

Séquences

La revue des cinémas pluriels

HISTOIRE(S) DE CINÉMA
UN SIÈCLE DE ROBOTS AU CINÉMA

HOMMAGE
RAINER WERNER FASSBINDER

INDUSTRIE
LE FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM DE ROTTERDAM

AVRIL
MAI
JUIN

2020

IT MUST BE HEAVEN
ELIA SULEIMAN

MAFIA INC.
PODZ

L'ACROBATE
RODRIGUE JEAN

LE TRAITRE
MARCO BELLOCCHIO

LES NÔTRES
JEANNE LEBLANC

UNCUT GEMS
JOSHUA ET BEN SAFDIE

JUSQU'AU DÉCLIN



REVUESEQUENCES.ORG

5,95\$

N° 322

ENVOI DE PUBLICATION - ENREGISTREMENT NO 7957,
NO DE LA CONVENTION 40023102 - SEQUENCES
C.P. 26, SUCC. HAUTE-VILLE QUÉBEC, QUÉBEC Q1R 4M0

2.2
Messageries Dynamiques



7 831310 4717 2
11311 5,95\$

2000 ENTREVUES 50 PAYS
1 MESSAGE D'ESPOIR ENVOYÉ À TOUTES LES FEMMES DU MONDE



UN FILM DE ANASTASIA MIKOVA
ET YANN ARTHUS-BERTRAND



femme(s)


v.f. woman

« Un documentaire
percutant et
donnant la parole
aux femmes. »

LA PRESSE

FEMME(S) WOMAN UN FILM DE ANASTASIA MIKOVA - YANN ARTHUS-BERTRAND UNE PRODUCTION DE HOPE PRODUCTION MUSIQUE ORIGINALE: ARMAND AMAR MONTAGE: FRANÇOISE BERNARD - BRIGITTE DELAHAIE
PRODUCTEURS ASSOCIÉS: YANN ARTHUS-BERTRAND ET JEAN-YVES ROBIN PRODUCTEURS RÉGIONAUX: FABIENNE CALIMAS DIRECTEUR DE PRODUCTION: TANGUY APEL-MULLER DISTRIBUTION AU CANADA: MAISON 4:3

AU CINÉMA DÈS LE 10 AVRIL

 maison4tiers

MAISON 

SOMMAIRE

2

MOT DE LA RÉDACTION

Petit guide à l'intention
du jeune critique de cinéma

3

COUVERTURE

Jusqu'au déclin
de Patrice Laliberté

10

CINÉMAS D'AUTEURS [EN RAPPEL]

GROS PLAN

Mafia Inc.

Podz chez Scorsese

It Must Be Heaven

Briser le silence

Le traître

Bellocchio, un maître

des années 2000

Une grande fille

Âmes en ruines

18 CRITIQUES

Les nôtres

La loi du silence

Blood Quantum

Toujours (mort) vivant

Le rire

Psycho-fourbi

L'acrobate

En suspens

Une femme, ma mère

L'album de famille impossible
de Claude Demers

Sorry We Missed You

P'tite misère

Uncut Gems

L'enivrante odyssée des frères

Josh et Benny Safdie

Une vie cachée

Rester libre derrière
les barreaux de la prison hitlérienne

Les siffleurs

Crimes et sifflements

Fête de famille

Sous les arbres, la bombe

28

ARRÊT SUR IMAGE HISTOIRE(S) DE CINÉMA

28 Unique en son genre

Le giallo

30 Joan Crawford

Déesse ou diablesse?

32 Un siècle de robots au cinéma

34 Le film de survie. Un genre en soi

36 *Dix heures et demie*

du soir en été de Jules Dassin

HOMMAGE

38 RAINER WERNER FASSBINDER

INDUSTRIE

42 LE FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM DE ROTTERDAM

Un festival européen

en pleine transition

46

PANORAMIQUE RECENSIONS

46 *Marcel Sabourin, tout écartillé*

Immense acteur et parolier de la
chanson « Tout écartillé »

47 *Bruce Lee. Un gladiateur chinois*

Comme une odeur de castagne

48 *De Caligari à Hitler. Une histoire
psychologique du cinéma allemand*

1919-1933. la grande époque
du cinéma allemand

49 *Béatrice Picard. Avec l'âge,
on peut tout dire*

La doyenne des actrices québécoises

COURTS MÉTRAGES

50 *Brotherhood / Goodbye Golovin*

51 *Homesick / Landgraves*

SALUT L'ARTISTE

52 ANNA KARINA

L'actrice godardienne par excellence

53 TERRY JONES

Mort et opinions du Python
polymathe aux deux cabanons

54 JO SHISHIDO

L'art de se mettre en joue

55 KIRK DOUGLAS

Certains héros ne meurent pas

ARRÊT SUR IMAGES

56 LA NOTTE D'ANTONIONI

Le caméo prémonitoire
d'Umberco Eco



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

Directeur de la publication: Yves Beauregard

Rédacteur en chef: Jason Béliveau

Réviseur: Maximilien Nolet

Ont collaboré à ce numéro: Jean Beaulieu, Jason Béliveau, Catherine Bergeron, André Caron, Jules Couturier, Denis Desjardins, Jean-Sébastien Doré, Pascal Grenier, Yves Laberge, Maxime Labrecque, Sophie Leclair-Tremblay, Anne-Christine Loranger, Jérôme Michaud, Pierre Pageau, Benjamin Pelletier, Daniel Racine, Julie Vaillancourt

Correspondants à l'étranger:

Arnaud Corbic (France),
Anne-Christine Loranger (Allemagne)

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

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

Comptabilité: Josée Alain

Conseiller juridique: Dave Tremblay

Impression: TC.Transcontinental Interglobe

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

Rédaction et courrier des lecteurs:

Séquences, 1600 avenue de Lorimier,
bureau 41, Montréal (Québec) H2K 3W5

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

Administration, comptabilité et anciens numéros:

s'adresser à *Séquences*, C.P. 26, Succ. Haute-Ville,
Québec (Québec) G1R 4M8

Tél.: 418 656-5040 / Fax: 418 656-7282
revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca

Tous droits réservés

ISSN 0037-2412

ISBN 978-2-924354-41-4 (imprimé) -

ISBN 978-2-924354-42-1 (PDF)

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives

nationales du Québec

Séquences publie quatre numéros par année.

Abonnements: Josée Alain

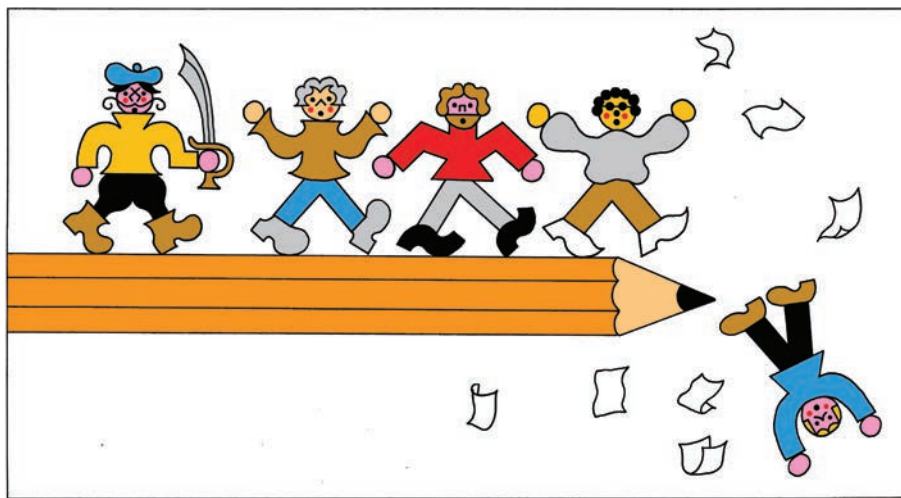
C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec
(Québec) G1R 4M8

Tél.: 418 656-5040 / 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 Elle est indexée par Repère, par l'Index des périodiques canadiens et par la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) et son projet P.I.P.

