bien sûr, **Jimmy P.** est également un film sur la psychanalyse, sur l'exploration des rêves et des souvenirs enfouis, sur les frustrations ou les malaises passés qui peuvent avoir des conséquences dramatiques. Mais c'est aussi un film sur l'exclusion liée à des troubles identitaires (Devereux ne donnera jamais à Jimmy Picard son vrai nom, pas plus qu'il ne parlera de ses origines d'Europe centrale). Par extension, c'est d'ailleurs peut-être surtout un film sur l'intégration, ou plutôt sur la nécessité de régler ses comptes avec soi-même pour se voir intégrer le monde, mais aussi sur la difficulté d'y parvenir seul. C'est en effet cette relation d'amitié, née dans le cadre de l'analyse, qui aide chacun à se retrouver plus en paix avec lui-même, mais aussi à se voir enfin accepté par les autres. En effet, après cette rencontre, Jimmy Picard va se voir offrir un emploi dans l'hôpital où on le traitait avant comme un enfant. Pour sa part, Georges Devereux verra enfin son travail reconnu, son ouvrage *Psychothérapie d'un Indien des Plaines* allant même devenir par la suite une œuvre de référence.

Arnaud Desplechin a quant à lui pris le risque de sortir de sa zone de confort pour aller vers l'Amérique, mais aussi vers un cinéma plus apaisé, même si son film traite a priori des blessures de l'âme. Il a surtout accepté de se consacrer principalement à deux personnages (les autres étant très secondaires, ce qui change de ses habitudes) qu'il respecte, qu'il souhaite voir s'affirmer et évoluer sous sa caméra, sans leur faire ombre. Il y est parvenu à la perfection !

■ **JIMMY P. (PSYCHOTHÉRAPIE D'UN INDIEN DES PLAINES / PSYCHOTHERAPY OF A PLAINS INDIAN)** | **Origine :** France / États-Unis – **Année :** 2013 – **Durée :** 1 h 57 – **Réal. :** Arnaud Desplechin – **Scén. :** Arnaud Desplechin, Kent Jones, Julie Peyr, d'après Georges Devereux – **Images :** Stéphane Fontaine – **Mont. :** Laurence Briaud – **Mus. :** Howard Shore – **Son :** Nicolas Cantin, Sylvain Malbrant, Jamie Scarpuzza, Stéphane Thiebaut – **Dir. art. :** Dina Goldman – **Cost. :** David C. Robinson – **Int. :** Benicio Del Toro (Jimmy Picard), Mathieu Amalric (Georges Devereux), Gina McKee (Madeleine), Larry Pine (Dr. Karl Menninger), Joseph Cross (Dr. Holt), Elya Baskin (Dr. Jokl), Gary Farmer (Jack), Michelle Thrush (Gayle), Misty Upham (Jane) – **Prod. :** Pascal Caucheteux, Jennifer Roth – **Dist. / Contact :** Métropole.

# Miraculum

## LA MOSAÏQUE DU HASARD

Lorsque plusieurs personnages se croisent au hasard dans une suite de séquences sans rapport apparent, on assiste à cet exercice cinématographique téméraire qu'est le film choral, cher à Robert Altman (*Short Cuts*, *Nashville*), Alejandro González Iñárritu (*21 Grams*, *Babel*), Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*) ou Steven Soderbergh (*Traffic*). Maître dans l'art d'intercaler des univers différents dans ses nombreuses réalisations de téléseries primées (19-2, C.A., Minuit, le soir, entre autres), Daniel Grou, alias Podz, signe son quatrième long métrage en relevant le défi du film mosaïque sur un scénario de Gabriel Sabourin qui y tient un rôle charnière.

Patricia Robin



Des regards qui en disent long

Un écrasement d'avion. Un survivant sans visage et sans nom. Une série de personnages qui s'enchevêtrent dans des allers-retours, entre le passé et le présent, afin de reconstituer l'histoire de ce miraculé qui influence certaines destinées. Deux familles de témoins de Jéhovah unies par leurs enfants fiancés, un couple à la dérive, un autre adultérin et deux frères en froid forment les liens binaires de la trame de ce casse-tête. Dans cette toile, on rencontre : un passeur de drogue (Gabriel Sabourin) tentant de se racheter ; une infirmière (Marilyn Castonguay), en proie à une crise de foi, qui désire sauver son amoureux leucémique (Xavier Dolan) ; un joueur compulsif (Robin Aubert), spectateur impuissant d'un suicide ; sa femme alcoolique (Anne Dorval) qui navigue en pleine crise existentielle ; un barman sexagénaire (Julien Poulin) qui s'éprend de la dame du vestiaire (Louise Turcot), dont le mari (Gilbert Sicotte) voit son monde s'écrouler. Les séquences glissent les unes après les autres avec une relative aisance. On suit chaque geste, chaque petit drame, chaque interrogation sans perdre une parole, un silence, un regard, car Podz manipule avec virtuosité l'art des silences criants et des regards qui en disent long. Ici, ses héros sont éloquentes, perdus dans une tourmente qui crée une tension soutenant la trame dramatique... ou tragique ? Mis à part les couples qui s'effondrent ou se forment, on s'introduit dans une cellule familiale unie par un dogme sectaire qui, par ses interdits et ses diktats, provoque des questionnements quant à la valeur de la vie et de la foi. Sans heurt ni polémique, ce segment du film interroge la probité de cette obstination à refuser les transfusions de sang et soulève plusieurs questions. En plein débat québécois

sur la charte de la laïcité, il est intéressant, ici, de constater que le respect rigoureux des croyances religieuses peut aussi causer la mort et cela, en toute impunité.

Dans ce film au rythme lent, les scènes s'emboîtent avec douceur et vont à l'encontre du spectacle douloureux de l'écrasement d'avion, du stress de l'urgence à l'hôpital, de la fébrilité du casino, de la nervosité des passagers de l'aéroport... On se laisse guider par les grands yeux de Julie (Marilyn Castonguay) qui semble poser un regard neuf sur ce qui l'entoure et sur sa propre vie. On suit Simon (Gabriel Sabourin) dans sa quête de rédemption et on assiste à la déchéance d'Évelyne (Anne Dorval) dans son enfer éthylique. Le spectateur assiste aussi à quelques moments de bonheur à l'arrière d'une mini-fourgonnette, où les amants sexagénaires (Julien Poulin et Louise Turcot) redécouvrent le plaisir des corps. Par sa mise en scène posée, Podz laisse ses personnages nous envahir et, bien qu'il semble ne rien se passer de fascinant, la trame nous étirent dans un lent crescendo et les éléments de réponse apparaissent un à un avec une fluidité surprenante. On s'étonne de sourire quand les morceaux du puzzle prennent place pour enfin donner un tableau réaliste. Porté par une direction photo sobre aux tonalités effacées, une musique absente, une distribution de rêve qui joue en demi-teintes, *Miraculum* peut paraître monotone, mais il n'en est rien tant l'intelligence des liens, mais aussi des interrogations qu'il soulève, sont à la mesure du talent de ce réalisateur qui multiplie les audaces et les expérimentations. Il faut souligner le jeu tenu d'Anne Dorval en alcoolique émouvante, le fragile stoïcisme de Xavier Dolan et l'interprétation bouleversante de Marilyn Castonguay qui nous hypnotise par la fixité de son regard perplexe. Plus vivant que *Continental*, un film sans fusil de Stéphane Lafleur, *Miraculum* offre au film choral québécois une nouvelle dimension qui transcende les petits drames personnels pour élever le questionnement sur l'existence de Dieu et les sacrifices que l'on fait pour se donner droit à des lendemains tolérables.

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2013 – **Durée :** 1 h 44 – **Réal. :** Daniel Grou (Podz) – **Scén. :** Gabriel Sabourin – **Images :** Claudine Sauvé – **Mont. :** Valérie Héroux – **Son :** Claude La Haye, Pierre-Jules Audet, Luc Boudrias – **Dir. art. :** Emmanuel Fréchette – **Cost. :** Monic Ferland – **Int. :** Robin Aubert (Martin), Marilyn Castonguay (Julie Beaudry), Violette Chauveau (Madeleine Beaudry), Xavier Dolan (Étienne Simard), Anne Dorval (Évelyne), Sylvain Marcel (Michel Beaudry), Julien Poulin (Raymond), Gabriel Sabourin (Simon), Louise Turcot (Louise), Gilbert Sicotte (le mari de Louise), Jean-Nicolas Verreault (Maxime) – **Prod. :** Pierre Even, Marie-Claude Poulin – **Dist. / Contact :** Séville.

# Daniel Grou [Podz]

« JE TENAIS À CE QUE LA MUSIQUE VIENNE RASSEMBLER CES QUATRE HISTOIRES DANS UN MÊME MOUVEMENT. »

Pour son quatrième film, *Miraculum*, Daniel Grou (Podz) nous plonge dans le récit choral de diverses existences ordinaires dont le destin sera transformé par un accident d'avion tragique... De loin, son œuvre la plus ambitieuse à ce jour.

Propos recueillis par Sami Gnaba

**Il y a une certaine rupture qui se dessine dans *Miraculum* par rapport à vos films précédents. Il y a certes le récit choral, mais aussi on observe que votre mise en scène est moins voyante. Elle vire vers un certain classicisme même. Aussi, la musique prend plus d'importance qu'avant.**

La mise en scène est plus terre à terre, intentionnellement. Je savais que la structure allait être plus éclatée. On a déjà deux temporalités qui viennent se rejoindre dans la conclusion du film; on suit une histoire dans le présent et trois dans le passé. Et toutes ces trames devaient se nouer de manière cohérente. Devant la structure plus complexe du scénario, je devais donc adopter une mise en scène plus simple... Pour ce projet-là, je voulais réprimer mon éclatement naturel (rires) et me concentrer plus sur les visages, les regards des personnages. D'ailleurs, dans ce film, il y a beaucoup plus de gros plans qu'à mon habitude. Aussi, je voulais qu'il y ait beaucoup plus de musique. Je tenais à ce que la musique vienne rassembler ces quatre histoires dans un même mouvement, dans une même tonalité... Je cherchais à créer un *mood* éthéré au film.

**Elle me fait beaucoup penser à la musique du groupe *Explosions in the Sky*, qui est utilisée de manière similaire à la vôtre dans *Prince Avalanche* de David Gordon Green.**

À un certain moment, j'avais considéré de prendre leur musique. Elle avait ce genre de portée ample que je recherchais pour *Miraculum*. Je voulais que la musique arrive à mettre l'emphase sur les choix que font les personnages. Il y a la scène d'arrestation dans l'hôtel, par exemple. Pendant longtemps, au montage, je l'avais conservée avec une grosse *tone* rock. Et, à la dernière minute, je l'ai supprimée parce qu'elle n'était pas utile; elle ne servait pas le film. Je ne voulais pas que la musique prenne trop de place ou qu'elle souligne trop l'émotion. Je tenais à ce qu'elle communique quelque chose qu'on ne voit pas à l'écran, qu'elle offre une autre lecture des images. C'est ça qu'il faut qu'elle fasse dans un film... J'ai angoissé sur la musique jusqu'à la toute fin. Le processus a été très long.



Scène de tournage

**Qu'est ce qui vous a attiré dans le projet de Gabriel Sabourin ?**

Je pense qu'en gros, mon travail se base sur des questions assez existentielles. Et ce film met ces questions vraiment de l'avant: pourquoi on est ici, pour s'aimer? Qu'est ce qui peut nous mener au bonheur? Est-ce que c'est l'amour, la foi en Dieu, la foi en soi-même, l'argent? Ces sont ces questions que je pose dans ce film-là. Je sais que ça peut paraître pompeux, mais c'est ça... J'ai l'impression que, de tous les films que j'ai réalisés jusqu'à maintenant, *Miraculum* est celui qui

fait le pont entre deux périodes de ma carrière. J'en suis très fier. Je le vois comme un film de transition.

**Le film repose beaucoup sur les intérieurs. Le casino se révèle aussi très métaphorique de ces vies perdues qui essaient de regagner un équilibre.**

Il y a une *cut* qui fait allusion spécifiquement à ça. C'est Marilyn (Castonguay) qui dit «écoute, ç'a rien à voir avec la chance», puis on coupe avec un plan du casino. En effet, c'est très intérieur aussi comme film; on vit dans la tête des personnages avec leurs angoisses, leurs solitudes.

**Entre le cinéma et la télévision, dans lequel vous sentez-vous le plus libre ?**

J'ai remarqué que je me donnais plus de liberté en télévision. Rétrospectivement, j'ai pu observer que, dans mon travail en cinéma, je me retenais plus; je me donnais moins de liberté. Ce que j'espère prochainement, c'est de me révéler plus au cinéma, me mettre à nu. Souvent, on me demandait pourquoi je traitais de sujets *dark* de même et je répondais « parce que je peux le faire, je comprends ça ». C'est quelque chose qui me touche. Je m'interroge sur les gens, leur mal d'être. Je ne sais pas pourquoi les gens se font mal comme ça. J'ai envie d'aller là-dedans, de comprendre. Ce sont ces préoccupations que j'ai dans ma tête et que j'ai envie de traiter plus.



*L'enfant terrible du cinéma danois signe fièrement le film le plus provocant de sa carrière: quatre heures de masturbation physique et intellectuelle chargée d'un nihilisme si dépressif qu'il en devient parfois poignant.*

**Pamela Pianezza**

Lars von Trier n'y connaît rien aux femmes. Aux hommes non plus d'ailleurs. C'est là sa fierté, sa force et sa faiblesse, la misanthropie étant désormais le ressort officiel de son œuvre. Parce qu'il expose avec une puissance forcenée toutes ces contradictions et parce qu'il pousse à son paroxysme le nihilisme dépressif, mais également la passion enfantine du réalisateur pour la provocation, **Nymphomaniac** est sans doute le plus « von trierien » des films de Lars.

Le premier pied de nez au spectateur survient dès l'ouverture du film. Un carton annonce que le film projeté n'est qu'une version censurée de l'œuvre du réalisateur, lequel ne la reconnaît donc pas. Pas assez porno. Pas assez scandaleuse. Et pourtant, il y a largement de quoi faire rougir dans les chaumières... (Le volume I «uncut» a été projeté au Festival de Berlin. Quant au «vrai» volume II, on ignore encore ce qu'il en adviendra).

En quatre heures (inutilement) découpées en deux «volumes», eux-mêmes retaillés en huit chapitres, le film déploie les confessions de Joe, une femme auto-diagnostiquée «nymphomane». Seligman, un vieux juif solitaire, la recueille en miettes dans une ruelle où elle vient de se faire tabasser. Il la ramène chez lui et, sans vraiment se faire prier, elle se lance dans le récit d'une vie qu'elle décrit comme parfaitement contraire aux bonnes mœurs.

Voici le dispositif posé: celui, volontairement plat, de la conversation dans le terne décor du minuscule appartement de Seligman, entremêlé de flashbacks visuellement beaucoup plus

inventifs, remontant jusqu'à l'enfance de l'héroïne, jusqu'au début de sa vie d'adulte (elle est alors jouée par une débutante fascinante, Stacy Martin), ou jusqu'aux événements les plus récents.

Tout commença par un orgasme aussi fort que précoce, suite auquel la jeune Joe, désormais consciente de l'intensité possible du plaisir sexuel, se retrouve soudain totalement privée de sensations. «Ma chatte ne ressent plus rien», explique-t-elle simplement au patient Seligman qui se propose de jouer les oreilles attentives; lui-même n'ayant jamais connu les plaisirs de la chair, il se gardera bien de tout jugement. Joe entame donc le catalogue de ses expériences sexuelles. Dans cette quête effrénée d'une jouissance qui semble désormais lui être interdite, elle semble n'avoir aucune limite. Au début du volume II, elle est en couple avec Jérôme, lequel l'autorise à prendre des amants, lui-même n'ayant plus la force de «nourrir le tigre» qu'il a entre les bras. Tous deux ont un fils, Marcel, que Joe ne peut s'empêcher d'abandonner la nuit pour rejoindre un maître en SM mutique (Jamie Bell, impressionnant de barbarie sous son visage d'ange) qui la fouette jusqu'au sang.