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



PETIT GUIDE À L'INTENTION DU JEUNE CRITIQUE DE CINÉMA

Salut à toi, critique novice, béjaune, duvet au menton, Je t'écris aujourd'hui affligé d'un léger vague à l'âme. Ah! C'est que nous avons la vie dure, nous, critiques. Nous sommes assiégés de toute part! Les cinéastes nous voient comme des «ratés sympathiques», selon l'idiome popularisé par la toune *Ordinaire* de Robert Charlebois. Les distributeurs et relationnistes nous considèrent d'un œil plissé, soupçonnant un partage clandestin de liens de visionnement avec les membres de nos douteuses associations professionnelles (ils n'ont pas tort). Et le public! Depuis l'avènement d'IMDB, des blogues, de Rotten Tomatoes et autres Letterboxd, il s'imagine qu'il peut faire notre travail mieux que nous! Pouah!

Personne ne devient critique pour être aimé. Soit. Mais jamais notre *raison d'être* n'a autant été remise en question. Alors, pourquoi être critique de cinéma en 2020? Pourquoi compiler religieusement sa liste des meilleurs films de l'année? La terre a-t-elle réellement besoin de connaître mon opinion sur le dernier film de Rodrigue Jean (psst, p.21)? Ces questions, alors que nous sommes de moins en moins lus, alors que nous venons d'apprendre que l'équipe de rédaction des *Cahiers du cinéma* vient de lever le camp, de peur d'être muselée depuis un rachat par un collectif d'hommes d'affaires et de producteurs, ne sont pas anodines. Bien au contraire.

En ces temps troubles donc, de brefs conseils. D'abord, et il s'agit d'une évidence, la critique n'est facile que pour ceux qui ne la prennent pas au sérieux. La recension est une chose, vous savez, la déclinaison du générique d'un film accompagnée de quelques adjectifs triés sur le volet, mais ultimement elle réduit la pratique à un travail de teneur de compte. Soyez imprévisibles, bruyants, voire dissonants! Soyez exigeants envers les films que vous voyez, mais également envers votre façon de les considérer, de les mettre en lumière et en relief. Il n'y a pas qu'une seule façon de bien faire, comme en atteste des approches aussi différentes que celle d'un André Bazin, d'une Pauline Kael ou d'un Jean-Louis Bory. Trouvez la vôtre, et peaufinez-la.

Sinon, chaque critique voudra un jour succomber au désir de tailler un film en pièces. Deux options s'offrent alors à lui: la critique dite «constructive» (diplomatique, de type «gants blancs») et celle se rapprochant du célèbre cartoon du *New Yorker*: «Son, if you can't say something nice, say something clever but devastating.» Le texte assassin efficace, indéniable dans ses arguments, drôle et intelligent, est sûrement le plus difficile à réussir. C'est la raison pour laquelle la majorité l'évite, préférant se tenir à l'analyse. Mais l'analyse et l'humeur peuvent et doivent coexister! Il ne faut pas avoir peur de son tempérament de cinéophile, de la frustration que peut provoquer un film bâclé ou se prenant trop au sérieux. Si vous ne ressentez aucun plaisir à lire *Your Movie Sucks*, de Roger Ebert, peut-être avez-vous choisi la mauvaise profession. La critique parfois écorche, malmène, parce qu'en fin de compte elle ne doit rien à personne. Elle n'a qu'à répondre à son propre amour du cinéma.

De circonstance, ce numéro 322 s'inscrit sous le signe de la survie. En consacrant d'abord sept pages au film-événement *Jusqu'au déclin*, de Patrice Laliberté, puis deux autres au film de survie en tant que genre, de *Deliverance* de Boorman à *Battle Royale*, de Fukasaku. Nous avons aussi créé deux nouvelles sections, l'une qui offrira un survol d'un genre à travers un choix de films emblématiques (le giallo, par Pascal Grenier), l'autre, en dernière page, qui décortiquera une scène précise d'un film (*La Nuit* d'Antonioni, par Yves Laberge). Je profite également de l'occasion pour souligner l'arrivée dans l'équipe de deux nouveaux collaborateurs, l'une de Montréal, l'autre de Québec, Catherine Bergeron et Jean-Sébastien Doré. Bienvenue. Et bonne chance. ▲

PATRICE LALIBERTÉ

Cofondateur en 2012 de la boîte de production Couronne Nord avec Julie Groleau et Guillaume Laurin, Patrice Laliberté a rapidement fait sa marque dans le milieu du court métrage avec *Viaduc* et *Drame de fin de soirée*, respectivement concernés par la fratrie et la masculinité toxique. Des « films de gars », mais mesurés, sensibles, remettant en question à l'aune d'une reconfiguration des genres une violence infligée et reçue comme ritualisée. Son premier long métrage (un autre, *Très belle journée*, est déjà tourné mais a été mis en attente), *Jusqu'au déclin*, continue cette réflexion en la poussant dans ses derniers retranchements, soit dans l'univers des survivalistes, de ceux terrés dans les bois, souhaitant secrètement que l'apocalypse vienne tester leur volonté de vivre.

« Thriller nordique », *Jusqu'au déclin* est dans ses tripes un film de genre. S'embarrassant à peine d'une *morale* (elle s'y trouve pourtant), il est un pur exercice d'affects, petit frère d'un *Deliverance* de John Boorman ou même d'un *Rambo* de Ted Kotcheff. Il était important pour nous, d'une part en raison de son sujet, de consacrer notre couverture à cette détonation résonnante. Mais avant de plonger dans cette nuit naissante, il fallait bien sûr traiter du géant Netflix, qui a choisi Laliberté et Couronne Nord pour chapeauter sa première production originale québécoise. Moyens décuplés, couverture importante des médias d'ici, diffusion mondiale : *an offer you can't refuse*. Mais à quel prix ?

JASON BÉLIVEAU

JUSQU'AU DÉCLIN

SURVIE FUNESTE

JULES COUTURIER

Dénoncer la violence à partir de l'intérieur. C'est ce que fait Patrice Laliberté avec cette première production québécoise de la toute puissante chaîne de diffusion en continu Netflix. Le jeune cinéaste québécois aurait-il infiltré ce système de diffusion international à l'ampleur titanique en se conformant complètement à ses codes pour critiquer la violence de notre société et notre rapport à cette violence? *Jusqu'au déclin*, premier opus québécois signé Netflix donc, est un film de genre, rare au Québec, mais ultra populaire auprès du public de ladite plateforme. Film d'action conçu pour se consommer facilement, il est court, rythmé, trépidant.

Imaginez un thriller nordique. Anticipant une catastrophe, qu'elle soit environnementale ou sociale, un groupe d'individus se retrouvent sur les terres éloignées d'une espèce de gourou du survivalisme, nommé Alain, dont ils admirent déjà les pratiques. Ils le connaissent grâce aux vidéos de survie qu'il partage sur la toile. Inscrits à son stage

de formation, ils ne savent pas où ils sont, leurs yeux ayant été bandés pour se rendre sur place. Mais ils se sentent visiblement privilégiés d'y être, en présence de leur maître à penser commun. Si l'expérience leur apparaît d'abord enrichissante, elle tournera bientôt au cauchemar alors que la catastrophe qu'ils imaginaient tous venir de l'extérieur implose à l'intérieur même de leur groupe, et de manière extrêmement violente.

On sent d'emblée une volonté de démonstration dans la démarche de Laliberté. Ce fanatisme défensif, cette obsession pour la survie, ce goût des armes, d'une absurdité sans nom, ont hélas des accents de vérité. Cette préoccupation hautement individualiste de survie, de protection des siens, de sa famille, face à une menace étrangère est au cœur de la pensée xénophobe de certains de nos voisins républicains du Sud. Elle trouve malheureusement aussi des échos dans celle de nombreux Québécois.

1. Parés à toute éventualité

2. Les comédiens Guillaume Laurin et Marie-Evelyne Lessard



Mais la peur n'a jamais été bonne conseillère. Le film le montre sans détour. Elle pousse à des actions disproportionnées qui peuvent mener à des conséquences calamiteuses. Finalement, ces actions menacent encore plus gravement l'humanité que les motifs de la peur initiale. Quand elle fait tout exploser, comme c'est littéralement le cas au milieu du film, Laliberté pousse l'action et la violence à l'extrême. Explosions, fusillades, combats au corps-à-corps, rien ne nous est épargné. Il fait ressortir toute l'absurdité de cette escalade. Ces êtres humains paranoïaques qui tiennent absolument à se protéger contre une éventuelle menace finissent par tous s'entretuer.