«Je suis une mauvaise fille», se plaît à répéter Joe qui assume ce qu'elle est, tout en dévoilant une obsession pour la question du mal. Mais von Trier va plus loin dans le processus de détestation de son personnage, en faisant d'elle – tabou absolu – une mère indigne, quasiment infanticide: une nuit, son enfant est retrouvé seul, pieds nus, jouant dans la neige sur un balcon dont il aurait bien failli tomber. Quand l'époux,



« Elle s'en va »... ou est-ce le cas ?

exténué, la supplie de rester en famille le soir de Noël, Joe quitte bruyamment l'appartement pour rejoindre son étrange bourreau. Elle vient de perdre sa famille. Il est dès lors clair que Joe ne reculera devant aucun sacrifice pour assouvir ses besoins. On retrouve ici, utilisée dans un contexte volontairement « blasphématoire », la figure sacrificielle de la femme martyre, si chère à Lars von Trier (voir *Breaking the Waves*, *Dancing in the Dark* ou *Dogville*, où Nicole Kidman se fait tenir en laisse...). Un goût pour l'humiliation féminine qui laissa souvent croire à la misogynie du réalisateur, mais que conteste violemment – et un peu trop opportunément – le final du film. On y reviendra.

Notons toutefois que, depuis qu'il travaille avec la très émotive Charlotte Gainsbourg (*Antichrist*, *Melancholia*), on observe un certain brouillage des repères habituels du réalisateur: la sauvagerie misanthrope du discours se double en effet d'une réflexion intime sur le droit à l'unicité des êtres et ce questionnement s'avère parfois bouleversant. Lorsque Joe démasque, en l'excitant par la parole, un pédophile qui avait jusqu'ici réussi à nier ses penchants. Ou lors de la tentative de Joe de rompre avec ses pulsions en rejoignant un groupe de « sex addicts anonymes ». Étonnamment docile, Joe camoufle dans son environnement tout ce qui lui évoque l'acte sexuel, jusqu'à ses doigts qu'elle emmitoufle. Au cours de la réunion suivante, Joe s'apprête à lire un acte de reddition quand une vision d'elle à 12 ans lui apparaît. Refusant soudain de renier ce qu'elle est, Joe déchire son discours « politiquement correct », revendique en hurlant son obscénité et quitte la pièce. Le plan suivant la voit mettre le feu à une voiture, comme une transition vers la nouvelle vie de criminelle qui l'attend.

« Elle s'en va » pourrait d'ailleurs être le sous-titre du film. Car ce qui ponctue véritablement le récit, ce sont les départs successifs de l'héroïne, depuis ce jour où elle quitta la chambre d'hôpital du père adoré désormais disparu. Joe quitte un foyer, un emploi, une chambre d'hôtel où elle n'a pas reçu l'attention espérée... Son indécence la marginalise jusque dans sa vie professionnelle. Joe travaillera désormais comme « recouvreuse de dettes » pigiste, sous l'œil du mentor Willem Dafoe qui l'encourage à mettre à profit sa connaissance de l'appareil masculin pour mettre à jour les failles de ses débiteurs. Activité qu'elle finira également par quitter, trahie par la jeune amie et amante qu'elle s'était choisie comme successeur: l'amour est, chez Lars von Trier, forcément décevant.

En somme, l'histoire de Joe est bien plus triste que salace. Certes, von Trier gratifie son spectateur de quelques gros plans de clitoris et d'un début de plan à trois avec deux Noirs baraqués, cadrés à hauteur de verges, dans l'une des scènes les plus pathétiques et dérangeantes du film. Mais malgré cette proximité avec d'impressionnants pénis en érection, le regard du réalisateur est si cynique, si cruel, qu'il crée dans ces moments un fossé infranchissable entre le spectateur et ses personnages. En d'autres termes, il n'y a pas la moindre charge érotique dans ce *Nymphomaniac*. Il y a, en revanche, une charge émotionnelle qui donne au cinéma de von Trier son étrangeté et son pouvoir de fascination, et qui rappelle la véritable nature du réalisateur, encore récemment confirmée par plusieurs de ses proches. Au quotidien, le patron de Zentropa est aussi un homme joyeux et généreux, dont l'envie de jouer les mentors pour la jeune génération de cinéastes danois contredit l'image d'ermite qu'il cultive volontiers.

Von Trier filme comme un grand enfant gâté, prêt à tout pour tester les limites de son public et des professionnels de l'industrie qu'il semble narguer d'un « Osez-vous voir, distribuer, aimer mon film ? ». Cette provocation se révèle inspirante dans sa dimension libertaire et dans sa négation des concepts de morale, de sacré et donc de blasphème (Joe a comme « bonnes fées » la putain de Babylone et la très dévergondée Messaline). Elle devient balourde et vaine, parce que bien trop facile, lorsque le cinéaste semble appliquer à la lettre les conseils d'un « Guide du petit contestataire illustré », en glissant dans ses dialogues deux atterrantes saillies xénophobes.

Il faut attendre les toutes dernières minutes du film pour en découvrir le véritable sous-texte: un cri de douleur des âmes esseulées, au premier rang desquelles on peut sans doute placer le réalisateur lui-même. Joe a conclu sa confession sur son désir de renoncer à tout désir charnel. Elle remercie son psy de fortune pour son oreille attentive et s'endort. Quelques minutes plus tôt, Seligman s'était lancé dans une diatribe féministe, arguant qu'une vie de nymphomane n'était douloureuse que vécue dans un corps de femme, le sexe fort jouissant au contraire d'une tolérance bien plus grande en matière de libido, d'infidélité et d'abandon familial. Mais voici le prétendu féministe qui se faufile à nouveau dans la chambre, phallus à l'air, prêt à enfourcher la nympho repentie qui se débat. « Tu n'en es pas à une pénétration prêt », lui fait-il remarquer. Nous y voilà: les vrais salauds, ce sont les hommes, démasqués par un von Trier déguisé quatre heures durant en bourreau du corps féminin. Écran noir. Coup de feu. Claquement de porte. En hors-champ, Joe vient de reprendre sa liberté. Chez Lars von Trier, bien malin celui qui pense pouvoir juger son prochain.

■ **NYPHOMANIAC: VOLUMES I & II** | **Origine:** Danemark / Allemagne / France / Belgique / Grande-Bretagne – **Année:** 2013 – **Durée:** 4 h 02 – **Réal.:** Lars von Trier – **Scén.:** Lars von Trier – **Images:** Manuel Alberto Claro – **Mont.:** Morten Højbjerg, Molly Marlene Stensgaard – **Son:** Kristian Eidnes Andersen – **Dir. art.:** Simone Grau – **Cost.:** Manon Rasmussen – **Int.:** Charlotte Gainsbourg (Joe), Stellan Skarsgård (Seligman), Stacy Martin (Joe, jeune), Shia LaBeouf (Jerôme), Christian Slater (le père de Joe), Jamie Bell (K), Willem Dafoe (L), Uma Thurman (Mrs. H) – **Prod.:** Louise Vesth – **Dist / Contact:** Les Films du Losange.



Le temps fragile des premières amours

# Paradise: Hope

## RONDEURS FRAÎCHES

Ulrich Seidl ne craint ni de choquer ni de dégoûter, encore moins de provoquer. Les spectateurs de **Paradise: Love** et de **Paradise: Faith**, les deux premières parties de sa trilogie consacrée aux femmes, peuvent témoigner d'expériences cinématographiques tenant du marteau-pilon. Le maître autrichien de l'insolite cru et nu adopte cependant avec **Paradise: Hope** un regard plus tendre qui lui réussit.

Anne-Christine Loranger

**P**aradise: Hope obéit aux mêmes principes que les deux premiers films, à savoir un ton dénué de sentimentalité et une corporalité dépourvue d'artifices. La faiblesse humaine, sa médiocrité, son aveuglement et même sa veulerie y avaient été jusqu'ici exposés rudement, sciemment. Quant aux corps... Entre les bourrelets moutonnant les plages de **Paradise: Love** et les scènes d'auto-flagellations et de cruauté de **Paradise: Faith**, Seidl montrait une telle absence d'empathie pour ses personnages (par ailleurs admirablement rendus par Margarete Tiesel et Maria Hofstätter) qu'on était en droit de s'alarmer pour **Paradise: Hope**. Contre toute attente, le réalisateur, sans abandonner ses principes ou sa rigueur, fait éclore ce dernier film à petites touches de tendresse. Une fraîche rosée de sensibilité nimbe **Paradise: Hope**, le plus réussi des trois volets et le plus à même de toucher le grand public.

Brièvement aperçue au tout début de **Paradise: Love**, Melanie (Melanie Lenz, délicieuse et puissante) est la fille de Teresa (personnage central de **Paradise: Love**) et la nièce de Maria qu'on apprend à connaître avec **Paradise: Faith**. Pendant que sa mère s'envoie en l'air au Kenya et que sa tante se traîne à genoux en vue de sauver l'âme de l'Autriche, l'adolescente de treize ans est envoyée dans un camp d'amaigrissement dans les montagnes autrichiennes en compagnie d'une touchante bande d'adolescents rondouillards.

L'atmosphère austère de ce camp ressemble davantage à celle d'une prison ouverte qu'à celle des camps d'amaigrissement de luxe dont les télé américaines et européennes font depuis un moment leurs choux gras. Menés au pas de l'oie par un entraîneur sportif rigide (Michael Thomas) et une svelte nutritionniste (Vivian Bartsch), le troupeau d'ados est montré suant et soufflant au sein de ces tableaux de groupe dont Seidl a fait sa marque.

La vie n'est pas facile pour ces ados, si l'on en juge par leurs fréquents appels à des parents le plus souvent divorcés, mais une touchante fraternité s'établit entre eux, forgée – on peut le deviner – au fer d'expériences communes. Entre les raids nocturnes au réfrigérateur et la sexualité qui se montre le bout de la patte, il y a fort à rire et fort à partager au milieu de cette bande dont la figure centrale est Verena (Verena Lehbauer, puissante), jeune fille de seize ans à la sensualité déjà pleinement assumée qui entraînera Melanie

dans une escapade nocturne où les jeunes filles flirteront avec la catastrophe. Le naturel des rapports entre les enfants est sans doute la partie la plus réussie du film. Seidl amène sa troupe de jeunes acteurs à improviser des conversations d'une étonnante spontanéité comme celle où, sous la caméra fixe du vétéran Edward Lachman (**Erin Brockovich, Far from Heaven**), Melanie et Verena échangent leurs impressions de leur premier baiser. L'esthétique quasi punitive de **Paradise: Love** et de **Paradise: Faith** laisse ici place, malgré l'austérité des locaux de la colonie, à une sensualité instaurée par l'opulence des chairs enfantines dévoilées avec naturel par Melanie Lenz et ses comparses.

L'adolescence est le temps fragile des premières amours mais aussi celle où le corps se met à exprimer ses désirs, parfois avec violence. Melanie tombe amoureuse du médecin de la colonie (Joseph Lorenz) et prétend souffrir de crampes pour avoir l'excuse de se rendre tous les jours à son bureau. Le processus de séduction est direct et, malgré toute sa bonne volonté, le médecin ne peut demeurer insensible au charme de cette jeune fille de quarante ans sa cadette, ses formes largement épanouies et sa naïveté. C'est une merveille de voir le naturel avec lequel Melanie poursuit le médecin de ses avances – et le désarroi de ce dernier. Le réalisateur ne nous laisse cependant pas oublier que la jeune fille reste un produit de sa société, alors qu'elle se désole de ne pouvoir séduire le médecin, convaincue que son poids, plutôt que ses 13 ans, est en cause.

À travers ces tableaux de trois femmes d'une même famille cherchant leur part de bonheur au sein d'un monde qui semble décidé à le leur disputer, Seidl dévoile par la négative les rêves, fantasmes et illusions dans lesquels le monde occidental emprisonne ses femmes. Que ce portrait nous semble tracé à l'aide d'une gouache un peu lourde ne change rien à sa terrible véracité.

■ **PARADISE: HOFFNUNG** | Origine: Autriche / Allemagne / France – Année: 2013 – Durée: 1 h 31 – Réal.: Ulrich Seidl – Scén.: Ulrich Seidl, Veronika Franz – Images: Wolfgang Thaler, Edward Lachman – Mont.: Christof Schertenleib – Son: Ekkehart Baumung, Erik Mischijew, Matz Müller – Dir. art.: Renate Martin, Andreas Donhauser – Cost.: Tanja Hausner – Int.: Melanie Lenz (Melanie), Joseph Lorenz (le docteur), Michael Thomas (l'entraîneur), Vivian Bartsch (la nutritionniste), Verena Lehbauer (Verena), Johanna Schmid (Hanni), Rainer Luttenberger (le garçon dans la discothèque) – Prod.: Ulrich Seidl – Dist. / Contact: Coproduction Office.

# Ulrich Seidl

« TOUT CE QU'ON EST, CE QU'ON A FAIT, NOTRE ÉDUCATION JOUENT UN GRAND RÔLE SUR CE QU'ON FAIT COMME FILM... »

Pornographe sociétal par excellence, Ulrich Seidl est aussi le seul réalisateur avec Kieslowski à avoir présenté successivement chaque volet d'une trilogie dans les 3 grands festivals de cinéma au monde (Cannes, Venise et Berlin). Séquences l'a rencontré à Berlin, suite à la première de **Paradise: Hope**, dernière partie d'une trilogie abordée avec **Paradise: Love**, suivi de **Paradise: Faith**.

Propos recueillis par **anne-christine loranger**

**Il y a dans l'église catholique le concept des trois Grâces: la foi, l'espérance et la charité. Est-ce que cela a été l'inspiration de cette trilogie? Je pense à Kieslowski qui a tourné Le Décalogue, inspiré des 10 commandements.**

Kieslowski a écrit et tourné dans cette idée des 10 commandements. Pour moi, c'était très différent. J'avais cette idée d'un trio de femmes qui cherchent leur propre paradis personnel. Les concepts des titres sont venus plus tard: j'avais trois films et j'ai cherché trois titres pour qu'on puisse les différencier.



**Vous avez grandi dans une famille très religieuse; vous êtes allé chez les Jésuites et vous deviez devenir prêtre. Quelle influence cela a-t-il sur vos films?**

Tout ce qu'on est, ce qu'on a fait, notre éducation jouent un grand rôle sur ce qu'on fait comme film. Je viens d'un milieu religieux et cela m'influence, même si je me suis rebellé contre cette autorité perverse de l'église, de l'école, des parents. Cette rébellion m'a renforcé, m'a poussé à réfléchir sur la valeur de la liberté individuelle.

**Vous considérez-vous comme un pessimiste? J'ai lu sur votre site une intéressante description de vous-même: Ulrich Seidl, réalisateur, scénariste, producteur, cynique, dénigreur de l'humanité, pessimiste, humaniste, provocateur, pornographe sociétal...**

Ce sont des notions, des façons de dire, d'écrire. J'ai mis cela pour qu'on comprenne la différence entre les projets. Le pessimisme, pour moi, n'est pas de l'anti-optimisme...

**Pouvez-vous parler du style cinématographique adopté dans vos films? C'est très dépouillé, pas de travelling, pas de caméra à l'épaule. Ed Lachman a adopté des plans fixes presque tout le temps...**

C'est ma vision, mon style. Je cherche à obtenir quelque chose qui n'existait pas jusque-là. Je veux travailler avec un langage visuel, réaliser un concept visuel. Je voulais que cela ressemble à un livre d'images. Le concept des films a suivi plusieurs étapes. La première était celle du tourisme sexuel féminin, un thème très important sur lequel on peut dire beaucoup de choses; ensuite, celui des trois femmes, celui de la religion que j'avais depuis longtemps. Qui, ensuite, serait

la troisième femme? Je voulais une autre génération. Il y avait aussi cette corporalité que je voulais représenter; c'est ainsi qu'est venue cette idée du camp d'amaigrissement et aussi cette histoire de Lolita que j'avais déjà faite au théâtre. J'ai mis tout cela ensemble et c'est cela que cela a donné.

**Au début du premier film (Paradise: Love), il y a des images d'enfants souffrant de trisomie B. Pourriez-vous expliquer pourquoi ils sont là?**

D'un côté, on peut voir le travail de cette femme. Elle termine sa journée et part en vacances, ce qui nous plonge dans le sujet. D'autre part, cela irrite dès le départ. Les spectateurs doivent dès le début se demander: « Mais qu'est-ce que je vois là? ». C'est un effet psychologique que j'aime bien créer.

**Les enfants qu'on voit dans Paradise: Hope sont très doux les uns avec les autres. C'est très rare que des enfants manifestent autant de douceur et de tendresse les uns avec les autres, mais c'est souvent le cas avec les enfants obèses. Est-ce cela que vous vouliez montrer?**

Je ne sais pas si les enfants obèses sont tous comme cela, mais ce qui était bien, c'est que – parce qu'on a beaucoup préparé et beaucoup tourné – les enfants ont formé des liens. Ils passaient toute la journée ensemble, alors il y avait une complicité entre eux; ils sont devenus amis. Cela a créé une belle ambiance.