Le parallèle avec une réalité trop bien connue est apparent. Seules les personnes du genre de celles représentées dans le film ne le verront pas. La catastrophe vient bien plus souvent de l'intérieur. Alors que certains se méfient des «étrangers», les statistiques démontrent qu'aux États-Unis, par exemple, les tueries perpétrées par des Étatsuniens de race blanche font beaucoup plus de victimes que les attaques terroristes d'origine étrangère. Une femme dans ce pays a beaucoup plus à craindre d'un mari violent que des «tamouls», terme utilisé par Alain, révélant ses préjugés et l'ampleur de son ignorance.

Mais inutile d'en dire plus sur la démonstration que nous livre le cinéaste puisqu'elle apparaît dans le film de manière assez évidente, voire facile. De toute façon, le spectateur de Netflix qui ne voudrait pas voir le second degré pourra tout de même apprécier l'œuvre puisque le thriller de Laliberté est redoutablement efficace. Le réalisateur maîtrise les codes du genre. Il sait installer l'ambiance et la tension, grâce notamment à un bon sens du rythme et à une utilisation judicieuse de la musique. Il arrive même à contrevvenir à certains de ces codes, choquant ainsi le spectateur, le surprenant de manière brutale pour le mener encore plus loin dans l'horreur par sa façon sans pitié de mettre à mort ses personnages. Et Réal Bossé, habitué aux personnages tordus et charismatiques, glace le sang dans le rôle de l'antagoniste prêt à tout pour protéger son repaire.

Dans les films du même genre provenant des États-Unis, les armes et les prouesses de ceux qui les manipulent sont glorifiées. Seuls les héros les plus brillants survivent. Ici, cette abondance d'armes ainsi que la connaissance que les personnages en ont paraissent plutôt saugrenues. On ressent un malaise dès l'ouverture, qui persiste tout au long. Un malaise que l'on n'aurait pas nécessairement ressenti dans un film étatsunien diffusé sur Netflix présentant les mêmes images, banalisées dans cet autre paysage cinématographique.

Tout en étant conçu pour leur plaisir, ce film de genre porte une critique de ses spectateurs. Alors



que le générique de fin commence à défiler, on se demande à quoi tout cela a servi. L'on a fait ressortir l'insanité de notre rapport à la violence présentée à l'écran, cette violence qui excite le spectateur mais ne le mène nulle part. Tout comme la volonté de survie des personnages les a menés à la mort. Laliberté se sert de notre goût morbide pour la violence pour nous interpeler moralement. «De la violence, du sang, des fusils, en voulais-tu? En v'là!», semble dire le cinéaste. «Mais maintenant que c'est fini, comment te sens-tu?» À cet égard, la fin du film est assez confrontante.

La plateforme Netflix, quoiqu'elle offre parfois de grands crûs, fait du cinéma un produit de consommation comme un autre. L'association de *Jusqu'au déclin* avec Netflix renforce l'idée troublante que le spectateur cherche à consommer de la violence pour se divertir.

Le choix de la chanson finale, une reprise de *Mourir pour des idées*, de Georges Brassens, est un malicieux clin d'œil. La chanson traite sur un ton léger de l'ineptie du fanatisme. «En rendant l'âme à Dieu, c'est bien de constater/Qu'on a fait fausse route, qu'on s'est trompé d'idée/Mourons pour des idées, d'accord, mais de mort lente/D'accord, mais de mort lente.» Elle rappelle la mort des personnages du film ayant fait fausse route mais aussi, de manière plus cynique, la mort lente de ce qui fut notre manière de consommer le cinéma et celle, même, de notre civilisation en déclin. ▲

« Dans les films du même genre provenant des États-Unis, les armes et les prouesses de ceux qui les manipulent sont glorifiées. Seuls les héros les plus brillants survivent. Ici, cette abondance d'armes ainsi que la connaissance que les personnages en ont paraissent plutôt saugrenues. »

Patrice Laliberté

Du politique au genre

PAR BENJAMIN PELLETIER

« On sentait qu'on ne pouvait pas se planter. Automatiquement, notre nom s'inscrit à jamais dans un chapitre important de cette grande histoire du cinéma québécois, ce qui était très vertigineux pour moi. »

Benjamin Pelletier: Salut Patrice, très content que tu nous accordes cette entrevue pour ton premier long métrage.

Patrice Laliberté: Premier long métrage *diffusé!* En raison de *Très belle journée* qui fut tourné avant celui-ci.

Effectivement! Tout d'abord, avant de s'attaquer au cœur du film, on pourrait commencer par parler de l'éléphant dans la pièce, à savoir son contexte de financement et de production, le tout propulsé par le géant étatsunien Netflix. Au-delà des diverses opinions répandues en ce qui concerne le paradigme cinématographique actuel dominé par les plateformes numériques, Couronne Nord se ramassait avec l'énorme défi de sortir des sentiers battus et d'entreprendre une démarche de travail qui n'avait aucun précédent au Québec. Ressentez-vous initialement une certaine pression par rapport à tout ça ?

Je pense que la grande difficulté de ce facteur « première fois » a d'abord été vécue par notre productrice, Julie Groleau; on savait qu'on allait faire cas de figure, qu'on allait être les premiers à négocier avec l'AQTIS (Alliance québécoise des techniciens et techniciennes de l'image et du son) puis avec l'UDA (Union des artistes) sur ces nouvelles bases. C'était assez particulier puisqu'il fallait penser à protéger notre industrie, à préserver notre réputation chez Couronne Nord – notre tendance à être très respectueux au plan humain, à collaborer en tandem avec les unions et d'être vraiment « by the book » au niveau de la production.

On sentait qu'on ne pouvait pas se planter. Automatiquement, notre nom s'inscrit à jamais dans un chapitre important de cette grande histoire du cinéma québécois, ce qui était très vertigineux pour moi. Il y avait aussi une pression plus pragmatique en ce qui concerne notre budget, qui se trouve à être bien



plus considérable que celui d'un premier long métrage moyen (mise à part l'occasionnelle enveloppe à la performance). Dans un cas normal, il m'aurait fallu peut-être 10 ans avant de pouvoir entamer un projet d'une telle envergure et d'accumuler les expériences requises – par exemple compléter *Très belle journée*, puis réaliser un deuxième long un peu plus coûteux afin de démontrer ma capacité à gérer de telles sommes. Sans compter les attentes, les appréhensions des gens par rapport au sceau Netflix. Je sens déjà une différence vis-à-vis de l'accueil.

Et en ce qui concerne le processus de création, de l'écriture au tournage et même au montage, comment définirais-tu le rôle que Netflix a eu à jouer ? Est-ce que certaines restrictions étaient de mise ou sentais-tu plutôt que tu pouvais jouir de la liberté à laquelle vous aspiriez tous pour faire le film que vous aviez en tête ? À ce niveau, oui, nous disposions vraiment d'une grande liberté. Ils ont aussi su nous guider; une fois le projet accepté, le scénario n'était pas encore complètement terminé. Il y avait encore litige à la fois au sujet du dénouement et de la longue séquence de prologue, que nous avons fini par raccourcir et par intensifier en raison des exigences intrinsèques à la plateforme (Netflix nous a vraiment donné de bonnes idées à ce sujet, d'ailleurs). La grande différence entre un film principalement destiné aux salles et un film

qui se dirige plutôt vers le *streaming*, c'est le début. Le degré d'implication du spectateur – ce contrat que tu signes, d'une façon, avec l'œuvre et son créateur – n'est forcément pas le même lorsque tu n'as pas à te déplacer physiquement et à payer un billet. En salle, tu assumes pleinement l'expérience complète que tu t'apprêtes à vivre, alors que par défaut un visionnement sur Internet se doit de t'accrocher rapidement.

Kubrick disait qu'un film n'a généralement que 20 minutes pour vraiment envoûter son spectateur. Alors que sur les plateformes, on parle peut-être de quatre ou cinq...

Exactement. Et pourtant, cette contrainte ne s'impose pas nécessairement en tant qu'obstacle. Je ne m'objecte aucunement à ce que l'œuvre soit en partie conçue en fonction de son contexte de production. Je crois que c'est Abel Gance qui concevait consciemment des films plus longs, aux prologues étirés, parce qu'il se rendait compte que beaucoup de gens se rendaient systématiquement en retard au cinéma et il tenait à ce que tout le monde, peu importe leur moment d'arrivée, puisse éventuellement entrer dans le film et en comprendre le récit. Pour moi, cette façon de penser le médium en considérant les circonstances de diffusion demeure totalement légitime.

Mais pour finir de répondre à ta question, oui, j'atteste que Netflix a vraiment été un partenaire créatif, et tout le monde en est fier. Ils nous ont fait confiance sur toute la ligne et demeuraient pleinement conscients que le film était le nôtre et non le leur, contrairement à ce qu'on peut entendre à propos des

1. Le directeur photo Christophe Dalpé (gauche) avec l'équipe du film

2. La bande réunie autour d'un feu, paisible, avant que tout bascule



1



2



3

3. Tournage d'un plan extérieur en steadicam

4. Alain reçoit ses nouveaux protégés pour un premier repas de groupe



4

grands studios américains. Hormis l'argent étranger, ça reste au final une œuvre québécoise à part entière, des comédiens à tous les artisans. Alors qu'il est possible de percevoir Netflix comme le « colonisateur », ils ont vraiment compris comment travailler en symbiose avec les marchés locaux.

Comme son titre l'indique, Jusqu'au déclin fait écho à une certaine morosité généralisée qui caractérise le climat social actuel, tout en refusant de se complaire dans un cynisme bon marché. Qu'est-ce qui vous attirait, toi et tes scénaristes, Charles Dionne et Nicolas Krief, dans l'idée d'aborder des thématiques contemporaines (notamment la montée du radicalisme de droite et du repli sur soi en temps de crise) à travers les codes du film de genre, plus spécifiquement du thriller de survie ?

Je te dirais que c'est vraiment le politique qui est venu en premier. Dès 2013 ou 2014, je travaillais déjà sur deux projets qui traitaient justement de l'émergence d'un certain radicalisme sur Internet. Je développais à la fois une histoire sur l'apparition de milices en milieu urbain ainsi qu'un récit de chasse en forêt, ce qui m'a éventuellement mené à faire beaucoup de recherches sur le mouvement survivaliste. Alors que le mouvement en soi n'a rien à voir avec l'extrême droite, ce sont pourtant souvent des gens d'extrême droite qui se sentent interpellés par celui-ci. La genèse du projet m'est donc d'abord apparue sous forme de court métrage dont le récit se terminait avec le premier gros pivot narratif de *Jusqu'au déclin*, et une fois que je me

suis mis à développer davantage le tout, je me suis vraiment dit : « mon film, c'est carrément un suspense de *survival*, c'est typé, ça reprend des codes de genre dont je suis moi-même un grand adepte ».

C'est donc le politique qui a amené l'histoire, et c'est l'histoire qui a amené le genre. Plusieurs archétypes du survivalisme y sont présents, comme le chasseur, l'agricultrice ou l'ancienne militaire, par exemple. Cela dérivait d'un processus d'écriture à la fois conscient et inconscient ; lorsque tu te retrouves à faire un film relativement court avec sept personnages, tu n'as pas trop le choix de leur donner certaines caractéristiques très claires. Dans tous les cas, on voulait vraiment travailler la notion de la peur. En temps de crise, ces divers personnages agissent de la sorte *parce qu'ils ont peur*. C'est vraiment ce qui m'intéressait là-dedans.

Malgré certaines conventions assumées, le film surprend par un scénario dans lequel le sort des personnages est dépourvu de tout prédéterminisme narratif. Sans rien dévoiler, parle-nous un peu plus de l'élaboration de tous ces différents héros (et anti-héros) et du rôle qu'ils occupent dans cette microsociété que vous avez conçue.

On a vraiment peaufiné ces archétypes lors du processus de recherche. Pour le personnage du formateur, Alain (interprété par Réal Bossé), j'ai vraiment été inspiré par une rencontre que j'ai eue avec un véritable survivaliste qui m'a invité chez lui. Je me suis rapidement rendu compte



que je devais écarter tout jugement; malgré les idées préconçues, j'avais devant moi quelque'un d'extrêmement complexe. Alain est à la fois tiraillé par ses idéaux et son pragmatisme par rapport à la défaillance du monde dans lequel il vit, un peu comme tous les autres personnages qui choisissent de venir suivre sa formation. Quand on y pense, les enjeux dramatiques du film auraient vraiment pu se résoudre plus facilement. Le tout part en couille justement parce que tout le monde entretient un rapport différent avec la notion de responsabilité individuelle, particulièrement dans un contexte où plusieurs d'entre eux sont en désaveu total avec l'État. À partir du moment où les citoyens ne font plus confiance au gouvernement et que les règles s'effritent, qu'est-ce qui se passe? Cette question me fascinait et perdure tout au long de *Jusqu'au déclin*.

Soudainement, lorsque la débâcle commence, la mise en situation de survie devient réalité. C'est presque un désir latent que je ressens chez plusieurs survivalistes, notamment chez Les Primitifs (groupe chez qui Guillaume Laurin est allé suivre des formations), cette volonté que la vie quotidienne bascule carrément dans un «GN» (jeu de rôle grandeur nature). Cette fabulation de performance et de désir de prouver sa force et sa supériorité une fois la société écroulée, les structures en place renversées. D'autres recherchent tout simplement l'autonomie et l'autosuffisance familiale, et c'est vraiment là que réside la profonde dichotomie du mouvement survivaliste.

Avant d'entreprendre ce projet, tu as bénéficié d'un long et fructueux parcours en court métrage. Ces films affichaient entre autres une maîtrise technique du médium assez impressionnante, résultat notamment d'une collaboration étroite avec les mêmes artisans depuis plusieurs années. Comment s'est vécu ce grand saut collectif en long métrage, considérant l'ampleur de la tâche et le degré de difficulté d'exécution?

Alors que Xavier Dolan disait en entrevue ne pas vouloir suivre le parcours classique qui implique de devoir mettre du temps à se prouver en court métrage afin d'éventuellement réaliser son premier long dans la trentaine, c'était pour moi une progression tout à fait logique. C'est ce que Chloé Robichaud et Pascal Plante ont fait, ou même Maxime Giroux, qui demeure un de mes modèles dans l'industrie. Pour non seulement franchir la porte vers le long métrage, mais pour que cela mène aussi vers un résultat de qualité, je pense que j'avais vraiment besoin de cette expérience. C'est clair que j'étais un peu effrayé, mais je savais que j'étais prêt et j'ai senti que les gens sur le plateau ont été agréablement surpris! Moi et Christophe Dalpé (collègue de longue date à la direction photo) avions déjà créé un certain langage de référence à travers nos courts métrages, compte tenu du fait qu'on travaille ensemble depuis si longtemps. Même à partir de *Laisse don'faire* (2010), premier film que j'ai fait avec Guillaume Laurin dans lequel celui-ci passe son temps à se faire tabasser (rires), nous avions déjà commencé à faire beaucoup de recherches et à vraiment réfléchir sur la mise en scène d'action, comment utiliser la caméra et concevoir les mouvements.

J'ai été super chanceux de pouvoir travailler avec Jean-François Lachapelle (superviseur de cascades), qui s'est occupé de toute la chorégraphie de combats. Contraintes de temps obligent, nous avons d'abord vécu certaines confrontations créatives; alors que J-F préconisait un traitement *Steadicam* pour la scène de combat final, moi et Christophe savions que cette esthétique était complètement opposée à notre façon de faire. Établir des chorégraphies en plans fixes, en utilisant beaucoup le hors cadre, implique un rapport à l'espace et aux mouvements complètement différent que lorsque tu tournes à l'épaule. Ultiment, nous avons tous fait d'excellents compromis, combinant les deux approches et modifiant le découpage en conséquence. Je suis très content du résultat, de cette facture visuelle à la fois dynamique et économique. Les comédiens y sont aussi pour beaucoup; Réal a exécuté pratiquement toutes ses cascades! C'est débile. Je comprends maintenant la magie derrière un Tom Cruise, par exemple. C'est un acrobate et en plus il sait jouer! J'ai mis du temps à comprendre pourquoi si peu d'acteurs le font, jusqu'à ce que je le vois en personne. C'est tout simplement incroyable à quel point c'est difficile. Chapeau! ▲

« À partir du moment où les citoyens ne font plus confiance au gouvernement et que les règles s'effritent, qu'est-ce qui se passe? Cette question me fascinait et perdure tout au long de *Jusqu'au déclin*. Soudainement, lorsque la débâcle commence, la mise en situation de survie devient réalité. C'est presque un désir latent que je ressens chez plusieurs survivalistes »

Mafia Inc.