**Ces femmes sont-elles prisonnières de l'image que la société leur colle au dos ou sont-elles prisonnières de leur propre image d'elles-mêmes?**

Toutes, en elles-mêmes, sont ambivalentes vis-à-vis de leurs relations. Térésa est très gentille, drôle, tendre mais en même temps raciste. Ces femmes sont toutes ordinaires en tant que constructions sociales; elles représentent une image de notre société. Pourquoi se fait-il que des femmes qui sont rondes, donc qui ne sont pas considérées comme jolies, aient tant de difficulté à trouver un partenaire? C'est la même situation partout dans le monde. Alors, elles cherchent ailleurs, dans les pays africains par exemple, où elles sont acceptées. Cela leur coûte un peu d'argent, mais elles reçoivent de l'attention, de la tendresse, de l'amour, de la sexualité. C'est un portrait de notre société.



# The Wolf of Wall Street

## DE BRUIT ET DE FUREUR

Précédé d'une rumeur sulfureuse et baigné d'une aura fort controversée, **The Wolf of Wall Street** a été accusé par certains critiques américains de glorifier l'univers «bacchanalien» qu'il dépeint. Pourtant, s'il est sans contredit démesuré, orgiaque, outrancier et même s'il ne manque pas de défauts, c'est aussi certainement le meilleur film purement scorsesien de Martin Scorsese depuis belle lurette – et aussi son plus jouissif. C'est aussi probablement le rôle le plus marquant de Leonardo DiCaprio qui y est époustouflant de justesse dans la dépravation absolue. Projet fétiche de longue date de l'acteur, **The Wolf of Wall Street** marque sans contredit la collaboration la plus fructueuse et la plus satisfaisante à ce jour entre DiCaprio et celui qui, en cinq films sur douze ans, est devenu son mentor.

Claire Valade

À sa sortie en décembre 2013, **The Wolf of Wall Street** a suscité une panoplie de réactions choquées; certains, offensés au plus haut point, hurlaient même à la honte sur toutes les tribunes. Étranges réactions que celles-là, d'autant plus que l'on ne saurait accuser Scorsese ni d'avoir donné dans la dentelle tout au long de sa carrière, ni – surtout – d'avoir jamais vraiment péché par excès de vertu. S'il y a bien un cinéaste américain qui n'a jamais hésité à fouiller le côté sombre de l'Amérique, c'est bien l'Italo-New-Yorkais. On peut donc se demander à quoi pouvaient s'attendre les détracteurs du film lorsqu'on en connaissait le sujet, l'univers boursier excessif des années 1980-90 qu'il se proposait de décrire, et le goût bien connu du cinéaste pour la virtuosité cinématographique. Par ailleurs, arrivant sur nos écrans à peine deux ans après la spectaculaire récession et la catastrophique déroute bancaire de 2011, on ne peut pas vraiment dire non plus que le sujet n'est plus d'actualité, malheureusement. Si les costumes et les voitures sont peut-être «d'époque», le thème de l'excès et ses multiples ramifications (corruption,

dérive morale, luxure, perversion, pour ne nommer que celles-là) sont bien, eux, contemporains.

Scorsese n'a pas fait seul les frais de toute cette controverse. Leonardo DiCaprio, à la fois initiateur du projet original ainsi que vedette et coproducteur du film, s'est tout aussi joyeusement fait écorcher. En raison de son aura de *superstar* héritée du succès pourtant déjà lointain de **Titanic** et de sa dégaine juvénile de beau gosse qui ne vieillit pas (ou si peu), on a souvent tendance à oublier que DiCaprio est d'abord et avant tout un acteur, un vrai, au talent brut et captivant. À ce titre, **The Wolf of Wall Street** était un projet en or pour un acteur de son calibre, qui aime se mouiller en prenant les risques qui en valent la peine. S'il est vrai qu'il peut se perdre à l'occasion dans des projets qui, pour prestigieux, ne lui conviennent pas (pensons seulement à ce **J. Edgar** plutôt embarrassant), DiCaprio peut en effet se montrer d'une aisance sidérante et d'un naturel renversant lorsqu'il trouve vraiment chaussure à son pied. L'envergure de sa présence est indéniable. Dans ce Jordan Belfort, oscillant entre angoisse et dérision, outrance et désarroi, obscénité et humour noir, il

photo: Entre angoisse et dérision, outrance et désarroi



Des protagonistes sans pouvoir de rédemption

trouve non seulement un rôle à mesure, mais aussi le cinéaste capable de se montrer, à la fois, à la hauteur de la démesure du personnage et de l'immensité de son talent d'acteur. Il y a une telle jubilation dans son interprétation de Belfort et un tel appétit vorace à se livrer à la débauche de son personnage, qu'il donne la nausée au spectateur devant un tel étalage d'excès. Et c'est bien là le but, évidemment.

Si le film, que l'on a décrit avec justesse comme un jeu de massacre, sombre visiblement dans l'excès (durée excessive, vulgarité excessive, impudeur excessive), c'est pour mieux embrasser son sujet. En effet, *The Wolf of Wall Street* illustre mais aussi *incarne* tout ce qu'il expose, à commencer bien sûr par ces performances d'acteurs qu'on a voulues plus grandes que nature, comme pour mieux *bluffer* le spectateur. C'est en fait un remarquable coup d'esbroufe de la part du réalisateur et de ses acteurs qui choisissent de laisser le spectateur penser à la caricature, à l'exagération, alors qu'en fait, le portrait brossé est probablement plutôt près de la réalité. Voilà des gens véritablement répugnants, superficiels, immoraux, décadents, imbus d'eux-mêmes, possédant un goût du lucre et du pouvoir illimité, et qui sont, en fin de compte, d'un pathétique désolant. En proie à des délires mégalos sans bornes, ils agissent outrageusement parce qu'ils ont le culot de croire à leurs propres mensonges, à commencer par l'idée qu'il est possible pour le monde entier de leur appartenir et d'être à leurs pieds, littéralement et non pas métaphoriquement. Aussi monstrueux soit-il, le jeu des acteurs apparaît donc plutôt criant de vérité. C'est la réalisation qui, elle, donne véritablement dans l'exagération sans retenue.

Des cadrages au montage, en passant par la photographie, les longues focales, les couleurs, la direction artistique, les mouvements de caméra et tant d'autres choses encore, Scorsese ne recule devant rien pour créer un effet rebutant par ses choix de mise en scène et ses prouesses techniques. N'en

déplaît à ses détracteurs, il choisit arbitrairement de se contenter d'exposer et se garde bien d'émettre quelque jugement que ce soit. Mais il donne tout de même clairement beaucoup à réfléchir par ses multiples choix filmiques. Par exemple, par un montage volontairement désarçonnant, il crée un rythme fluctuant entre fluidité hollywoodienne normale, dans les passages que l'on pourrait qualifier de «sobres», et hoquets étrangement irréguliers soulignant d'apparents problèmes de continuité, dans les passages déjantés où la drogue coule à flots. Il charge aussi son brillant chef opérateur, le Mexicain Rodrigo Prieto (directeur photo attitré d'Alejandro González Iñárritu), de jouer constamment avec les focales, alternant lentilles classiques et anamorphiques pour créer une subtile impression d'instabilité et même de paranoïa.

Mais c'est surtout dans les nombreuses scènes de foule, ces remarquables plans d'ensemble de la salle de transaction de la firme de Belfort et associés, que Scorsese marque ses points. Le cinéaste nous montre celle-ci toujours remplie à craquer de courtiers délirants – requins en complet-cravate ou en tailleur-escarpins – qui boivent chaque mot prononcé par Belfort, génie de l'autopromotion et de la vente, comme s'il était un véritable gourou prêchant aux disciples de sa secte. Passant du naturel au ralenti dès que les esprits s'échauffent et que des cris de guerre éclatent, délaissant les sons diégétiques pour plonger dans diverses pièces musicales tonitruantes emblématiques du répertoire des années 1980-90, Scorsese s'attarde longuement et répétitivement à ces corps gesticulant à s'en désarticuler, à ces rangées de dents exposées, extravagantes. Ce faisant, il exacerbe l'aspect bestial, rapace de toute cette meute de prédateurs. Car voilà précisément ce qu'ils sont tous. Et Scorsese ne laisse jamais aucun doute planer là-dessus.

En fin de compte, Scorsese et DiCaprio n'offrent aucune rédemption à leurs méprisables protagonistes. Ils ne nous présentent pas plus une leçon de morale. Toutefois, ils en donnent amplement au spectateur pour que celui-ci se fasse sa propre idée sur Belfort et ses acolytes, ainsi que sur les débordements injustifiables de leur mode de vie profondément vicié et désaxé. Au fond, que l'on sorte du film ravi de l'expérience filmique ou écoeuré par l'étalage de mauvais goût, il faut croire que les deux créateurs ont réussi leur pari. **S**

■ **LE LOUP DE WALL STREET** | **Origine:** États-Unis – **Année:** 2013 – **Durée:** 2 h 59 – **Réal.:** Martin Scorsese – **Scén.:** Terence Winter, d'après les mémoires du même titre de Jordan Belfort – **Images:** Rodrigo Prieto – **Mont.:** Thelma Schoonmaker – **Son:** Heather Gross, James Sabat – **Dir. art.:** Bob Shaw – **Cost.:** Sandy Powell – **Int.:** Leonardo DiCaprio (Jordan Belfort), Jonah Hill (Donnie), Margot Robbie (Naomi), Kyle Chandler (Agent Denham), Jon Bernthal (Brad), P.J. Byrne (Nicky), Kenneth Choi (Chester), Brian Sacca (Robbie), Henry Zebrowski (Alden), Ethan Suplee (Toby), Rob Reiner (Max Belfort), Jon Favreau (Manny Riskin), Matthew McConaughey (Mark Hanna), Joanna Lumley (Aunt Emma), Jean Dujardin (Saurel) – **Prod.:** Riza Aziz, Leonardo DiCaprio, Joey McFarland, Martin Scorsese, Emma Tillinger Koskoff – **Dist. / Contact:** Paramount.

# A Touch of Sin

## HISTOIRE(S) DE LA VIOLENCE

Poursuivant son auscultation des bouleversements socio-économiques de la Chine post-Mao, Jia Zhangke, le plus grand cinéaste chinois vivant, réinvente son cinéma avec **A Touch of Sin**, Prix du scénario au dernier Festival de Cannes. Frontalement politique et populaire, cette fresque impitoyable parfumée à la dynamite embrasse le cinéma de genre et la violence outrancière pour interroger les ravages du capitalisme sauvage.

Mathieu Séguin-Tétrault

Un mineur s'insurge contre ses supérieurs; un travailleur clandestin prend les armes; une réceptionniste se venge d'un client abusif; un jeune homme occupe des emplois précaires toujours de plus en plus dégradants. Quatre personnages maltraités, aux instincts primaires et à la brutalité animale (incarnée par toutes ces bêtes – en cage, en laisse, martyrisées, égorgées, fouettées – qui parcourent le film). Quatre histoires (tirées de faits divers) se déroulant dans quatre provinces chinoises, soutenues par une même douleur sociale, une même ligne de force (la violence comme ultime achèvement pour survivre) et qui pointent un même enchaînement irrévocable: des citoyens ordinaires, dévorés par l'exploitation et l'intransigeance d'un système cruel et glaçant, qui se retournent contre leurs tortionnaires ou contre eux-mêmes.



Sur fond de chaos urbain et de poésie rebelle

Fresque de la Chine contemporaine en quatre individualités, ce **Short Cuts** oriental virulent aligne quatre récits clos sur eux-mêmes sans les faire dialoguer narrativement – à l'opposé de la reliure factice du film choral à la *l'Inarritu* –, comme si le mal et la détresse circulaient par contamination. Interconnectés de manière à se faire écho, ces quatre segments racontent une histoire plus ample: celle d'un pays tout entier avalé par le néolibéralisme, celle d'un peuple sourd rongé par l'isolement, l'incommunicabilité et l'individualité (avec *Her*, *All Is Lost*, *Inside Llewyn Davis*, *L'Inconnu du lac*, *12 Years a Slave*, *Frances Ha* et *Gravity*, la solitude aura décidément été la grande thématique de 2013).

Baromètre de l'époque qui se métamorphose à mesure que son sujet – les mutations économiques, sociales, migratoires et technologiques – évolue, la filmographie de Jia Zhangke (depuis ses débuts en 1997 avec *Xiao Wu*, *artisan pickpocket* [*Xiao Wu*]) dissèque la nature humaine en la confrontant à un espace, jusque dans ses territoires les plus reculés (le barrage des Trois-Gorges de

*Still Life* [*Sanxia haoren*], le parc miniature de *The World* [*Shijie*]). En donnant chair à une violence sociétale sans aucune complaisance (pour rien ni personne – bourreaux comme victimes), le cinéaste radiographie ici un pays en instance d'implosion, entre ruralité et boulevards industriels, tradition et modernité. Un pied dans la fiction et l'autre dans le documentaire, il examine une société emmurée dans la corruption généralisée et dans les perturbations (dont il ne filme que les prémisses) qui bousillent les corps et les âmes. Autopsie de la mécanique interne de la violence, ce pamphlet colérique d'une violence graphique et frontale tantôt réaliste ou lyrique, bénéfique ou inconsolable, gratuite ou inéluctable, sonde dans toute sa pluralité les manifestations de la violence, tel un acte de détresse face à un monde invivable.

Alors que son cinéma – ayant toujours fait preuve de discrétion et de pudeur – versait dans la chronique élégiaque, le formalisme d'auteur et, ces dernières années, la posture arty hermétique (*24 City* [*Er shi si cheng ji*], *I Wish I Knew* [*Hai shang chuan qi*]), Jia Zhangke opère ici un virage brutal et inattendu vers un cinéma commercial, narratif, découpé et fait exploser à l'écran la barbarie qui éclate actuellement dans la société chinoise, sa démarche s'apparentant à celle de ses protagonistes: un passage à l'acte agressif déclenché par une urgence soudaine. Sans pour autant délaissé ses plans-séquences panoramiques amples en total état de grâce, le cinéaste s'introduit au cinéma de genre, s'inscrit dans les codes et les traditions du western, du thriller, du kung-fu, en passant par le film de sabre à la Tsui Hark (et le classique de 1969 *A Touch of Zen* [*Xia nü*] de King Hu, dont il pastiche le titre), le rape & revenge féminin à la Tarantino, sans oublier les ballets sanglants à la Johnnie To ou Kitano, et revendique dès lors tout un réseau de filiation, comme si cette violence démesurée propre au cinéma débordait aussi sur le réel.

Porté par une énergie et une ambition implacable, cet eastern polymorphe redoutable, film-fléuve enragé sur le marasme social chinois, sonne comme un cri de détresse. Avec ses paysages dévastés, ses travailleurs accablés, ses destins disloqués sur fond de chaos urbain, de poésie rebelle et de violence sèche et dévastatrice, *A Touch of Sin* constitue un message d'alerte salutaire sur l'état d'une société devenue irrespirable.

■ TIAN ZHU DING | Origine: Chine – Année: 2013 – Durée: 2 h 13 – Réal.: Jia Zhangke – Scén.: Jia Zhangke – Images: Nelson Yu Lik-wai – Mont.: Matthieu Laclau, Xudong Lin – Mus.: Giong Lim – Son: Yang Zhang – Dir. art.: Weixin Liu – Int.: Wu Jiang (Dahai), Lanshan Luo (Xiao Hui), Li Meng (Vivien Li), Baoqiang Wang (Zhou San), Tao Zhao (Xiao Yu) – Prod.: Xiaojiang Gao, Shozo Ichiyama, Eva Lam, Jianping Qian, Dong Zhang, Kazumi Kawashiro, Jia Zhangke – Dist./ Contact: EyeSteelFilm.

# American Hustle

## JEU DE CACHE-CACHE NIETZSCHÉEN

Le cinéma entretient avec l'art du déguisement une relation intime et féconde. Depuis plus d'un siècle, sous l'impulsion de Méliès, les créateurs mettent au centre de leurs œuvres manteaux et perruques, masques et costumes. Ce petit jeu de cache-cache n'a pas pour seule conséquence de placer le spectateur devant une réalité feinte, tantôt semblable au monde qu'on connaît, tantôt radicalement différente. Il révèle aussi les usages qu'on peut faire, dans la vie concrète, des accoutrements et du camouflage. **American Hustle** en offre un exemple éclatant en faisant résonner quelques idées nietzschéennes.

Pierre-Alexandre Fradet

Dans l'Amérique des années 1970, Irving Rosenfeld et Sydney Prosser multiplient les combines pour accumuler un peu d'oseille. Après s'être fait pincer par un agent du FBI, ils doivent collaborer avec lui. Que se passe-t-il lorsque des arnaqueurs pactisent avec les autorités policières ? On s'en doute bien : quelques dérapages et des revirements de situation. Ainsi, par exemple, c'est l'agent du FBI et non pas l'arnaqueur qui fera mauvaise impression en raillant son supérieur et en souhaitant rendre cocu son nouvel allié, et c'est l'arnaqueur lui-même qui fera preuve de bienveillance en cherchant à diminuer la peine d'un des hommes qu'il berne, Carmine Polito. À travers cette enfilade de duperies et de mystifications, le déguisement est roi et maître. Irving porte un soin maladif à sa perruque, l'agent du FBI boucle quotidiennement ses cheveux, Sydney adopte un accent britannique, un Mexicain revêt l'habit d'un cheikh arabe et un homme se fait passer pour un avocat, ce qui permet à Irving, que l'agent du FBI avait dupé au départ, de prendre sa revanche sur celui-ci et de le duper au final.

Comme l'indique Nietzsche au moment où il se penche sur l'imitation et l'apparence, l'ermite-philosophe doute « qu'un philosophe puisse avoir des opinions "véritables et définitives" ; il se demande s'il n'y a pas en lui nécessairement, derrière chaque caverne, une caverne encore plus profonde – si, au-dessus d'une surface, il n'y a pas un monde plus vaste, plus étranger, plus riche [...] Toute philosophie dissimule [...] une philosophie, toute opinion est [...] une cachette, toute parole aussi un masque. »<sup>1</sup>. Puisque tout geste, toute idée et toute parole dissimulent un certain intérêt, le monde demeure toujours susceptible de nous prendre au piège. Or, c'est précisément ce dont se rend compte l'agent du FBI Richie DiMaso. Confiant quant à sa capacité de flairer tous les trucs et astuces des arnaqueurs qui l'entourent, il finit par être trompé par ces arnaqueurs eux-mêmes. Ici, le mot est juste : tel est pris qui croyait prendre. Mieux encore que les personnages de **L'Arroseur arrosé** des frères Lumière, de **Hochelaga** de Michel Jetté et de **Catch Me If You Can** de Steven Spielberg, le cas de Richie DiMaso



Derrière chaque caverne, se cache peut-être une caverne plus profonde...

met en images la pensée nietzschéenne, car ce personnage se croit particulièrement imperméable aux duperies. Il oublie dès lors que des machinations imperceptibles peuvent sans cesse se tramer dans son dos ; il néglige le fait que, derrière chaque caverne, se cache peut-être une caverne plus profonde encore.

**American Hustle** est un film d'autant plus nietzschéen qu'il permet de comprendre le sens des deux principaux genres de comédiens distingués par Nietzsche : celui, d'une part, qui prend sans cesse plaisir à se créer lui-même à l'aide de déguisements et réconcilie l'être humain en général avec sa condition de créateur ; et celui, d'autre part, qui se contente de copier des formes préexistantes et n'opère en aucune manière cette réconciliation<sup>2</sup>. Le premier genre de comédien s'incarne à travers les personnages de Irving et de Sydney. Revêtant sans relâche de nouveaux costumes dans leur vie professionnelle d'arnaqueurs et dans leur vie amoureuse, ils prennent un constant plaisir à se créer eux-mêmes et démontrent que cette création de soi a quelque chose d'enivrant. Quant au second genre de comédien, il s'exprime davantage dans le personnage de Richie DiMaso. Parce qu'il limite son jeu de cache-cache au domaine professionnel et qu'il fait l'expérience du désenchantement plutôt que de l'enivrement, il ne présente pas sous un beau jour l'art du déguisement et suscite la désolation devant le statut de créateur.

<sup>1</sup> Par-delà le bien et le mal, pp. 728-729. Toutes les citations du présent texte proviennent des volumes 1 et 2 de Friedrich Nietzsche, Œuvres, Paris, Robert Laffont, 1993.

<sup>2</sup> Voir, par exemple, Le Crépuscule des idoles, p. 997 ; Le Gai Savoir, pp. 231-232, 238 ; Humain, trop humain, pp. 475-476.

■ **ARNAQUE AMÉRICAIN** | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 2 h 18 – Réal. : David O. Russell – Scén. : Eric Singer, David O. Russell – Images : Linus Sandgren – Mont. : Alan Baumgarten, Jay Cassidy, Crispin Struthers – Mus. : Danny Elfman – Son : Jay Nierenberg – Dir. art. : Jesse Rosenthal – Cost. : Michael Wilkinson – Int. : Christian Bale (Irving Rosenfeld), Bradley Cooper (Richie DiMaso), Amy Adams (Sydney Prosser), Jeremy Renner (Carmine Polito), Jennifer Lawrence (Roselyn Rosenfeld), Louis C. K. (Stoddard Thorsen), Jack Huston (Pete Musane) – Prod. : Megan Ellison, Jonathan Gordon, Charles Roven, Richard Suckle – Dist. / Contact : Séville.

# Bunker

## LES DEUX SOLDATS (L'HOMME QUE J'AI TUÉ)

Avec *Enfin l'automne*, Patrick Boivin et Olivier Roberge nous livraient une petite chronique douce-amère au charme immense, autour d'un trio de trentenaires montréalais. En raison de son mode de distribution particulier<sup>1</sup>, le film était passé à côté du radar de nombreux cinéphiles. Il avait cependant également suscité quelques attentes chez d'autres. Malheureusement, le deuxième film du duo, qui jouit d'une distribution plus classique, n'est pas forcément à la hauteur.

Jean-Marie Lanlo

Les hasards de la distribution sont parfois bien cruels. Quelques semaines après la découverte dans nos salles de *Whitewash* (*L'homme que j'ai tué*), nous avons droit à un autre huis clos québécois se déroulant dans la neige et abordant le thème de la culpabilité. Le premier film d'Emanuel Hoss-Desmarais réussissait avec une belle maîtrise à éviter bon nombre de pièges. Le deuxième film du duo Boivin / Roberge a malheureusement pris la direction opposée.

Deux soldats en mission dans un bunker recouvert de neige pendant six mois : voilà un beau point de départ pour faire naître une certaine tension ou pour parler d'isolement, du temps qui passe trop lentement et de solitude (ou de l'enfer de la présence de l'autre). Le choix de la période hivernale était idéal pour faire de la saison un véritable troisième homme capable de donner plus de force à ces sujets. Il n'en est rien et nous devons à peu de chose près nous contenter des journées que l'on biffe sur un calendrier ou d'une partie de hockey sur un lac gelé...

Si Patrick Boivin et Olivier Roberge peinent à restituer des ambiances, nous espérons au moins qu'ils abordent le thème de la culpabilité de manière convaincante. Malheureusement, ils échouent également sur ce point : les scènes dialoguées sont stériles, à force de vouloir tout dire trop vite et de manière trop explicite ou trop didactique.

Les défenseurs du film argueront peut-être que *Bunker* est volontairement traité comme un conte, ce à quoi nous répondrons une fois de plus que le hasard des sorties est décidément bien cruel. L'été dernier, en effet, Robert Morin nous livrait *Les 4 soldats*, à propos duquel le réalisateur ne cachait pas ses intentions<sup>2</sup>. Morin créait des personnages archétypaux, nous emmenait dans un monde et une époque indéfinis et usait de métaphores pour nous aider à tirer de petites leçons de vie dignes d'un conte. Au contraire, Boivin et Roberge multiplient les références au réel (Kurt Cobain, le Rwanda, la relation Canada / USA), d'une part, tout en nous en éloignant de l'autre<sup>3</sup>. Chez Morin, le refus du réalisme faisait partie de l'exercice... ici, il nous éloigne du but !

Toutes ces réserves sont d'autant plus regrettables que l'ensemble n'est pas dénué d'intérêt. Par exemple, le regard porté sur les militaires est très intéressant. Boivin et Roberge ne les considèrent pas comme des éléments interchangeables et écervelés au service d'une machine à tuer, mais au contraire comme des hommes devant faire face à un monde de plus en plus complexe, où les (fausses) évidences idéologiques d'hier s'effacent progressivement devant une absence de certitude et une porosité croissante des barrières qui séparent le bien du mal.

Malheureusement, cette belle intention est une nouvelle fois étouffée par le manque de finesse du traitement. Les interrogations soulevées (Doit-on obéir aveuglément ? Peut-on tuer pour faire le bien ?), tout comme certains constats<sup>4</sup>, sont trop évidents pour laisser la moindre part de réflexion au spectateur qui se voit, là encore, imposé avec trop d'insistance les questions et les réponses que le film aurait dû susciter.



Faire face à un monde de plus en plus complexe

Heureusement, il reste à *Bunker* un grand élément de satisfaction : Martin Dubreuil. À plus de 40 ans, cet écorché vif confirme que l'âge ne guérit pas forcément les blessures. Presque insolent de liberté, s'appuyant sur un jeu aussi brut que juste, il donne à son personnage un visage d'homme marqué par la vie, des yeux qui ont trop vu ; sa spontanéité ne laisse pourtant jamais planer le moindre doute sur ses interrogations intimes et son envie d'œuvrer pour le bien commun, quel que soit le prix à payer. À n'en pas douter, la plus belle réussite de *Bunker*, c'est Martin Dubreuil.

Et s'il fallait voir le film... surtout pour lui ?

<sup>1</sup> Il avait été directement mis en ligne sur YouTube avant d'être projeté dans le cadre des RVCQ 2012. Il peut toujours être visionné (en toute légalité) : <https://www.youtube.com/watch?v=yTfNtr-jyF4>.

<sup>2</sup> Lanlo, Jean-Marie. (2013). Entrevue avec Robert Morin, réalisateur du film *Les 4 soldats* : <http://www.cinefilic.com/2013/08/entrevue-avec-robert-morin-realisateur.html>.

<sup>3</sup> Le point de départ est particulièrement peu crédible : deux militaires en mission de six mois dans un bunker perdu en pleine forêt, sans le moindre contact avec l'extérieur, ont la possibilité de déclencher une attaque nucléaire d'un tour de clé.

<sup>4</sup> Dans certaines situations, agir ou ne pas agir laissent planer les mêmes regrets et la même question : comment auraient évolué les choses si on avait agi autrement ?

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 27 – **Réal. :** Patrick Boivin, Olivier Roberge – **Scén. :** Olivier Roberge – **Images :** Steve Asselin – **Mont. :** Patrick Boivin – **Mus. :** Louis Tremblay, Steve Lalonde – **Son :** Alexis Lemay, Cyril Bourseaux – **Dir. art. :** Camille Parent – **Cost. :** Valérie Gagnon-Hamel – **Int. :** Martin Dubreuil (Tremblay), Patrice Robitaille (Gagnon), Julien Poulin (Guérard), Louis Tremblay (Beaupré), Ricardo Trogi (St-Pierre), Alex Bisbing (Lepage) – **Prod. :** Stéphane Tanguay, Cédric Bourdeau – **Dist. / Contact :** Séville.

# 22

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES  
MAINTENANT OFFERTES

# EN VERSION NUMÉRIQUE!

ARTS VISUELS | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | CINÉMA | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | SÉQUENCES | CRÉATION LITTÉRAIRE  
BRÈVES LITTÉRAIRES | MŒBIUS | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | CULTURE ET SOCIÉTÉ | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | HISTOIRE ET PATRIMOINE  
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | LITTÉRATURE | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LURELU |  
NUIT BLANCHE | SPIRALE | THÉÂTRE ET MUSIQUE | JEU REVUE DE THÉÂTRE

Plusieurs revues culturelles québécoises ont fait leur entrée dans L'Entrepôt du livre numérique de l'Association nationale des éditeurs de livres (ANEL). Visitez la section *Revues culturelles numériques* de la Vitrine de l'Entrepôt [www.vitrine.entrepotnumerique.com](http://www.vitrine.entrepotnumerique.com) pour feuilleter les revues en ligne et acheter les numéros qui vous intéressent.

sodep

Société de développement  
des périodiques  
culturels québécois



# Her PRÉSENCES DE L'ABSENCE DILECTION ET ACOUSMATIQUE

«On ne désire que ce dont on manque», suggérait Platon dans *Le Banquet*. Plus souvent qu'autrement, la littérature courtoise a dépeint l'amour platonique entre un chevalier et une dame de cœur. Au cinéma, on a raconté mille fois le départ des soldats et le sort de leurs fiancées. Avec *Her*, Spike Jonze ne s'est pas contenté de faire le récit de ce manque: il a mis en scène l'absence.

Julie Demers

Pour Théodore et Samantha, l'amour n'est pas consommé. La Belle, une assistante virtuelle développée et commercialisée par une compagnie informatique, est immatérielle. Jamais on n'aperçoit son visage. Jamais on n'observe son corps. Pourtant, Samantha surplombe l'espace sonore; elle parle constamment à Théodore dans une oreillette. Elle s'inscrit à sa façon au cœur de l'image, ou plutôt: l'appareil qui lui permet de communiquer avec son amant demeure presque toujours à l'écran. Mais on ne la voit pas. Au mieux, son nom apparaît sur l'afficheur.

Samantha n'est ni dedans, ni dehors; ni dans le champ, ni dans le hors-champ. Pour reprendre les mots de Michel Chion, elle est acousmatique. Terme inspiré par une secte dont les adeptes écoutaient le Maître discourir derrière un rideau afin d'empêcher que le corps de l'émetteur ne détourne les auditeurs du message, le vocable désigne au cinéma les personnages dont la présence à l'écran est ambiguë.

de déséquilibre, de tension; il est une invitation à voir.<sup>1</sup> Tout le film se bâtit donc sur le possible dévoilement de Samantha. Ce qui est particulièrement fascinant dans *Her*, c'est qu'en l'absence d'indice visuel la révélant, le spectateur finit par s'en forger une représentation. L'actrice qui interprète la voix de Samantha n'est donc pas inconnue: il s'agit d'un des sex-symbols les plus célèbres de Hollywood, Scarlett Johansson. Ses traits et ceux de toutes les femmes connues de Théodore se juxtaposent pour créer un archétype. Dans l'esprit du spectateur, Samantha devient le paradigme de toutes les autres, la vedette, la pute, la sœur et la mère idéale virtuelle.

Si Théodore souhaite se lier physiquement à Samantha, son désir repose justement sur cette impossibilité. Comme l'explique Chion, la présence acousmatique est inaccessible et acquiert *ipso facto* un statut particulier: «la voix pas-encore-vue [...] possède une sorte de virginité, du simple fait que le corps supposé l'émettre n'a pas encore été inscrit dans le champ de vision. Sa désacousmatisation, autrement dit le simple fait de finir par montrer celui qui parle, est toujours comme une défloration qui entraîne la perte des pouvoirs attachés à sa virginité d'acousmète mais qui, en même temps, le fait entrer dans le rang des humains.»<sup>2</sup> Samantha tentera de se matérialiser en demandant à une jeune femme de l'incarner. Dans cette partie à trois, elle sera la parole, et la femme la marionnette. D'abord excité à l'idée de caresser cette chair dénudée et réelle, Théodore éprouve un sentiment de désenchantement dès que la femme-marionnette se retourne et le regarde dans les yeux. En accrochant l'espace d'un instant un corps à la voix, Samantha sort donc du monde idéal, détruit temporairement le manque de Théodore et, ainsi, anéantit son désir.

Bien plus qu'une simple histoire d'amour impossible, *Her* délimite les règles de la dilection à une époque où le virtuel et l'individuel l'emportent souvent sur le tangible et le collectif. L'idée n'est pas inédite, mais l'originalité de Spike Jonze aura été de l'incarner directement dans l'image et, surtout, dans l'univers sonore. Remarquable.

<sup>1</sup> Chion, Michel. *La voix au cinéma* (Paris: Éditions de l'Étoile, 1982), p. 29.

<sup>2</sup> Ibid.

■ ELLE | Origine: États-Unis – Année: 2013 – Durée: 2 h 06 – Réal.: Spike Jonze – Scén.: Spike Jonze – Images: Hoyte Van Hoytema – Mont.: Jeff Buchanan, Eric Zumbrunnen – Mus.: Owen Pallett – Son: Ren Klyce – Dir. art.: Austin Gorg – Cost.: Casey Storm – Int.: Joaquin Phoenix (Théodore), Scarlett Johansson (Samantha), Amy Adams (Amy), Rooney Mara (Catherine) – Prod.: Megan Ellison, Spike Jonze, Vincent Landay – Dist. / Contact: Warner.