JULES COUTURIER

Podz chez Scorsese



Certains projets paraissent destinés à certains cinéastes. Au Québec, l'adaptation d'un livre présentant un univers masculin, de crime, de banditisme, de violence, de corruption et de décadence appelle tout de suite le réalisateur Podz. Le cinéaste est dans son élément. Des *Sept jours du talion* à *King Dave* en passant par les séries *Minuit, le soir* et *19-2*, sa feuille de route le confirme. Et avec *Mafia Inc.*, pas de doute que le cinéaste se fait un grand plaisir. Son sujet le fascine.

Longue et mystérieuse, la séquence d'ouverture est l'une des plus fortes du film. En parallèle à une conversation du parrain de la mafia canadienne, Frank Paternò (Sergio Castellitto), qui manigance un projet de construction de pont en Italie dans le but de blanchir son argent, celui que l'on découvrira être son homme de confiance, Vincent Gamache (Marc-André Grondin), trame lui aussi un coup, au Venezuela. Son opération de trafic de drogue sera déployée de manière particulièrement sordide.

Torture d'un violeur, sexualité trouble d'un enfant, tuerie dans une école : l'œuvre de Podz nous a fait voir de façon frontale les plus sombres facettes de l'être humain. Fidèle à ses habitudes, il ne se gêne pas ici non plus pour nous déstabiliser avec des images percutantes qui, au-delà de l'horreur, servent à constituer la trame du récit.

Le récit, c'est celui de cette famille italienne, les Paternò, qui contrôle plusieurs activités interlopes de Montréal et tente par de grands projets de blanchir l'argent sale qu'elle en retire. C'est aussi celui d'une famille québécoise, les Gamache, depuis longtemps liée aux Paternò. Vincent est un bras droit fidèle de Frank depuis l'adolescence, sa sœur cadette, Sophie, est fiancée au plus jeune de la famille italienne et le père, Henri, est le tailleur de plusieurs générations de Paternò. L'extrême amoralité du crime commis par Vincent en ouverture du film viendra mettre à mal cette relation entre les deux familles.

Étonnamment, quoique le cinéaste prenne un plaisir non dissimulé à mettre en images cette histoire de gangsters crapuleux, sa réalisation recourt moins qu'à l'habitude aux artifices et aux prouesses techniques. Éclairages glaciaux, cadrages chirurgicaux, mouvements de caméra révélateurs et montage-choc : on reconnaît facilement la signature formelle de Podz. Mais elle est dans *Mafia Inc.* beaucoup moins appuyée. Avec cette ambitieuse



fresque mafieuse, Podz fait moins étalage de la virtuosité technique dont il est capable. Le plan-séquence qui constitue l'entièreté de *King Dave* en est un bon exemple. Il choisit de laisser plus de place au scénario qu'à la mise en scène.

L'incursion dans le milieu mafieux, la description de son fonctionnement et des mécanismes qui relient les différents groupes criminels sont convaincants. Librement basé sur le livre éponyme d'André Cédilot et André Noël paru en 2010, créé à partir de faits réels (l'ascension et la chute du promoteur Vito Rizzuto), le film est riche en détails scabreux. Il illustre habilement l'évolution de la mafia au cours des dernières décennies qui l'amène aujourd'hui à s'intéresser particulièrement au blanchiment d'argent, notamment dans des projets d'urbanisme. Fort de cet ancrage dans le réel et l'authenticité avec laquelle est représenté le milieu criminel montréalais, marqué notamment par son multiculturalisme – on passe aisément du français à l'anglais ou à l'italien – le scénario de *Mafia Inc.* comporte aussi plusieurs écueils. En faisant une incursion enthousiaste et assumée dans le genre du film de mafia, Podz emprunte des sentiers mille fois parcourus et donc chargés de clichés. Les vengeances, les règlements de comptes, les trahisons, les réunions de famille festives, les discussions de fond de café, la police qui espionne, les micros dissimulés sous la chemise, le luxe ostentatoire, la torture, les fusillades, les conflits entre familles, les relations père-fils toxiques, tout y est. N'eût été la tentative d'*empowerment* féminin évoquée à la fin du film, le long métrage de Podz ne transcenderait en rien le classique film de mafia étatsunien. Le pastiche est réussi, mais l'impression d'assister à un exercice de style nuit à l'effet de sérieux et de gravité recherché par le récit.

Si cette histoire au final extrêmement dramatique ne bouleverse pas davantage, c'est en partie en raison du manque de profondeur psychologique de certains personnages, notamment de celui – central – qu'incarne Marc-André Grondin. Les raisons d'être de son comportement psychopathique nous sont livrées par des raccourcis, de manière superficielle, voire grossière. Ce traitement à la limite de la caricature porte atteinte au réalisme de son personnage qui aurait autrement pu être absolument fascinant.

Les talents étaient pourtant présents. Marc-André Grondin a déjà prouvé, de manière spécialement forte dans *C.R.A.Z.Y.*, de Jean-Marc Vallée, qu'il savait jouer la rage et la détresse intérieure. Dans *Mafia Inc.* comme dans le film de Vallée, ces sentiments ont à leur source le rejet du père. Et après ses séries *Minuit, le soir* et *19-2*, on sait Podz capable d'explorer en profondeur et d'exprimer avec intensité le mal-être des hommes. Le format cinéma, plus court, lui sied sans doute moins bien que celui de la série télé pour aborder cette complexité émotionnelle. À l'instar de Vincent qui est prêt à tout par admiration pour le puissant parrain, Podz a laissé sa fascination pour le film de mafia dicter sa réalisation, sacrifiant au passage certains raffinements qui ont fait sa marque.

Contrairement à quelques personnages mafieux de son film, le cinéaste aura droit à une rédemption. Son plan final est génial. Surprenant et provocateur à souhait, il est à la fois triste et drôle. Il vient clore parfaitement ce que *Mafia Inc.* a de plus intéressant à offrir: un propos lucide sur l'omniprésence de la mafia et de la corruption dans notre société. Si le récit, profondément ancré dans les codes du genre des films de mafia à la Scorsese ou à la Coppola, paraît par moments plus américain que québécois, le cynisme de ce plan final est hélas trop familier. ▲

«... Podz emprunte des sentiers mille fois parcourus et donc chargés de clichés. Les vengeances, les règlements de comptes, les trahisons, les réunions de famille festives, les discussions de fond de café, la police qui espionne, les micros dissimulés sous la chemise, le luxe ostentatoire, la torture, les fusillades, les conflits entre familles, les relations père-fils toxiques, tout y est.»

—
1. Marc-André Grondin dans le rôle de Vincent Gamache

—
2. *Mafia Inc.*

« Pour la première fois, Suleiman partage l'écran avec des personnalités connues, pour mieux illustrer l'isolement de son coin du monde. Ça débute à Paris, dans le bureau de Vincent Maraval, fondateur de la société de distribution et de ventes internationales de films Wild Bunch. »

It Must Be Heaven

Briser le silence

DANIEL RACINE

Avec quatre longs métrages en 23 ans, et une décennie complète entre *Le temps qu'il reste* et son plus récent *It Must Be Heaven*, on peut affirmer que le cinéaste palestinien Elia Suleiman aime prendre son temps. Il sait que ses œuvres, qui prennent souvent la forme de séries de tableaux humoristico-mélancoliques, parfois autobiographiques, sont très attendues. La preuve étant ses sélections en compétition officielle au Festival de Cannes, où en mai dernier il remportait une mention spéciale du jury en plus du prix FIPRESCI. Alors, pourquoi se presser, surtout qu'il construit habilement ses récits de méticuleuses observations de sa vie de tous les jours. Pour créer, il doit vivre et regarder son quotidien défilé devant lui, afin d'en extraire l'essence même de son travail.