Un désir reposant sur l'impossibilité

Comme c'était le cas pour le Docteur Mabuse et l'ordinateur de *2001: A Space Odyssey*, l'immatérialité de Samantha semble la doter de pouvoirs. Elle a été programmée pour être empathique, intuitive et acquiescer de l'expérience. Elle sait tout, est capable d'accéder à toutes les connaissances et de les analyser en une fraction de seconde; elle est partout à la fois, peut communiquer avec des milliers de personnes et, paradoxalement, être toujours disponible pour Théodore. En un mot, pour un homme déçu de l'autre sexe et qui refuse de s'engager, Samantha est la femme parfaite.

Mais l'absence de corporéité du personnage crée un manque, une tension. «D'être dans l'écran sans y être, d'errer à la surface de l'écran sans y entrer, l'acousmète est un facteur

# The Invisible Woman

## LES GRANDES ESPÉRANCES

Après avoir revisité une pièce de Shakespeare avec *Coriolanus* (2011), Ralph Fiennes, pour son second film derrière la caméra, remue la vie privée de Charles Dickens. Son film est correctement mené, avec un style juste mais très conventionnel, qui ne causera aucun remous, si ce n'est de son sujet provocateur... pour un public aristocrate du 19<sup>e</sup> siècle.

Maxime Labrecque

Le film de Ralph Fiennes, sans doute rempli de bonne volonté, est malheureusement chargé d'un classicisme qui peut être lourd par moments. Bien que l'on suive l'évolution de la relation amoureuse entre Dickens et sa maîtresse secrète, Nelly, on peine à saisir toute l'intensité de leur amour. Rapidement, les rumeurs courent, dans une société très conservatrice, et on nous le fait bien sentir. Cependant, pour une grande partie du film, il semblerait que les personnages en savent davantage que les spectateurs; ce procédé, plutôt que de provoquer une rétention normale d'informations, est utilisé de façon maladroite. On flanque ici et là des bribes de conversations, des regards et des propos rapportés, mais la plupart du temps, cela est fait de manière peu subtile et le film, qui d'abord prenait des détours incertains, finit par devenir quelque peu démonstratif. Certes, la relation entre Dickens et Nelly ayant duré plusieurs années, de nombreuses ellipses s'avéraient nécessaires. Cependant, la plupart d'entre elles sont mal placées et, au final, il en résulte un court-circuit narratif entre le film et le spectateur. La narration se veut simple, mais elle s'égare en ne sachant trop sur quoi attirer l'attention du spectateur.

Ou plutôt, la narration se veut raffinée, mais elle ne se donne pas les moyens de ses ambitions. Jusqu'à la douteuse scène où les amants consomment pour la première fois leur amour, filmée en gros plan latéral sur leurs têtes, il est difficile de savoir quel est le point de vue adopté. Suivons-nous le personnage de Nelly qui semble bien ignorante jusqu'à ce qu'on lui explique clairement la situation? Il semblerait que oui, mais le récit s'emberlificote inutilement dans une série de scènes purement fonctionnelles. Le film s'ouvre sur un plan fixe d'une plage en Angleterre où, à pas rapides, avance celle qu'on devine être cette *femme invisible*. On entend le bruit des vagues et du vent, parfois assourdissant, symbole de son tourment. Ce motif revient à maintes reprises, lorsque Nelly sent le besoin d'échapper au monde.

La direction photo, loin d'être inintéressante, est peuplée de tableaux clairs-obscur et de scènes éclairées à la chandelle ou à la lampe à l'huile. Cette ambiance générale enveloppe le film d'un certain voile d'intimité. Du côté de la direction artistique, tout est un peu trop parfait et correctement placé; on remarque chaque détail dans les vêtements et les décors victoriens, alors qu'ils devraient s'effacer davantage. D'ailleurs, on ne peut passer à côté du personnage étudié de Catherine Dickens, sosie de la reine Victoria vieillissante. Personnage d'abord passif et risible, elle témoigne cependant d'une force de



Un certain voile d'intimité

caractère et d'une grande douceur, qu'il aurait été pertinent de découvrir davantage. Lorsque Dickens se sépare de Catherine, on ne peut qu'y voir le symbole du triomphe de la vie moderne sur la société victorienne embourbée dans les traditions. Malgré tout, la relation entre Nelly et Dickens demeure, pour le grand public, un secret. Kristin Scott Thomas, dans une performance tout à fait oubliable, joue la mère digne et aimante de Nelly. Malheureusement, on sent tout l'ennui qu'elle a à jouer ce rôle, sans doute trop facile et convenu pour elle, surtout après sa récente performance dans *Only God Forgives*. Quant à Ralph Fiennes, en incarnant le grand Charles Dickens, il se devait d'être convaincant. Il offre une performance juste, même si la jovialité du personnage paraît excessive par moments, et son amour pour Nelly n'est pas aussi tangible qu'il aurait été souhaitable.

Au final, *The Invisible Woman* lève le voile sur un aspect généralement méconnu de Dickens. En ce sens, le film parvient à ses fins de manière tout à fait correcte, honorable, mais Fiennes aurait dû oser davantage pour ce long métrage. Il a plutôt décidé d'opter pour la sécurité en réalisant un film d'époque formellement juste, où les costumes et les décors sont très réussis, mais où l'essentiel – la relation amoureuse interdite entre les deux protagonistes – est quelque peu dilué. Espérons que Fiennes, s'il retourne derrière la caméra, osera davantage et marquera ses prochaines œuvres d'une signature qui lui est propre.

■ **Origine:** Grande-Bretagne – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 51 – **Réal.:** Ralph Fiennes – **Scén.:** Abi Morgan, d'après le roman de Claire Tomalin – **Images:** Rob Hardy – **Mont.:** Nicolas Gaster – **Mus.:** Ilan Eshkeri – **Son:** Peter Hanson – **Dir. art.:** Nick Dent, Sarah Stuart – **Cost.:** Michael O'Connor – **Int.:** Ralph Fiennes (Charles Dickens), Felicity Jones (Nelly), Kristin Scott Thomas (Mrs. Frances Ternan), Joanna Scanlan (Catherine Dickens), Tom Burke (Mr. George Wharton Robinson) – **Prod.:** Christian Baute, Carolyn Marks Blackwood, Stewart Mackinnon, Gabrielle Tana – **Dist.:** Métropole.

# The Monuments Men

## CHASSE AU TRÉSOR POUSSIVE



Les gouvernements et les particuliers préparent l'évacuation de leurs trésors bien avant l'annonce d'un conflit, craignant qu'ils ne soient détruits ou volés. C'est ce qui s'est passé aussi au début de la Seconde Guerre mondiale. Étant donné les bombardements aériens de villes et villages, qui affectaient directement les populations civiles, une commission américaine dirigée par le juge Roberts propose en 1943 au Président Roosevelt la création – dans la section des affaires civiles de l'armée américaine – du Monuments, Fine Arts, and Archives program<sup>1</sup>, chargé de l'identification et de la protection des œuvres d'art de tous types rencontrées lors des campagnes de libération à la suite des débarquements planifiés. George Clooney rend donc hommage à ces individus, historiens et artistes pour leur travail, dans ce long métrage inégal.

Luc Chaput

George Clooney est tout autant producteur, scénariste, réalisateur et acteur dans ce long métrage. Il a l'appui de Grant Heslov, son collaborateur habituel, avec il gagna l'Oscar du meilleur film pour *Argo*, film plus enlevé bien qu'aussi parsemé d'inexactitudes historiques. Les deux scénaristes ont opté pour un récit plutôt bonhomme, eu égard à l'âge représenté de ses héros. Ce n'est que graduellement que l'ampleur de la tâche apparaît aux divers protagonistes puisque Hitler a décidé de se construire un grandiloquent *Führermuseum* à Linz, où il montrera ce qu'il considère comme étant tous les chefs-d'œuvre de l'art occidental. Le scénario ne montre pas assez l'importance de l'*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* ou ERR. Cet ERR est l'organisme, sous la direction de l'idéologue nazi Alfred Rosenberg, qui fut responsable du pillage éhonté et systématique des collections privées et publiques des pays occupés. Le cinéma étant un média audiovisuel, Clooney aurait pu utiliser plus d'organigrammes, déjà répertoriés par les services de renseignements alliés, pour détailler comment l'ERR et Goering entre autres se servaient frauduleusement dans ces prises de guerre. Hitler, Goering et le Major Stahl deviennent donc des personnages furtifs, alors qu'ils sont bien les moteurs de ces crimes.

La décision de se concentrer sur l'Europe du Nord et d'exclure toute l'action en Italie serait acceptable si elle avait été mieux narrée. L'épisode de James Granger se promenant dans la campagne française à l'époque de sa libération est farci de moments peu plausibles et les problèmes de l'emploi du français difficilement compréhensible par Granger sont risibles dans leur présentation, et ce même lors de la relation amicale avec l'importante résistante Claire Simone.

La construction par épisodes subséquents au débarquement donne lieu à des anecdotes alternant pathos et humour bien servis par des acteurs en forme, dont les rôles semblent avoir été écrits pour eux. Murray et Balaban deviennent ainsi des intellectuels en mode Laurel et Hardy, et Hugh Bonneville est

le Britannique de service, trouvant dans cette recherche de la beauté un moyen de rédemption personnelle. C'est d'ailleurs dans ces moments de lien personnalisé entre l'historien et l'œuvre d'art dont il est l'amateur spécialiste que le film réussit le mieux à rendre tangible l'importance de cette mission qu'un des véritables héros a expliquée par cette maxime : *Ars longa, vita brevis*. Le dévoilement de l'horreur de l'Holocauste se fait aussi par petites touches discrètes que sont la visite des immenses entrepôts parisiens devenus dépositaires de toute la mémoire d'un monde et, plus tard, par les barils remplis d'objets en or.

Les Soviétiques prennent d'une manière quasi caricaturale les oripeaux de la prochaine Guerre froide, tant les massacres de toutes sortes de la Guerre à l'Est sont escamotés dans ce film. D'ailleurs, le suspense est très rarement présent, désamorcé par ce regard ironique du réalisateur. L'emploi d'une musique pompeuse, œuvre d'Alexandre Desplat, n'aide en rien l'évolution du film vers une conclusion attendue. Tout le travail de catalogage et de retour aux ayants droit, qui dura environ six ans étant donné l'ampleur de ce vandalisme systématique, aurait pu être représenté par quelques cas exemplaires dans une coda montrant même d'ailleurs que cette situation perdure dans d'autres conflits actuels. L'ampleur du sujet n'aura donc pas trouvé en Clooney et Heslov les nécessaires répondants.

<sup>1</sup> On trouve sur le site <http://www.monumentsmenfoundation.org/the-heroes/the-monuments-men/> la liste de ces personnalités qui sont à la base des personnages, que ce soit par exemple James J. Rorimer (James Granger) ou Ronald Balfour (bien différent de Donald Jeffries).

■ **LES MONUMENTS MEN** | Origine : États-Unis / Allemagne – Année : 2014 – Durée : 1 h 58 – Réal. : George Clooney – Scén. : George Clooney, Grant Heslov, d'après le livre *The Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves and the Greatest Treasure Hunt in History* de Robert M. Edsel et Bret Witter – Images : Phedon Papamichael – Mont. : Stephen Mirrione – Mus. : Alexandre Desplat – Son : Oliver Tarney, Nick Del-Molino – Dir. art. : James D. Bissell, Helen Jarvis – Cost. : Louise Frogley – Int. : George Clooney (Frank Stokes), Matt Damon (James Granger), Cate Blanchett (Claire Simone), Bill Murray (Richard Campbell), John Goodman (Walter Garfield), Jean Dujardin (Jean-Claude Clermont) – Prod. : George Clooney, Grant Heslov – Dist./Contact : Columbia.

photo : *Ars longa, vita brevis* (L'art est long, la vie est brève)

# Quai d'Orsay

## FOURMILIÈRE DIPLOMATIQUE

Lorsqu'un ami de Bertrand Tavernier lui fait découvrir la bande dessinée *Quai d'Orsay*, le réalisateur la lit d'une traite et demande dès le lendemain à son producteur d'en acheter les droits d'adaptation. Il réalise ainsi – à plus de 70 ans – sa première comédie, véritable visite guidée parfaitement documentée dans les coulisses du ministère français des Affaires étrangères de l'ère Dominique de Villepin.

Jean-Marie Lanlo

L'adaptation d'une œuvre existante est bien souvent un travail de réappropriation. Avec *Quai d'Orsay*, Bertrand Tavernier choisit au contraire de coller au plus près à l'œuvre originale. Le réalisateur s'appuie à cet effet régulièrement sur le travail du dessinateur Christophe Blain (également coscénariste du film), dont il transpose quelques idées avec une réussite inégale. Il fait également appel à Abel Lanzac (le scénariste de la BD) pour participer à l'adaptation. Lanzac étant le pseudonyme d'Antonin Baudry, diplomate ayant commencé sa carrière au service de Dominique de Villepin, ce choix se révèle judicieux car il représente une source d'information d'une grande fiabilité. Grâce à l'expérience de Baudry, *Quai d'Orsay* peut suivre un fil narratif passionnant (la genèse d'un discours exemplaire<sup>1</sup>), reposant lui-même sur plusieurs assises solides. D'une part, le regard amusé que porte le scénariste sur le jeune diplomate en charge du « langage », qu'il a été dix ans plus tôt, donne à ce récit d'apprentissage un ton savoureux. D'autre part, l'expérience de Baudry aide probablement Tavernier à rester crédible dans sa description pourtant saugrenue et volontairement caricaturale du fonctionnement du ministère français des Affaires étrangères de l'ère Dominique de Villepin.

Le réalisateur a de surcroît la bonne idée de ne pas simplifier tous les éléments en sa possession sous prétexte qu'il a opté pour la comédie. Il semble au contraire vouloir démontrer qu'en politique, comme dans la vie, les choses sont rarement aussi simples qu'on pourrait le croire. La personnalité du ministre Alexandre Taillard de Worms (Thierry Lhermitte) en est une parfaite illustration, parmi tant d'autres ! Il est égocentrique, brasse de l'air et semble si incontrôlable qu'on peut facilement voir en lui une source de danger potentiel. Pourtant, il est également courageux, se bat pour des idées nobles et parvient par son charisme à insuffler à son équipe la conviction nécessaire à l'accomplissement de sa tâche<sup>2</sup>. La multitude des éléments susceptibles d'être diversement interprétés conduit judicieusement le spectateur à s'interroger sur les coulisses du pouvoir. Un ministre plus « normal » aurait-il pu mener son équipe avec un tel brio ? D'ailleurs, cette équipe aurait-elle été aussi efficace si elle n'avait été si complémentaire (les excès du ministre, la tempérance du directeur de cabinet génialement interprété par Niels Arestrup, la fascination de la jeune recrue pour



La fascination d'une jeune recrue pour son nouvel environnement

son nouvel environnement de travail, le sens de l'analyse de tel membre de l'équipe, l'humour certes gras mais parfois salvateur de tel autre, etc.) ? Sans en avoir l'air, c'est donc finalement à un véritable éloge du collectif que se livre Tavernier. Il n'est cependant pas dupe. La comédie lui permet de grossir les traits et de nous montrer par la même occasion la fragilité du groupe : celui-ci évoluant toujours sur le fil du rasoir (et chacun de ses membres étant probablement peu fonctionnel individuellement), il s'en serait fallu de peu pour que cette étrange fourmilière diplomatique s'écroule !

Sous des allures de comédie souvent très drôle, Bertrand Tavernier nous propose donc une immersion réussie dans les coulisses du monde improbable de la diplomatie en période de crise internationale. Il nous rappelle surtout qu'une comédie peut assumer sa part de complexité, être écrite et réalisée avec la plus grande rigueur... et rester pourtant parfaitement divertissante, d'un bout à l'autre !

<sup>1</sup> Le discours prononcé par le ministre à la fin du film n'est autre que celui prononcé à l'ONU en février 2003 par Dominique de Villepin contre l'intervention militaire en Irak.

<sup>2</sup> Et cela avec succès, le discours étant contre toute attente une grande réussite.