Il y a aussi l'inextinguible conflit israélo-palestinien, braise constante qui demeure la trame de fond du réalisateur d'*Intervention divine*. Comment peut-il garder un regard neuf sur d'aussi vieux affrontements ? Dans *It Must Be Heaven*, Suleiman a justement eu la bonne idée de quitter son territoire après quelques scènes dans des lieux plus familiers, pour aller voir ailleurs, soit à Paris et à New York, deux mégapoles qu'il connaît bien. C'est en portant en lui son État, et en montrant les travers des autres, qu'Elia Suleiman nous offre son film le plus mature, et peut-être le plus politique, tout en bonifiant son point de vue.

Si la majorité de ces séquences peuvent paraître d'une grande simplicité, c'est que Suleiman conserve uniquement ce qui est essentiel et universel pour mettre en scène sa vision de son « réel ». Comme cette série de tableaux avec un voisin, qu'il surprend dans son citronnier en train de voler quelques fruits. D'une fois à l'autre, celui qui « partage leur frontière commune » s'incrusterait davantage sur son terrain. Il n'en faut pas plus pour y voir une illustration forte et amusante de cet envahisseur israélien. Et comme toujours, le personnage qu'incarne Elia Suleiman (ES est le nom donné à son protagoniste dans les descriptifs) communiquera uniquement par ses expressions faciales, de l'agacement à la désapprobation, de la stupéfaction à l'espoir retrouvé.

À ce sujet, les comparaisons sont fréquentes avec l'Étatsunien Buster Keaton et surtout le Français Jacques Tati. Pourtant, ce n'est pas tant dans leur personnage presque muet que dans la construction de leur mise en scène qu'il faudrait trouver d'importantes inspirations et ressemblances. C'est dans le volet parisien de son périple hors du Moyen-Orient que l'influence du créateur de *Jour de fête* est particulièrement frappante chez Suleiman. Que ce soit par le défilé des top-modèles dans une rue piétonnière de la capitale ou le ballet des policiers sur leur gyroroue, ces scènes font écho à la minutie et à la précision du *Playtime* de Tati. Les deux cinéastes





partagent aussi une fascination pour les transports et les technologies, ces domaines étant souvent les bases de leurs meilleurs gags visuels. Mais chez Suleiman, il faut y ajouter l'aspect sécuritaire. L'omniprésence de l'armée ou de la police est frappante dans *It Must Be Heaven*, mais n'est pas surprenante quand on sait d'où il vient. Lui seul pouvait réussir à filmer une file de tanks face à la Banque de France et à fournir des armes à tous les passants de New York. Il ne craint pas l'exagération, sans toutefois noyer ses farces, pour que nous puissions à la fois rire et réfléchir.

Pour la première fois, Suleiman partage l'écran avec des personnalités connues, pour mieux illustrer l'isolement de son coin du monde. Ça débute à Paris, dans le bureau de Vincent Maraval, fondateur de la société de distribution et de ventes internationales de films Wild Bunch. Le cinéaste-acteur s'amuse en lui offrant un rôle sur mesure, Maraval tentant maladroitement d'expliquer à Suleiman qu'il refuse son prochain scénario de film parce qu'il n'est pas assez palestinien, « ça pourrait même se passer ici », lui dit-il, par cette belle mise en abyme. Il en sera de même à New York, où il rencontre la vedette mexicaine Gaël

García Bernal, ce dernier qui patiente pour négocier un éventuel projet de film pour souligner le 500^e anniversaire de la conquête mexicaine (tourné en anglais, bien entendu) avec la productrice québécoise Nancy Grant, celle qui est derrière les plus gros succès de Xavier Dolan. Même si García Bernal les présente, en précisant que Suleiman tourne une comédie sur la paix en Palestine, elle lance « c'est déjà drôle », lui serre la main en lui souhaitant la meilleure des chances, sans plus. L'intelligence et la pertinence de Suleiman sont là, dans ses deux refus qui en disent long sur le regard que nous portons collectivement sur le peuple palestinien. Toujours prêt à les reconnaître, comme ce chauffeur de taxi new-yorkais qui téléphone à sa femme pour lui dire qu'il est avec un Palestinien dans sa voiture, mais sans jamais être prêt à les aider concrètement.

C'est aussi dans ce taxi que le personnage de Suleiman parle pour la première fois. Dans *Chronique d'une disparition* en 1996, la genèse de sa filmographie, il était invité devant une salle pleine pour s'exprimer sur sa démarche artistique. Si nous étions convaincus de l'entendre, pourtant, dès qu'il s'approcha du micro, l'effet Larsen l'empêcha de prendre la parole. Il a conservé ce type de mise en situation tout au long de sa carrière, mais cette fois-ci, à la suite de la question du chauffeur « de quel pays viens-tu ? », ES, sans trop hésiter, répond « Nazareth », suivi de « je suis Palestinien ». Cela est très surprenant pour tous ceux et celles qui connaissent ses longs métrages presque par cœur. Elia Suleiman vient de prononcer quelques syllabes. L'importance de ses choix de mots est sans équivoque. Ce paradis sur lequel il semble s'interroger tout au long de ce voyage cinématographique, c'est son identité qu'il porte comme son ultime salut. Il brise enfin son silence pour affirmer haut et fort ce qui le définit, ce qui l'habite, ce qui fait de lui un cinéaste essentiel à notre compréhension du monde dans lequel nous vivons. *It Must Be Heaven* est un magnifique cri du cœur, tout en douceur et en subtilité, d'un personnage qui boit pour se souvenir et qui garde espoir en voyant les jeunes palestiniens danser, comme tous les jeunes de la planète. ▲



Le traître

Bellocchio, un maître des années 2000

PIERRE PAGEAU



1. Théâtre du procès de Buscetta

Entre 2002 et 2019, Marco Bellocchio réalise 10 films. Les années 2000 seront des années de maturité, d'épanouissement thématique et formel. Avec son dernier opus, *Le traître (Il traditore)*, il nous refait le coup, tout en prolongeant ses recherches esthétiques.

Le traître, comme son titre l'indique, est l'histoire d'un « traître », d'un délateur qui sera la cause d'un procès majeur contre la mafia. Il s'agit de Tommaso Buscetta (Pierfrancesco Favino, plus vrai que vrai) qui va briser la sainte loi de l'omerta. Ses confessions vont entraîner la tenue d'un maxi-procès, qui a lieu à Palerme de février 1986 à décembre 1987, et qui voit la condamnation de 346 mafieux. Au cœur du film se trouve donc ce fait véridique d'un mafioso qui collabore avec la justice italienne, et avec le célèbre juge Giovanni Falcone. Ce rapport avec Falcone va être capital pour bien comprendre les motivations de Buscetta, et le réalisateur, en insistant sur ces rencontres entre les deux hommes, pointe déjà vers ce qui adviendra de Falcone, soit son assassinat en 1992 sur une autoroute de Palerme. Buscetta, à sa façon, à la fin du film, va vivre aussi une destinée tragique : une scène horrible nous le montre dans un hélicoptère, qui doit regarder dans un autre hélicoptère, face à lui, son épouse brésilienne, Christina, que l'on suspend dans le vide pour le forcer à tout avouer et à quitter le pays pour l'Italie. Une scène de grand suspense, accompagnée de plusieurs autres grands

moments de peur et de vérité. Car dans *Le traître*, tout est vrai : le délateur, les procès, les meurtres et les menaces. Ce qui rend le tout plus vivant, et encore plus « vrai », c'est le travail de mise en scène du réalisateur. À titre de comparatif, le classique *Salvatore Giuliano* (1961, de Francesco Rosi) était en noir et blanc avec caméra à l'épaule. *Le traître* pour sa part est en couleurs, et est une production coûteuse (9 millions d'euros); pourtant, l'effet de vérité y est aussi fort que dans le film de Rosi. Mais l'œuvre de Bellocchio, qui fait 145 minutes, offre une plus grande quantité de personnages, de récits et sous-récits, ce qui pourrait en faire une œuvre trop longue pour de nombreux spectateurs.

Durant les années 2000, Bellocchio a expérimenté diverses formes de récit, avec des montages et des raccords très habiles; que l'on pense à *Sangue del mio sangue* (2015) et à *Fais de beaux rêves* (2016), deux œuvres plus « artistiques ». Cette maîtrise l'amène, avec son plus récent opus, à démontrer ses capacités de grand narrateur, ce qui fait que les 145 minutes, qui semblent bien longues pour certains, passent rapidement, même pour le spectateur moyen. Bellocchio avait aussi expérimenté cela, en partie, dans ses deux films « politiques » précédents : *Buongiorno, notte* (2003) et *Vincere* (2009). *Le traître* est donc bien une œuvre de synthèse.

Comme Rosi et d'autres cinéastes italiens contemporains, Bellocchio aborde un thème d'actualité, au cinéma et dans la réalité : la présence en Italie de la criminalité organisée. Il est conscient qu'il y a eu une quantité industrielle de films, italiens en particulier, qui ont parlé des faits et méfaits de la mafia. Il mentionne dans un entretien : « Je ne savais pas grand-chose de la vie de Buscetta, sinon, bien entendu, qu'il était un repentir de la mafia [...] J'ai personnalisé l'histoire, je l'ai faite mienne, sans pousser Buscetta à l'intérieur de mon monde de petit bourgeois provincial. J'ai fait exactement le contraire : c'est moi qui me suis adapté à son monde, cherchant – et ceci a été la préoccupation sinon l'angoisse qui m'a accompagné tout au long du tournage – à enregistrer des images qui ne seraient pas conventionnelles ou superficielles. Je ne voulais pas faire un énième film sur la *Cosa Nostra*, ce n'était pas la peine. » (Jean Gili dans *L'Italie au miroir de son cinéma*). Dans *Le traître*, le point focal principal demeure Buscetta et sa compréhension de ce que devrait être une « bonne mafia », ou une « bonne fa-

mille». Celui-ci a décidé de mettre sa famille avant la grande famille de la mafia et il devra en payer le prix. De plus, dans son enquête, Bellocchio n'hésite pas à suggérer des rapports inquiétants entre l'État et la mafia, notamment dans l'assassinat du juge Falcone. Ce qui nous ramène à *Buongiorno, notte* (2003), construit, lui aussi, comme une sorte de fiction à partir d'un événement réel : l'enlèvement, la séquestration et l'exécution d'Aldo Moro en 1978, un autre épisode traumatisant de la vie politique italienne. Ce qui rappelle également une autre œuvre du réalisateur, *Vincere* (2009), qui s'attarde sur un autre moment clé de la vie politique italienne contemporaine, celui du règne de Mussolini. Encore ici, il y a un drame individuel au milieu de la grande Histoire : une femme réclame son statut d'épouse de Mussolini, car elle a eu le fils légitime du Duce. Est-ce vrai ? Est-ce un acharnement névrotique ? (La névrose passionne souvent Bellocchio). En revenant à cette période noire de l'histoire contemporaine, le cinéaste approfondit le discours commencé avec *Buongiorno, notte*. Les deux films constituent une sorte de diptyque. De plus, il offre, dans ses films, une réflexion controversée sur l'histoire de l'Italie, ne faisant pas seulement œuvre d'historien, mais donnant aussi libre cours à son imagination à l'égard d'événements du passé. *Buongiorno, notte* marque cependant une évolution vers un cinéma de facture subtilement classique, ce que *Le traître* va poursuivre. Dans cette œuvre, pas vraiment de fioritures, mais le plus souvent des cadrages frontaux, serrés. Et une mise en scène comme en direct des procès alors que des condamnés et des spectateurs chahutent les magistrats (il y a de cela, avec sa dimension théâtrale, dans *Salvatore Giuliano*).

Quelques films de Bellocchio des années 2000 font preuve de recherches formelles et narratives : *Sangue del mio sangue* (2015) tente de joindre le passé au présent, le général à l'intime, en utilisant deux temporalités, un récit situé au XVII^e siècle et une situation contemporaine. Dans *Fais de beaux rêves* (2016), le réalisateur retrouve encore ce besoin d'alterner des époques, entre l'enfance de Massimo et sa vie d'adulte : entre le Turin de 1969, alors que Massimo a neuf ans et va perdre sa mère, et les années 1990 alors qu'il est journaliste et doit vendre l'appartement de ses parents. Un récit d'un fils et de sa mère, et de l'importance de l'enfance et de ses blessures pour notre vie d'adulte, thèmes qui sont déjà présents dès *Les poings dans les poches* (1965). Bellocchio ajoute des éléments de fantastique et de cinéma d'horreur pour rendre plus palpables les inquiétudes de l'enfant devant la mort mystérieuse de sa mère. L'enfance, c'est Massimo et sa mère qui regardent du cinéma d'horreur à la télévision. L'Aldo Moro de *Buongiorno, notte*, comme le Buscetta de *Il traditore*, ou le personnage de Massimo, sont touchants par leurs ambiguïtés ; *Le traître* reprend un peu de cela.

Un vrai créateur demeure sans cesse inventif ; les films de Bellocchio des années 2000 répondent tous à une profonde nécessité. *Le traître*, par sa dimension de synthèse, le prouve bien, en plus d'être une méditation aussi bien sur l'amitié que sur la mort et le vieillissement. À 79 ans, Bellocchio nous donne une œuvre de maturité. ▲

« Dans *Le traître*, le point focal principal demeure Buscetta et sa compréhension de ce que devrait être une « bonne mafia », ou une « bonne famille ». Celui-ci a décidé de mettre sa famille avant la grande famille de la mafia et il devra en payer le prix. De plus, dans son enquête, Bellocchio n'hésite pas à suggérer des rapports inquiétants entre l'État et la mafia, notamment dans l'assassinat du juge Falcone. »





Une grande fille

Âmes en ruines JEAN BEAULIEU

« Une grande fille diffuse de toute part une lumière cendrée et blafarde, notamment grâce à la désaturation des couleurs, procédé conférant aux scènes une teinte presque sépia qui accentue ainsi la grisaille de la Russie soviétique sous Staline. »

Leningrad, automne-hiver 1945. Dans cette ville exsangue où un siège de près de 900 jours a été levé un an et demi plus tôt, il est étonnant de constater à quel point les bâtiments se trouvent étrangement bien préservés (du moins à l'écran). Seulement, derrière les façades en apparence indemnes, il n'en va pas de même pour ses habitants... surtout pour ces ex-combattants revenus du front brisés de l'extérieur, soignés par un personnel brisé de l'intérieur dans l'hôpital militaire où se passe en grande partie l'action du film. Bref, tous portent les stigmates de la guerre, qui ne fait en définitive aucun gagnant.

Film d'après-guerre donc, sans combats armés, vu à travers la lorgnette de personnages féminins (le scénario étant inspiré du roman *La guerre n'a pas un visage de femme*, de Svetlana Alexievitch, nobélisée en 2015, et basé sur des témoignages de femmes soldats de l'Armée rouge racontant leurs expériences pendant la Seconde Guerre mondiale), *Une grande fille* ne se laisse pas apprivoiser facilement. Certains plans s'étirent plus qu'il ne faut, imprimant un rythme parfois languissant à ce (déjà assez) long métrage. Toutefois, le spectateur ira de surprise en surprise, incapable de prévoir les intentions des héroïnes, dont la dérive sentimentale et psychologique n'obéit à aucune logique, sinon la leur. Il y sera question, entre

autres, d'euthanasie, de suicide, de viol, de maternité de substitution, d'homosexualité ou de bisexualité, d'inégalités sociales, de chantage... autant de sujets encore « chauds » dans la Russie actuelle.

Les lésions morales semblent vraiment être ce qui passionne le plus Kantemir Balagov, jeune réalisateur russe qui s'était fait remarquer en 2017 à Cannes, à 25 ans, avec son premier long métrage *Tesnota* (*Une vie à l'étroit* en français, ou *Closeness* en anglais), autre portrait de société sombre et sclérosant (contemporain celui-là), dégageant des relents de tensions ethniques, de violence et d'antisémitisme, où se démarquait déjà une jeune femme forte.