■ **Origine :** France – **Année :** 2013 – **Durée :** 1 h 53 – **Réal. :** Bertrand Tavernier – **Scén. :** Christophe Blain, Antonin Baudry et Bertrand Tavernier, d'après la BD de Christophe Blain et Abel Lanzac – **Images :** Jérôme Alméras – **Mont. :** Guy Lecorne – **Mus. :** Philippe Sarde – **Son :** Jean-Marie Blondel – **Dir. art. :** Emile Ghigo – **Cost. :** Caroline de Vivaise – **Int. :** Raphaël Personnaz (Arthur Vlamincq), Thierry Lhermitte (Alexandre Taillard de Worms), Niels Arestrup (Claude Maupas), Bruno Raffaelli (Stéphane Cahut), Julie Gayet (Valérie Dumontheil), Thierry Frémont (Guillaume Van Effentem), Thomas Chabrol (Sylvain Marquet), Anaïs Demoustier (Marina) – **Prod. :** Frédéric Bourboulon, Jérôme Seydoux – **Dist. / Contact :** Axia.

# Un château en Italie DÉCALAGES

Avec **Un château en Italie**, Valeria Bruni Tedeschi signe son troisième film en tant que réalisatrice. Un film à la fois très personnel – plusieurs éléments autobiographiques y sont représentés – et un film dont la forme, si elle se veut assez classique, n'en demeure pas moins marquée par un jeu d'acteurs un peu en décalage quant au ton et aux situations, des décalages qui en font la force. Décalage également entre la vie et la mort, le personnage mourant est peut-être le plus vivant.

Asher Pérez-Delouya

À travers l'histoire d'une famille d'aristocrates italiens qui vivent à Paris, plusieurs destins se croisent mais ne se rencontrent pas. Une famille qui se voudrait soudée par la fortune et l'héritage, comme le désire la mère, un monde hermétique aux intrusions de la vie. **Un château en Italie** raconte à la fois ce monde fermé sur lui-même et à la fois les mondes qui l'entourent, à travers des décalages là où ils ne sont pas attendus, des incursions en filigrane.

Les décalages sont partout. Il y a celui des histoires, des personnages. D'abord, celle de Louise avec elle-même, une aristocrate quadragénaire qui a laissé son métier d'actrice dix ans plus tôt, un épisode sur lequel elle ne reviendra pas. Elle flotte entre deux mondes, celui de ses racines, étranger à celui du commun des mortels. Or, avec sa rencontre de Nathan, son jeune amant, et la vie et la jeunesse qui viennent avec, l'espoir d'une autre vie se dessine. Louise est spectatrice de sa vie; elle marche à côté d'elle-même. Le jeune amant, lui aussi, ne sait plus ce qu'il désire. Il est comédien et veut tout arrêter. Leur relation et leurs deux mondes montrent une impossibilité d'amour de classes éloignées et de différence d'âges. Valeria Bruni Tedeschi, égale à elle-même dans son jeu, avec sa voix reconnaissable entre toutes, arrive à incarner un personnage blasé. Elle ne travaille pas; elle vit de la fortune familiale; l'amour lui tombe dessus mais la passion n'y est pas. Tout ce que la vie lui apporte lui arrive de surcroît. La seule chose qui la «porte» est sa relation

avec son frère Ludovic. La maladie de celui-ci et sa mort pourront alors peut-être laisser la place à une relation.

Et la relation ambiguë que sa mère et elle entretiennent avec l'ami d'enfance, Serge, montre d'une manière assez subtile les liens entre l'argent, l'amitié et l'amour. Un bloc étanche est constitué par la haute société qui ne souffre pas l'intrus qui ne se soumet pas à ses règles.

Ce qui fait une des forces d'**Un château en Italie** est certainement Ludovic, un personnage très bien caractérisé. Ludovic est malade du sida et c'est le personnage qui porte la vie. Il est drôle même s'il se sait condamné. Il va même jusqu'à se marier dans sa chambre d'hôpital. Il vivra jusqu'au bout. Sa relation avec sa sœur est plus que fusionnelle. Il fait entrer la vie là où les chants mortifères essaient de s'immiscer, et pas seulement les siens.

Mais au-delà des histoires, des croisements, le vrai décalage est celui des émotions. Il y a, avec **Un château en Italie**, plusieurs mondes qui se côtoient sans nécessairement se rejoindre. Ce sont comme des blocs monolithiques qui se regardent sans se voir. Si ce film possède une réelle beauté esthétique, sans fard, il lui manque cependant un peu d'humanité. Aucune chaleur ne s'en dégage. Est-ce dû à la volonté de la réalisatrice de montrer des mondes qui se meurent, et donc quelque peu froids? Le spectateur, même si le jeu des acteurs est plutôt réussi, aura du mal à s'identifier aux personnages tant ce qu'il regarde ressemble davantage à une désaffection des émotions. La scène pendant laquelle Louise perd l'enfant qu'elle porte n'émeut aucunement. Si, d'une certaine façon, cette scène est réussie dans la mesure où elle relate très bien que cet enfant est davantage le fruit d'un vide intérieur qu'un réel désir d'être mère, il n'en demeure pas moins qu'elle aurait pu être mieux exploitée. Il s'agit ici certes d'un beau film, mais qui met le spectateur en retrait de toute émotion, lui aussi spectateur de spectateurs de leurs vies. Un film dont les éléments autobiographiques s'insèrent sensiblement dans un récit, sans que ce soit la véritable histoire de Valeria Bruni Tedeschi et de sa famille. 📍

■ **Origine:** France – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 44 – **Réal.:** Valeria Bruni Tedeschi – **Scén.:** Valeria Bruni Tedeschi, Noémie Lvovsky, Agnès de Sacy – **Images:** Jeanne Lapoirie – **Mont.:** Anne Weil – **Mus.:** Elise Luguern – **Son:** François Waledisch – **Dir. art.:** Emmanuelle Duplay – **Cost.:** Caroline de Vivaise – **Int.:** Valeria Bruni Tedeschi (Louise), Louis Garrel (Nathan), Filippo Timi (Ludovic), Marisa Bruni Tedeschi (la mère), Xavier Beauvois (Serge), André Wilms (père de Nathan), Marie Rivière (mère de Nathan) – **Prod.:** Saïd Ben Saïd et Ladis Zanini – **Dist. / Contact:** Axia.

Flotter entre deux mondes





## ANGÉLIQUE, MARQUISE DES ANGES

Entre 1964 et 1968, Bernard Borderie, cinéaste d'avant la Nouvelle Vague, adapte pour le cinéma cinq des romans d'Anne et Serge Golon, dont l'écriture commence dans les années 1950. Ces transpositions attirent un très grand public, notamment dû à la présence d'une Michèle Mercier qui manipule admirablement corps et esprit. Nous sommes à l'époque du « sexy » en matière de cinéma commercial, qui joue beaucoup autour du corps féminin pour attirer les foules. D'ailleurs, force est de constater que les films *interdits aux moins de 18 ans* sont les plus populaires à l'époque. Pour le genre dont il est question, le film d'aventures épique de romantisme, la version 64 s'avère satisfaisante, même pour une partie de la critique dite « sérieuse ». Plus connu comme producteur que comme réalisateur, Ariel Zeitoun s'est sans doute souvenu des films grand public vus dans sa vingtaine

pour réaliser cette histoire d'amour plus que d'aventures, du moins pour la première partie.

On se souvient peu des films avec Mercier; les seuls moments qui sont restés dans notre mémoire sont ceux où ses courbes sculpturales donnaient un sens au mot *érotique*. Faire la comparaison avec le film de Zeitoun est un défi. Pour ne pas laisser les hommes de côté, il y a Joffrey de Peyrac, héros balaféré du roman. Robert Hossein, grand homme de théâtre et de cinéma, donnait à son personnage une aura de mystère, de sensualité et d'élégance finement maîtrisée. Il est remplacé ici par Gérard Lanvin, moins charismatique, mais faisant des efforts pour parfaire son personnage. Il y arrive, à quelques centimètres près.

Si Michèle Mercier profitait de son apparence physique et de sa qualité de comédienne, du moins en ce qui a trait au cinéma commercial, la jeune Nora Arnezeder compte, elle, sur sa beauté, mais aussi sur les nouveaux défis de certaines jeunes actrices d'aujourd'hui à qui on confie souvent des rôles virilisés. Mais ici, c'est après un mariage forcé et la naissance de deux petits, qu'elle y arrive vraiment. Pour le reste, on attendra la suite. Verdict: Bernard Borderie était réalisateur; Ariel Zeitoun l'est moins. Quant au récit, on le suit malgré tout sans ennui.

**Élie Castiel**

■ **ANGÉLIQUE** | Origine: France / Belgique / République tchèque / Autriche – Année: 2013 – Durée: 1 h 53 – Réal.: Ariel Zeitoun – Scén.: Philippe Blasband, Nadia Golon, Ariel Zeitoun, d'après le roman d'Anne Golon et Serge Golon – Images: Peter Zeitlinger – Mont.: Hugues Darmois – Mus.: Nathaniel Mechaly – Int.: Nora Arnezeder, Gérard Lanvin, Tomer Sisley, Simon Abkarian, Mathieu Kassovitz, Matthieu Boujenah – Dist. / Contact: A-Z Films.

## AUGUST: OSAGE COUNTY

Basé sur un texte dramatique récompensé par un Pulitzer en 2008, *August: Osage County* est l'exemple classique d'une adaptation où rien n'est laissé au hasard. Mis en scène par John Wells, l'un des plus prolifiques réalisateurs et producteurs de l'industrie, le film fait la part belle à l'une des actrices les plus acclamées de sa génération, Meryl Streep. Si la recette du succès a été scrupuleusement suivie, l'œuvre ne fait pas l'unanimité. Bon nombre ont décrié son aspect télévisuel. Il est vrai que John Wells ne lésine pas sur les champs-contrechamps et vrai aussi que le film constitue une répétition de gros plans. Mais d'où vient cette idée que le visage n'est pas cinématographique et qu'il appartient désormais au monde de la télévision? Jacques Aumont écrivait dans son livre *Du visage au cinéma* qu'au théâtre « les mots [...] distraient des visages; d'ailleurs, ils distraient l'acteur qui doit dire, donc ne peut se concentrer sur l'expression de son visage; et puis nous sommes placés trop loin. Au cinéma, au contraire, [...] le spectateur comme l'acteur sont libres de penser aux visages, de ne penser qu'aux visages [...]. Nous nous engloutissons dans ce visage sans que rien ne nous en détourne. » (p. 85).

Le visage, surtout en gros plan et au grand écran, semble donc proprement cinématographique. Et John Wells l'a bien compris. Mais qu'a donc à ajouter le faciès de Meryl Streep



à un texte déjà connu et acclamé? S'agit-il pour Hollywood d'une simple marchandisation du théâtre ou, pire, d'une redite? En s'attardant sur les gros plans, John Wells révèle ce que nous n'aurions jamais pu entrevoir de la cinquième rangée du théâtre: la polyphonie du visage. Il filme les expressions faciales et les flots de paroles, et souligne ainsi paradoxalement ce qui était écrit entre les lignes du texte de Tracy Letts. Le théâtre est l'art du masque et du texte; le cinéma, particulièrement chez John Wells, celui du visage et des silences.

**Julie Demers**

■ **LE TEMPS D'UN ÉTÉ** | Origine: États-Unis – Année: 2013 – Durée: 1 h 59 – Réal.: John Wells – Scén.: Tracy Letts – Images: Adriano Goldman – Mont.: Stephen Mirrione – Mus.: Gustavo Santaolalla – Int.: Meryl Streep, Julia Roberts, Chris Cooper, Ewan McGregor, Margo Martindale, Sam Shepard, Julianne Nicholson, Juliette Lewis, Abigail Breslin – Dist. / Contact: Séville.

## BÀ NÔI (GRAND-MAMAN)

Pour son premier long métrage, le jeune cinéaste montréalais Khoa Lê a choisi, à l'occasion de l'un de ses voyages de quelques semaines au Vietnam, de tracer un portrait très personnel de sa famille restée là-bas. Documentaire à la limite de la fiction, *Bà nôi* contient plusieurs scènes d'une envoûtante beauté (la visite au cimetière dans la nuit, entre autres); les traditions familiales, les rituels ancestraux s'y conjuguent avec la recherche toute personnelle que l'auteur a entreprise depuis plusieurs années. Cette visite à ses proches, et en particulier à sa grand-mère de 93 ans, est – de son propre aveu – l'occasion de renouer les relations avec ceux qu'il a quittés il y a plus de vingt ans. C'est aussi et surtout à son parcours personnel que nous assistons, un voyage intérieur durant lequel les questionnements abondent. À l'instar de cette étonnante scène durant laquelle un moine lui conseille d'attendre avant d'entreprendre de nouveaux projets, car il n'a pas atteint sa maturité professionnelle, Khoa Lê a sans doute beaucoup appris sur lui-même lors de ce voyage.

Au cœur de ces retrouvailles: la grand-mère, figure emblématique du chef de tribu prenant soin de son clan, et agissant comme gardienne immuable des traditions et des valeurs morales. Se marier et avoir des enfants afin de ne pas perdre ses racines et continuer à honorer ses ancêtres, tels sont les souhaits de cette mamie dont les mondes imaginaires témoignent de l'étonnante jeunesse, en dépit des rides et des pertes de mémoire. Filmée



de face ou de profil par de longs plans fixes, comparables à ces portraits de fiches signalétiques, *Grand-maman* fait rayonner sa sagesse sur une maisonnée remplie de souvenirs. Mais le film est plus qu'un simple portrait et se projette bien au-delà de l'introspection. Véritable errance sensorielle autant qu'émotionnelle, *Bà nôi* tire avantage de la photographie de Mathieu Laverdière, dont les scènes filmées de nuit durant les festivités de fin d'année sont particulièrement marquantes. Elles recèlent une force évocatrice hors du commun et apportent à ce voyage une irréalité et une rare poésie. Ajoutez les tonalités rondes et chaleureuses de la trame sonore et vous avez un film qui a tous les aspects d'une grande réussite.

**Charles-Henri Ramond**

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 24 – **Réal.:** Khoa Lê – **Scén.:** Khoa Lê – **Images:** Mathieu Laverdière – **Mont.:** Isabelle Darveau – **Mus.:** Gabriel Dharmoo, Marie-Hélène L. Delorme – **Dist. / Contact:** Films du 3 mars.

## BIG BAD WOLVES

Trois ans après un étonnant premier film, *Rabies* (Kalevet), le duo israélien Keshales / Papushado récidive dans la veine du thriller d'épouvante avec *Big Bad Wolves*. Similaire au récent *Prisoners* de Denis Villeneuve et au nettement supérieur *I Saw the Devil* (Akmareul boatda) de Kim Jee-woon, *Big Bad Wolves* est un suspense honnête, mais aux nombreuses failles. Malgré ses nombreuses ambitions et la volonté de faire différent, ce long métrage ne renouvelle guère la formule du film de vengeance.

Pourtant, *Big Bad Wolves* démarre sur la bonne voie avec une séquence initiale et un générique magnifiques. Mais, rapidement, ce suspense tortueux sombre malheureusement dans les lieux communs de la *torture porn*. On a parfois l'impression de regarder une version sadique de *Les 7 Jours*



*du talion* de Podz. Le principal défaut du film est qu'il repose (beaucoup) trop sur un scénario manichéen aux nombreux rebondissements et coups de théâtre artificiels ou gratuits. Parrainé par nul autre que Quentin Tarantino pour sa sortie en Amérique du Nord, ce thriller qui prône le thème de l'auto-justice est teinté de nombreuses séquences d'humour noir et pincésans-rire qui marquent un contraste avec les scènes plus dures. Ces séquences virent parfois à la satire grotesque et le résultat n'est pas toujours convaincant ou surprenant. En revanche, il faut reconnaître que, bien qu'elle soit ostentatoire, la mise en scène est assez habile et ne manque pas de vigueur. La musique est enlevante et l'interprétation est convaincante, malgré une psychologie assez sommaire. Les nombreux emprunts (à la Tarantino) et une intrigue sur les chapeaux de roues empêchent le film de respirer librement. De plus, il repose sur des effets de mise en scène dont certains s'inspirent un peu trop du célèbre *The Silence of the Lambs*. À la séquence finale, on ne peut s'empêcher de penser au film de Demme, dans cette façon de manipuler le spectateur et par une utilisation judicieuse, mais gratuite, du montage parallèle. Avec un peu moins de fla-flas et de tape-à-l'œil, le film aurait gagné en efficacité.

**Pascal Grenier**

■ **MI MEFAHED MEZEEV HARA** | **Origine:** Israël – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 50 – **Réal.:** Aharon Keshales, Navot Papushado – **Scén.:** Aharon Keshales, Navot Papushado – **Images:** Giora Bejach – **Mont.:** Asaf Korman – **Mus.:** Haim Frank Ilfman – **Int.:** Lior Ashkenazi, Rotem Keinan, Tzahi Grad, Doval'e Glickman – **Dist. / Contact:** Magnet.

## LE COQ DE ST-VICTOR

Un coq fait la pluie et le beau temps dans un petit village québécois. L'action semble se dérouler dans les années 1940-50, eu égard aux moyens de communication employés. On est d'ailleurs étonné de l'absence du curé dans la galerie de personnages, commerçants ou autres vivant autour et se réunissant sur la grande place du village. Ce village de St-Victor est quasi autarcique, dirigé par un maire bonasse qui commet un impair en glorifiant trop son coq. Les écarts d'humeur dudit volatile, à qui les scénaristes ont donné un caractère quasi humain, créent un froid dans ce patelin. Les esprits s'enflamment dans cette adaptation d'un roman-jeunesse de Johanne Mercier, se déroulant dans une Italie quelque peu folklorique.

Le réalisateur Pierre Greco est coscénariste avec l'auteure de l'œuvre originale et la transposition est en grande partie réussie. Après une incursion plutôt ratée, il y a une dizaine d'années, dans le long métrage de fiction (*Un petit vent de panique*), Pierre Greco a construit la télésérie *W* aux multiples très courts épisodes animés, décrivant les aventures de William et ses amis animaux sur son îlot. Cette série a apporté le succès à la maison de production 10<sup>e</sup> Avenue et, après le conte inuit *Sarila*, l'esprit de *W* souffle beaucoup plus dans ces personnages très typés servis par de bons acteurs, entre autres



Anne Dorval, Gaston Lepage, Guy Nadon, qui sont bien en voix. Les moments de la vie du village se succèdent de manière de plus en plus chaotique, dérégés par le mécanisme aléatoire de l'horloge vivante. L'animation est de bon niveau, tant dans la création de volumes, l'interaction des personnages et leur individuation. La deuxième partie de l'intrigue est l'occasion d'une ribambelle de gags qui charmeront petits et grands, tout en permettant à certains aînés d'échanger avec les plus jeunes sur le bon vieux temps, dans cet autre apport à l'histoire du long métrage d'animation québécois.

**Luc Chaput**

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2014 – **Durée:** 1 h 20 – **Réal.:** Pierre Greco – **Scén.:** Pierre Greco, Johanne Mercier d'après le roman *Le Coq de San Vito* de Johanne Mercier – **Images:** Yann Tremblay – **Mont.:** René Caron – **Mus.:** Olivier Auriol – **Voix:** Guy Jodoin, Anne Dorval, Gaston Lepage, Guy Nadon, Marilou Wolfe, Paul Ahmarani, Alexis Martin, Noémie Yelle, Luc Guérin, Raymonde Gagnier – **Dist. / Contact:** Équinoxe.



## ENFANCE CLANDESTINE

Pour un gamin grandissant sous la dictature, la distinction entre petite et grande histoires, entre mémoires individuelle et collective, n'a pas vraiment de sens. Dans son premier long métrage de fiction, *Infancia clandestina* (sélectionné en 2012 par la Quinzaine des réalisateurs), Benjamin Ávila – né en 1972 – fait donc le portrait intimiste d'une famille déchirée, tout en dénonçant les monstruosité commises par la junte militaire. Juan (Teo Gutiérrez Moreno), 12 ans, revient s'installer à Buenos Aires en 1979, après des années d'exil. Ses parents et son oncle Beto, ennemis du régime, tiennent à participer à la révolution péroniste et rejoignent les rangs des Montoneros, partisans de la lutte armée. La famille vit donc sous une fausse identité et Juan est rebaptisé Ernesto.

Ávila réussit un parfait mélange des genres. Le volet initiatique, ouvertement inspiré de *Ma vie de chien* (*Mitt liv*

*som hund*) de Lasse Hallström, repose sur le point de vue forcément très subjectif de l'enfant, avec de nombreux plans en contre-plongée. Et le choix d'un cadre intimiste, avec de fréquents gros plans sur les visages des membres de la famille, fait écho aux chroniques familiales des prédécesseurs d'Ávila: Pablo Traperero, Lucrecia Martel ou Adrián Caetano à leurs débuts. Mais en termes de rythme, de ton et de mise en scène, c'est vers une certaine «efficacité» hollywoodienne que lorgne le jeune réalisateur. L'amour naissant du héros pour la jolie María, alors qu'il se demande comment vivre sans pouvoir assumer son identité, donne à ce récit douloureux une fraîcheur inattendue, tandis que l'atmosphère de secret et de danger permanent rend le film aussi captivant qu'un polar. Cette volonté de sensibiliser le public tout en le divertissant n'atténue en rien la force du propos de Benjamin Ávila, grand admirateur de Ken Loach et de Kieslowski.

L'engagement militant des parents de Juan est à la fois le ciment de leur famille et son élément destructeur. C'est sur ce paradoxe incarné par le conflit entre la grand-mère et la mère de Juan que repose finalement tout le film: la première veut préserver l'enfant à tout prix tandis que la seconde semble prête à tout sacrifier pour la cause qu'elle défend, quitte à y perdre la vie. Un cinéaste politique est né.

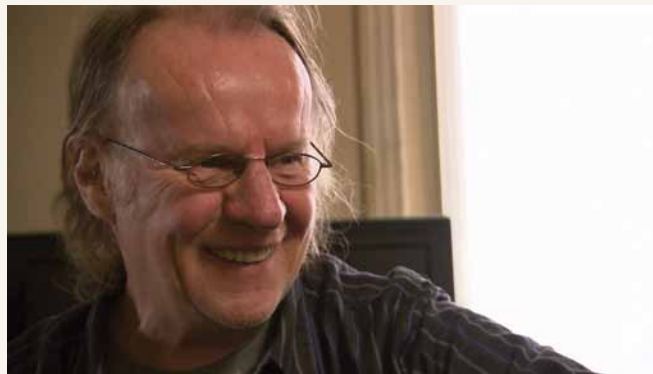
**Pamela Pianeza**

■ **INFANCIA CLANDESTINA** | **Origine:** Espagne / Argentine / Brésil – **Année:** 2011 – **Durée:** 1 h 50 – **Réal.:** Benjamin Ávila – **Scén.:** Benjamin Ávila, Marcelo Müller – **Images:** Iván Gierasinchuk – **Mont.:** Gustavo Giani – **Mus.:** Marta Roca Alonso, Pedro Onetto – **Int.:** Teo Gutiérrez Moreno, Ernesto Alterio, Natalia Oreiro, César Troncoso, Cristina Banegas – **Dist. / Contact:** K-Films Amérique.

## IL VENTAIT DEVANT MA PORTE

Un homme est obligé de quitter son logement et donc de refaire ailleurs sa vie. C'est le cinéaste Pierre Goupil. À partir de cette réappropriation d'un nouveau lieu de vie, le réalisateur, avec l'aide du directeur photo et spécialiste du documentaire Rénauld Bellemare – qui est aussi son coréalisateur –, examine autant l'époque dans laquelle il vit que sa relation avec sa bipolarité. Le monde dont il rend compte est plein d'espoir mais aussi de doutes, entre mouvement écologique, carrés rouges, capitalisme sauvage et manifestation contre la fermeture de la CinéRobothèque. C'est aussi l'occasion pour le cinéaste Goupil de revenir avec des confrères et amis sur ses films courts **Robert N.** et longs **Celui qui voit les heures** et **La vérité est un mensonge**, tournés avec peu de moyens mais imbus d'images fortes mues par une sensibilité à fleur de peau, marchant au bord d'un gouffre souvent renouvelé.

Ces rencontres avec son ancien directeur photo Michel La Veaux, par ailleurs ancien confrère de classe, mais aussi avec ses collègues Jacques Leduc et Richard Brouillette, montrent aussi la place qu'un endroit comme la Casa Obscura, à la fois ciné-club, atelier et galerie qu'ils animent, apporte à un confrère plus marginal. C'est donc un Pierre Goupil plus serein qui est capable de raconter avec un certain recul des épisodes étonnants où sa bipolarité se manifestait jusqu'à l'envoyer séjourner dans un hôpital psychiatrique. Rénauld Bellemare, par un filmage sur la pointe des pieds, confère à ces moments de duo ou à plusieurs,



une qualité d'écoute remarquable montrant la résilience de ce cinéaste trop peu présent qui brise ici encore mieux ici le tabou de la maladie mentale. Comme je l'écrivais déjà en 2002 dans le *Séquences* 220, ces amitiés nombreuses dans le milieu artistique en général et ailleurs permettent de nouveau à Goupil de faire de son cinéma « un cinéma d'acharnement, d'arrêt puis de reprise dans la production d'une autobiographie décalée où la pellicule sert de miroir de l'âme. »

**Luc Chaput**

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 21 – **Réal.:** Pierre Goupil, Rénauld Bellemare – **Scén.:** Pierre Goupil, Rénauld Bellemare – **Images:** Rénauld Bellemare – **Mont.:** Michel Giroux – **Mus.:** Jos Guitare – **Avec:** Pierre Goupil, Jacques Leduc, Michel La Veaux, Richard Brouillette, François Harvey, Dr Serge Beaulieu, Cécile Goupil – **Dist. / Contact:** ONF.



## THE HOBBIT: THE DESOLATION OF SMAUG

**The Desolation of Smaug** commence là où **An Unexpected Journey** nous avait laissés. Le paisible Bilbon, toujours accompagné des treize nains rancuniers et du magicien Gandalf le Gris, s'approche maintenant tout près de la Montagne Solitaire où se niche Erebor, le royaume perdu des nains dont le trésor est jalousement défendu par l'affreux Smaug. De l'action et du rythme, il n'en manque pas. Les séquences défilent devant les majestueux paysages de la Nouvelle-Zélande, sans jamais laisser le spectateur reprendre son souffle. Aussitôt sortis de la forêt, nos héros se retrouvent en fuite dans des tonneaux à travers une rivière houleuse. À peine ont-ils coupé la tête

d'une dizaine de gobelins disgracieux qu'ils doivent au plus vite tenter de s'extirper des griffes acérées du dragon pyromane.

D'ailleurs, la confrontation entre Bilbon et Smaug demeure le moment le plus intéressant du film. La créature qu'on découvre enfin dans sa totalité rappelle une autre bête numérique prénommée Gollum. Avant d'étendre ses gigantesques ailes écailleuses ou de rôti vivant son convive un peu trop fouineur, le dragon entretient une discussion plutôt raffinée qui jure avec son apparence, dévoilant ainsi une personnalité ambiguë.

Mis à part ce chapitre, une mauvaise impression de déjà-vu subsiste. Les araignées rencontrées dans les autres épisodes reprennent du service. Les elfes aussi et, bien sûr, le diabolique Sauron qui commence à sortir de son sommeil éternel. Toute une faune pixélisée se dispute sa minute de gloire dans un maelstrom étourdissant. S'éloignant encore un peu plus des œuvres de Tolkien, le réalisateur s'est également permis d'imaginer un triangle amoureux de pacotille entre le trio Legolas, l'elfe Tauriel (une gracieuseté de Peter Jackson) et le fadasse nain Kili. On vous épargne les détails mais, pour les curieux, sachez que la romance devrait se conclure lors de la sortie du dernier chapitre **The Hobbit: There and Back Again**, prévu en 2014.

**Ismaël Houdassine**

■ **LE HOBBIT: LA DÉSOLATION DE SMAUG** | **Origine:** États-Unis / Nouvelle-Zélande – **Année:** 2013 – **Durée:** 2 h 41 – **Réal.:** Peter Jackson – **Scén.:** Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, Guillermo del Toro, d'après le roman de J.R.R. Tolkien – **Images:** Andrew Lesnie – **Mont.:** Jabez Olssen – **Mus.:** Howard Shore – **Int.:** Martin Freeman, Richard Armitage, Ian McKellen, Benedict Cumberbatch, Evangeline Lilly, Orlando Bloom, Luke Evans, Lee Pace, Stephen Fry – **Dist. / Contact:** Warner.

## JACK RYAN: SHADOW RECRUIT

Décédé en octobre dernier, le romancier Tom Clancy a connu une large part de succès auprès des lecteurs grâce à ses romans d'espionnage technologiquement très documentés, dont l'action tourne autour de la CIA sur fond de guerre froide et de terrorisme. Ses romans avec son célèbre personnage de Jack Ryan ont déjà fait l'objet de quatre films américains, campés tour à tour par Alec Baldwin, Harrison Ford (à deux reprises) et Ben Affleck. Cette fois-ci, on a revampé (pour ne pas dire rajeuni) le personnage, en centrant ses exploits à ses débuts dans le milieu du renseignement américain.



Succès oblige, ce nouveau Jack Ryan (campé avec fougue par Chris Pine) lorgne davantage du côté de Jason Bourne que des exploits du héros créé par Tom Clancy. Même le scénario original de Adam Cozad et David Koepp ressemble étrangement

à un autre film de la série *Bourne*, alors que le personnage-titre se retrouve trahi et qu'il réalise qu'il ne peut plus faire confiance à personne. Aux commandes de ce film, Kenneth Branagh (qui a depuis longtemps abandonné son accent et sa verve shakespearienne au profit de la machine hollywoodienne) livre un suspense d'action inégal. Une mécanique bien menée, mais conventionnelle et rarement excitante. Branagh semble prendre plus de plaisir devant que derrière l'écran, où sa mise en scène est impersonnelle. Le film tarde trop à trouver son rythme, bien qu'il gagne en efficacité à mesure que l'intrigue, riche en complots, progresse. De plus, certains personnages sont mal dessinés (Keira Knightley dans un rôle gaspillé) et les éléments mélodramatiques ne s'agencent pas très bien avec le reste de l'ensemble. Malgré toutes ces réserves, il faut avouer que Chris Pine possède la physique de l'emploi ; il campe un Jack Ryan de manière beaucoup plus convaincante que Ben Affleck dans *The Sum of All Fears* de Phil Alden Robinson (aisément le plus faible des films avec Jack Ryan). Et il reste aussi le plaisir de retrouver ce bon vieux Kevin Costner dans un rôle de vieux sage que n'aurait pas renié Sean Connery à une certaine époque.

Pascal Grenier

■ **JACK RYAN: RECRUE DANS L'OMBRE** | Origine : États-Unis / Russie – Année : 2014 – Durée : 1 h 46 – Réal. : Kenneth Branagh – Scén. : Adam Cozad, David Koepp – Images : Haris Zambarloukos – Mont. : Martin Walsh – Mus. : Patrick Doyle – Int. : Chris Pine, Kenneth Branagh, Keira Knightley, Kevin Costner, Gemma Chan, Colm Feore – Dist. : Paramount.

## LABOR DAY

Après quatre films bien reçus, autant par la critique que le grand public (dont *Juno* et *Up in the Air*), le fils d'Ivan Reitman et Montréalais de naissance abandonne son léger cynisme avec ce dernier film, *Labor Day*. Habitué des comédies construites sur des sujets sensibles, Jason Reitman est en mode très sobre (pour ne pas dire paresseux), et cela malgré un sujet des plus sombres en apparence. Le réalisateur adapte fidèlement, mais mollement, le roman de Joyce Maynard avec ce film laconique et sans grand intérêt. En racontant cette histoire d'amour et de rédemption mille fois rabâchée, Reitman se perd dans les dédales d'une histoire à l'eau de rose parfaitement surannée.

En cherchant à briser avec son style des films précédents, le réalisateur s'abandonne derrière son histoire et l'excès de bons sentiments qui se dégagent. Même si les comédiens jouent le rôle et semblent croire à cette histoire tirée par les cheveux, il reste que le résultat est parfaitement inerte et sans vie. Le temps d'un weekend, le garçon aura tout appris ou presque du sens de la vie, grâce à ce passage de cet inconnu au lourd passé qui vient tout chambouler sa vie. Ce passage de l'enfance à l'âge adulte est tout aussi sincèrement erroné que terne et monotone. La musique lancinante de Rolfe Kent n'arrange rien non plus. Disons qu'on est loin de l'intelligence d'Eastwood et de son *A Perfect World* qui réussissait là où *Labor Day* échoue sur un sujet semblable d'apprentissage et de rédemption. Même la passion entre Winslet, mère mélancolique et craintive, et Brolin, détenu



en cavale au grand cœur, manque de saveur. Peut-être que cette saveur a été abandonnée dans la fameuse confection de la tarte aux pommes, si délicieuse en apparence ? Il reste qu'avec ce cinquième film, Jason Reitman déçoit beaucoup. Espérons qu'il retrouve le cynisme et la passion de ses débuts car, de film en film, il s'assagit et se conforme de plus en plus aux mécanismes et à la fadeur des grands studios d'Hollywood.

Pascal Grenier

■ **LA FÊTE DU TRAVAIL** | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 1 h 52 – Réal. : Jason Reitman – Scén. : Jason Reitman, d'après le roman de Joyce Maynard – Images : Eric Steelberg – Mont. : Dana E. Glauberman – Mus. : Rolfe Kent – Int. : Kate Winslet, Josh Brolin, Gattlin Griffith, Clark Gregg, James Van Der Beek, Tobey Maguire – Dist. / Contact : Paramount.

## LONE SURVIVOR



Basé sur les mémoires de Marcus Luttrell, le seul survivant d'un périlleux affrontement et de l'échec de l'Opération Red Wings des SEALs contre les talibans en 2005, ce drame de guerre de très bonne facture témoigne d'une belle démonstration de courage face à l'adversité. Le film refuse de sombrer dans le spectaculaire en optant pour une approche réaliste axée sur le suspense, malgré l'issue connue d'avance. Les corps sont rudement mis à l'épreuve et c'est dans cette présentation et réflexion sur la souffrance humaine (autant physique que psychologique), et sur la notion de survie, que le film prend tout son sens et emporte l'adhésion par rapport au discours (un brin) patriotique sous-jacent.

Heureusement, le film fait la part des choses et est moins manichéen qu'il en a l'air. Ancien comédien mineur passé à la

## LA MARCHÉ

Un groupe de marcheurs est agressé verbalement, puis par une carabine pointée vers eux par des hommes dans une camionnette, sur une nationale, dans la France de 1983. C'est un moment de cette Marche – dite des Beurs – qui, partie de la région de Marseille, réunit un groupe de jeunes surtout d'origine maghrébine, portant banderoles et affiches, qui parcourent la France par Lyon et Strasbourg vers Paris.

Les scénaristes, dont le réalisateur Nabil Ben Yadir, ont rencontré certains de ces participants dans leur recherche préalable et on sent l'empathie envers ces exclus des banlieues difficiles. Leur scénario est construit selon des étapes obligées de conflit et de réconciliation entre les divers membres d'un groupe, porteurs d'un objectif plus grand qu'eux et en désaccord sur les moyens quotidiens d'y parvenir. Le scénario différencie assez bien les divers types de participants : le gros, le maigre, le timide, l'expansif, le colérique, la jeune femme et sa parente tatillonne, et le prêtre travailleur social.

Celui-ci est joué par Olivier Gourmet, retrouvant là une version moins *cinéma direct* de ses rôles pour les frères Dardenne. Les conflits au sein de la direction de la police, et spécialement des Renseignements généraux, sont mal expliqués dans cet ardu périple pédestre qui prend du temps à rencontrer écho dans les médias de masse et la population française. La mise en scène est quelque peu incertaine dans plusieurs moments. Une discussion très animée dans un amphithéâtre perd de sa pertinence dans le tumulte ambiant. Certaines scènes de violence montrées n'auraient pas

réalisation, Peter Berg (*Hancock, The Kingdom*) joue désormais dans les grandes ligues et il signe de loin son meilleur film à ce jour. Sa mise en scène, implacable et vigoureuse, vient contrebalancer une première partie qui prend (un peu) son temps avant de démarrer. Mais une fois que l'action débute, le film se révèle aussi palpitant que poignant et les scènes de guerre n'ont rien à envier aux meilleurs films du genre. C'est d'ailleurs dans cette demi-mesure ou ce contrepoint que le film fonctionne : autant dans son discours chauvin que dans sa présentation des faits, où non seulement ces héros américains déterminés et courageux, mais aussi ces habitants locaux ont fait preuve de tout autant de bravoure dans cette lutte contre les talibans. Ce contraste s'illustre également dans la forme, notamment au niveau de la trame sonore qui mêle judicieusement la musique du groupe folk Explosions in the Sky (déjà remarqué pour son travail dans le film *Prince Avalanche* de David Gordon Green) et celle, plus robuste, de Steve Jablonsky. La dernière partie du film est particulièrement riche en émotion et les photos d'archives à la toute fin sont tout aussi poignantes que révélatrices. Le toujours sympathique Mark Wahlberg domine une interprétation uniformément solide.

**Pascal Grenier**

■ **LE SEUL SURVIVANT** | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 2 h 01 – Réal. : Peter Berg – Scén. : Peter Berg, d'après le livre de Marcus Luttrell et Patrick Robinson – Images : Tobias A. Schliessler – Mont. : Colby Parker Jr. – Mus. : Explosions in the Sky, Steve Jablonsky – Int. : Mark Wahlberg, Taylor Kitsch, Emile Hirsch, Ben Foster, Eric Bana, Yousuf Azami – Dist. / Contact : Séville.



eu lieu pendant ce parcours sinueux, mais rendent pourtant bien compte de la montée de certains groupuscules d'extrême-droite qui ont depuis fait florès. Après le succès médiatique et populaire lors de l'arrivée au centre de la capitale, le film se termine trop rapidement, oubliant de donner suite à ces revendications multiples. Cette lacune pourrait servir de point de départ à une discussion de spectateurs du film sur les différences et similitudes des sociétés françaises et québécoises, et ce, trente ans après cette Marche de l'espoir. Ce film incomplet et pétri de bonnes intentions aura alors eu sa raison d'être.

**Luc Chaput**

■ **Origine** : France / Belgique – **Année** : 2013 – **Durée** : 2 h – **Réal.** : Nabil Ben Yadir – **Scén.** : Nabil Ben Yadir, Nadia Lakhdar, Ahmed Hamidi – **Images** : Danny Elsen – **Mont.** : Damien Keyeux – **Mus.** : Stephen Warbeck – **Int.** : Olivier Gourmet, Tewfik Jallab, Hafsia Herzi, Vincent Rottiers, M'Barek Belkhouk, Lubna Azabal, Charlotte Le Bon, Jamel Debbouze, Malik Zidi, Philippe Nahon – **Dist. / Contact** : A-Z Films.

## RESSAC

Pascale Ferland est une superbe documentariste. La déception est d'autant plus vive au visionnement de son premier long métrage de fiction. S'il affiche plusieurs qualités documentaires indéniables (souci du détail juste, regard observateur, sensibilité vive, écoute discrète), **Ressac** ne convainc pas tout à fait. Dans son mot de la réalisatrice, Pascale Ferland explique que «[...] même s'il est ancré dans le réel, [**Ressac**] ne s'apparente pas au réalisme social<sup>1</sup>.» Pourtant, cette filiation domine le film. S'il ne manque pas de moments marqués par cette «poésie âpre d'un quotidien modulé par les rêves anéantis, les remords et le besoin d'idéal et d'amour<sup>1</sup>», il est difficile de dissocier l'ensemble de l'œuvre de ce réalisme social dont la cinéaste paraît vouloir se distancer. Au contraire, tout en semble le reflet parfait – approche, images, lieux, sujet même! En cherchant ainsi à s'en éloigner, la cinéaste provoque une certaine ambiguïté de ton qui empêche, en partie, le spectateur de s'investir pleinement.

Ce ton ambigu est également lié à l'autre raison pour laquelle le spectateur peine à s'engager dans le récit. Réaliser un film tout en non-dit, en suspens, en moments fugaces, exige non seulement le doigté exceptionnel d'une observatrice hors pair, mais aussi l'assurance d'une metteuse en scène qui sait choisir et diriger des comédiens singulièrement doués pour exprimer ce ton intangible, habiter l'espace et captiver le spectateur. Malheureusement, la jeune actrice au centre du récit, Clémence Dufresne-Deslières, est loin d'avoir les épaules suffisamment



solides pour crever l'écran et semble trop souvent laissée à elle-même. Ses réactions face aux drames qu'elle vit – le départ de son père, la mort troublante de celui-ci, la trahison de son amoureux – semblent plaquées, décalées, jamais véritablement ressenties. Exprimer sans mot une émotion bouleversante, de façon naturelle et convaincante, est une entreprise délicate qui requiert un talent inné ou un travail d'acteur rigoureux. Seule l'exceptionnelle Muriel Dutil parvient vraiment à exprimer toute la peine, le regret, la résignation, mais aussi la détermination et l'espoir germant de ce terreau fertile en désillusions et en rêves détruits, au cœur duquel ce récit prend vie.

<sup>1</sup>Ferland, Pascale. Mot de la réalisatrice: [www.ressadefilm.com](http://www.ressadefilm.com).

Claire Valade

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 37 – **Réal.:** Pascale Ferland – **Scén.:** Pascale Ferland – **Images:** Philippe Roy – **Mont.:** René Roberge – **Mus.:** Éric Morin, Luc Bouchard – **Int.:** Clémence Dufresne-Deslières, Nico Lagarde, Muriel Dutil, Martin Dubreuil, Gabrielle Fontaine, Pierre-Luc Lafontaine – **Dist. / Contact:** K-Films Amérique.



## LA TENDRESSE

Du plat pays belge aux chemins sinueux de la Savoie, Marion Hänsel nous invite à un aller-retour de deux jours dans l'univers tenu d'une famille éclatée. Le couple, séparé depuis 15 ans, fait ce voyage afin de récupérer son fils victime d'un accident de ski. Pendant le trajet, ils reprennent contact, s'approprient à nouveau, se remémorent les années passées dans le huis clos de l'habitacle du véhicule que conduit Frans. Sa femme est toujours jolie, fragile, maternelle. Il est monolithique. Pour son dixième long métrage, Hänsel troque les sujets-chocs (**Les Noces barbares**, **Noir Océan**) pour une observation fine et linéaire de ce duo qui n'a en commun que cet enfant hospitalisé. Il y a bien quelques gestes gentils ou tendres qui justifient le titre du film, mais on sent tout au long que chacun reste sur ses positions, sans animosité, de façon très

civilisée. On perçoit une mince évolution de la mère, personnage féminin nettement plus intéressant, alors que le père demeure inflexible. Dans ce pseudo road movie où la seule rencontre extérieure est cet auto-stoppeur (Sergi López), on peut comparer les trajectoires planes au quotidien et les parcours courbes de la montagne à des remises en question.

Or, on assiste tout juste à des constats relatifs à de légers changements d'habitudes et les parents finissent le voyage dans deux véhicules séparés: Frans, dans son 4x4 avec fiston, occupé à texter sur son portable; Lisa, dans la camionnette rouge de son fils, accompagnée temporairement du marin pris en stop. Le père tente un rapprochement avec son fils, la mère s'ouvre au monde extérieur. Ce retour confirme les univers propres aux deux protagonistes. **La Tendresse** ne fera probablement pas marque dans la filmographie de Marion Hänsel, à tout le moins une pause dans ses approches de sujets ardues. Son scénario, bien qu'habilement ficelé, ne laisse place qu'à une mise en scène neutre où les personnages secondaires livrent leurs répliques sur un ton maladroit. La photographie est sobre, le montage transparent, les dialogues minimalistes et la musique plaquée. Un film pour le petit écran. 📺

Patricia Robin

■ **Origine:** Belgique / France / Allemagne – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 18 – **Réal.:** Marion Hänsel – **Scén.:** Marion Hänsel – **Images:** Jan Vancaillie – **Mont.:** Michèle Hubinon – **Mus.:** René-Marc Bini – **Int.:** Marilyne Canto, Olivier Gourmet, Adrien Jolivet, Margaux Châtelier, Sergi López – **Dist. / Contact:** Axia.

TITRES [UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE]	CASTIEL	CHAPUT	DESROCHERS	GNABA	VOUS
<i>A Touch of Sin</i> (p. 48 / Internet)	***	***		***	
<i>American Hustle</i>   Arnaque américaine (p. 49 / Internet)	***	**1/2		*	
<i>Angélique, Marquise des Anges</i> (p. 57)	**	**			
<i>August: Osage County</i>   Le Temps d'un été (p. 57 / Internet)	**	**			
<i>Bà Nôi</i>   Grand-maman (p. 58 / Internet)		**1/2			
<i>Big Bad Wolves</i> (p. 58 / Internet)	**	**			
<i>Bunker</i> (p. 50)	**1/2				
<i>Le Capital</i> (Internet)	**	*1/2			
<i>Le Coq de St-Victor</i> (p. 59 / Internet)		**			
<i>Cutie and the Boxer</i> (Internet)	***	***			
<i>La Danse de la réalité</i> (p. 30)	***1/2	**1/2			
<i>Enfance clandestine</i> (p. 59 / Internet)	**1/2	**1/2			
<i>Fanny</i> (Internet)	*1/2	*1/2			
<i>Her</i>   Elle (p. 52 / Internet)	***	***	**	***	
<i>The Hobbit: The Desolation of Smaug</i>   Le Hobbit: La désolation de Smaug (p. 60 / Internet)	*1/2				
<i>Il venait devant ma porte</i> (p. 60)		**			
<i>L'Image manquante</i>   The Missing Picture (p. 34 / Internet)	***	***			
<i>Inside Llewyn Davis</i>   Être Llewyn Davis (p. 36 / Internet)	***1/2	***	***1/2	***1/2	
<i>The Invisible Woman</i> (p. 53 / Internet)	**	**			
<i>Jack Ryan: Shadow Recruit</i>   Jack Ryan: Recrue dans l'ombre (p. 61 / Internet)		*1/2			
<i>Jimmy P.</i> (p. 38 / Internet)	***	**1/2	**1/2		
<i>Labor Day</i>   La Fête du travail (p. 61 / Internet)		*1/2			
<i>Lone Survivor</i>   Le Seul Survivant (p. 62 / Internet)		**			
<i>Mandela: Long Walk to Freedom</i>   Mandela: Le long chemin vers la liberté (Internet)	**	**			
<i>La Marche</i> (p. 62)		**			
<i>Marius</i> (Internet)	*1/2	**			
<i>Miraculum</i> (p. 40)	**1/2	**		**	
<i>The Monuments Men</i>   Les Monuments Men (p. 54 / Internet)	**	**			
<i>Le Passé</i> (n° 288, p. 50 / Internet)	***	***		***	
<i>Quai d'Orsay</i> (p. 55)	***			**1/2	
<i>Quelques heures de printemps</i> (Internet)	**1/2				
<i>Ressac</i> (p. 63 / Internet)	**	**			
<i>The Square</i> (Internet)	**1/2	**1/2			
<i>La Tendresse</i> (p. 63 / Internet)	**				
<i>Un château en Italie</i> (p. 56 / Internet)	**1/2	*1/2		1/2	
<i>Whitewash</i>   L'homme que j'ai tué (n° 288, p. 63 / Internet)	1/2		**1/2		
<i>The Wolf of Wall Street</i>   Le Loup de Wall Street (p. 46 / Internet)	*	***	**1/2	***	

★★★★★ EXCEPTIONNEL   ★★★★★ REMARQUABLE   ★★★ TRÈS BON   ★★ BON   ★ MOYEN   ☆ MAUVAIS   ☆☆ NUL





LE PARISIEN



ELLE



LE FIGAROSCOPE



LE NOUVEL OBSERVATEUR



METRO



PARIS MATCH



POSITIF



PREMIERE



TÉLÉCINÉOBS



TÉLÉRAMA



TF1 NEWS



CULTUREBOX

# LA MARCHÉ

UN FILM DE  
NABIL BEN YADIR

OLIVIER GOURMET    TEWFIK JALLAB    VINCENT ROTTIERS    M'BAREK BELKOUK    NADER BOUSSANDEL    LUBNA AZABAL    HAFSIA HERZI    CHARLOTTE LE BON    PHILIPPE NAHON    ET JAMEL DEBBOUZE

PRODUIT PAR HUGO SELIGNAC    SCÉNARIO DE NADIA LAKHDAR ET NABIL BEN YADIR    RÉALISATION ET MONTAGES NADIA LAKHDAR NABIL BEN YADIR ET AHMED HAMDI    MUSIQUE ORIGINALE STEPHEN WARBECK

MALIK ZIDI    SIMON ABKARIAN    CORINNE MASIERO    RUFOS    PHILIPPE LEFEBVRE    BENJAMIN LAVERNHE

Production de NABIL BEN YADIR. Coproduction de HUGO SELIGNAC. Réalisation de NABIL BEN YADIR. Scénario de NADIA LAKHDAR et NABIL BEN YADIR. Montage de NADIA LAKHDAR, NABIL BEN YADIR et AHMED HAMDI. Musique originale de STEPHEN WARBECK. Costumes de SIMON ABKARIAN. Coiffures de CORINNE MASIERO. Décor de RUFOS. Production exécutive de PHILIPPE LEFEBVRE. Distribution de EUROPA CORP. © 2014 NABIL BEN YADIR. Tous droits réservés. www.lamarche.fr



www.azfilms.ca

## AU CINEMA LE 11 AVRIL