La grande fille du titre de ce second opus, surnommée la Girafe (ou *Beanpole* en anglais), c'est Iya, aide-soignante dans le susdit hôpital, elle-même en proie à des crises de catatonie causées par suite d'un choc post-traumatique (non explicité) et marquées par des hoquets spasmodiques. Elle a aussi la garde du petit Pashka, que son amie Masha lui avait confié pendant son séjour au front.

Le récit s'articule évidemment autour de ces deux protagonistes féminins aux corps contrastés et complémentaires, les hommes occupant un rôle plus secondaire, servant surtout à actionner les ressorts dramatiques (et parfois comiques) du

scénario. Notons Nikolay, le médecin qui dirige l'établissement, qui abrite des squelettes dans son placard, puis Stepan, le soldat invalide qui flirte un peu avec Iya pour se prouver qu'il est encore vivant, et le jeune Sasha, fils d'une famille aisée et prétendant de Masha à qui il apporte des vivres.

Toutefois, l'intrigue semble basculer progressivement, passant de la stoïque et soumise Iya, mince géante blonde presque albinos, à l'incandescente et exubérante Masha, sorte de petite belette à la chevelure foncée avec reflets roux, dont le caractère se révèle beaucoup plus complexe et ambigu, et qui assume pleinement ses contradictions. Il conviendra d'apprécier le jeu exceptionnel des deux actrices principales (toutes deux des nouvelles venues au cinéma), tant Viktoriya Miroshnichenko (Iya) et Vasilisa Perelygina (Masha) illuminent l'écran, donnant chair et âme à leurs personnages atypiques.

En dépit d'un sujet campé dans les jours qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, le cinéaste a tenu à imprégner à son film une facture des plus modernes, notamment avec la succession de travellings dynamiques et une caméra tenue à l'épaule. Pas étonnant qu'*Une grande fille* ait obtenu le Prix de la mise en scène dans la section Un Certain Regard à Cannes l'an dernier. Mais, contrairement à *Tesnota*, composé de plans et séquences très sombres à l'image (hormis la finale), *Une grande fille* diffuse de toute part une lumière cendrée et blafarde, notamment grâce à la désaturation des couleurs, procédé conférant aux scènes une teinte presque sépia qui accentue ainsi la grisaille de la Russie soviétique sous Staline.

Saluons à cet égard la perspicacité de Balagov et de sa chef opératrice (l'encore plus jeune Ksenia Sereda) d'avoir su éviter le piège du « film d'auteur cadré en 4:3 dans un noir et blanc contrasté » et de s'être plutôt livrés à une étude chromatique à la symbolique obsédante et impénétrable. Car dans presque tous les plans se côtoient le vert, couleur souvent associée à l'espérance (d'une vie meilleure, de renouveau?) et surtout attribuée ici aux objets, notamment des segments de papier peint ou d'aplats de peinture sur les murs, et aux vêtements (la veste d'Iya, la robe de Masha, qui tourne de bonheur à l'idée de la revêtir pour rencontrer les parents de son fiancé), et l'orangé ou le rouille qu'on retrouve aussi dans les vêtements (dont le pull du petit garçon lors d'un épisode tragique), mais surtout sur le reflet des visages ou de la peau, éclairés parfois par la seule lueur d'une bougie ou d'un lampadaire la nuit (sans compter la couleur édulcorée du sang illustrée par l'épistaxis de Masha ou la cicatrice qui s'ouvre sous la chemise d'un patient), qui peut suggérer la mort, la maladie

ou le climat de sourde désolation qui accable une population qui vient tout juste d'échapper au rouleau compresseur nazi.

Balagov cultive aussi un sens aigu de l'ellipse (notamment lors des scènes où la mort frappe), des silences et du non-dit, quitte à laisser certaines questions sans réponse. Par ailleurs, la famine qui a sévi durant le siège et les passe-droits dont bénéficie toujours une certaine classe privilégiée sont aussi évoqués de façon subtile, parfois dans les dialogues, parfois dans l'image (ou une combinaison des deux). Par exemple, lorsque le petit Pashka fige devant le groupe d'éclopés amusés qui lui demande d'imiter un chien, une voix s'élève et dit : « Et où aurait-il vu un chien, puisqu'ils ont tous été mangés ? » Plus tard dans le film, la scène où Sasha vient présenter Masha à ses parents s'ouvre sur la mère de celui-ci (femme d'apparatchik condescendante envers son fils et méprisante envers sa future fiancée) se dirigeant vers sa somptueuse résidence, de retour d'une promenade avec son chien de race.



Certains pourraient reprocher au réalisateur d'*Une grande fille*, malgré la distanciation historique, d'avoir tracé ce portrait implacable d'une société déréglée, paraissant tout entière hypnotisée sous l'effet du syndrome de stress post-traumatique, en utilisant une approche esthétisante. Néanmoins, Aleksandr Sokourov, avec qui le cinéaste a étudié, serait fier de son disciple. On pourrait même affirmer que Balagov est ce qui est arrivé de mieux au cinéma russe depuis l'émergence d'Andrei Zvyagintsev (*Le retour, Faute d'amour*), et qu'avec lui la relève semble assurée. ▲

1. Iya, la grande fille du titre, surnommée la Girafe

2. Deux actrices débutantes exceptionnelles : la brunette Vasilisa Perelygina et la blonde Viktoriya Miroshnichenko

Les nôtres

La loi du silence DENIS DESJARDINS



«Jeanne Leblanc, dont le premier long métrage *Isla Blanca* nous avait impressionné par sa puissance dramatique, confirme ici son grand talent en se concentrant sur le drame intérieur d'un personnage fragile, interprété par l'extraordinaire Émilie Bierre.»

Les nôtres s'ouvre sur l'image d'une jeune fille nue, vue de dos, assise au bord d'un lit. On entend en même temps le début de discours de notables d'une petite ville (fictive) de banlieue, aussi propre que fade : Saint-Adeline. Un nom certainement antinomique et ironique, quand on sait que le prénom Adeline peut se traduire par «douce noblesse». La douce noblesse ici n'est qu'un petit monde de parvenus. Le maire Ricard, sourire enjôleur et assurance de celui qui n'a plus rien à prouver, vient présenter son projet de parc devant une assistance déjà conquise. Tout sonne faux ici, et le spectateur sent que ces convenances d'opérette cachent un drame à venir. Le contraste avec l'image de l'adolescente souligne d'ailleurs assez bien le vernis factice et l'hypocrisie de ce club de bourgeois populistes.

Bientôt s'impose l'élément principal du drame : la jeune fille, Magalie, 13 ans, qui fait partie de l'entourage du maire, est enceinte. Mais elle refuse obstinément de révéler l'identité du père (nous laissons le spectateur chercher la raison de ce silence). On soupçonne un camarade de classe, fils adoptif du maire, qui a la malchance d'être d'origine étrangère.

En fait, le vrai coupable n'est autre que la personne la plus intouchable de la municipalité, c'est-à-dire le maire lui-même (Paul Doucet, magistral dans un rôle fort difficile). Une des habiletés du scénario, signé Jeanne Leblanc et Judith Baribeau, est de révéler très lentement les soupçons que ses proches auront à son endroit. Toutefois, on attendrait vainement un quelconque coup d'éclat; c'est qu'il n'y a pas de véritable suspense ici, encore moins de *happy end*, même si la jeune Magalie finira par punir en quelque sorte le coupable, quoiqu'indirectement. En outre, *Les nôtres* aborde d'autres sujets graves tels la xénophobie, la complicité, le déni, dont font preuve autant les adultes que les ados de la ville. «À Sainte-Adeline, on est tricotés serré», rappelle une voisine aux préjugés bien ancrés. Jusqu'au dénouement, cette attitude prévaudra chez les nôtres.

Sur un thème semblable, un cinéaste américain aurait possiblement proposé un film plus racoleur avec justice à la clé. De France, par ailleurs, nous arrive ces jours-ci *Les chatouilles*, un autre film tournant autour de la pédophilie, sujet à la fois scabreux et délicat. On pourra comparer les deux œuvres, mais nul doute que Jeanne Leblanc a su faire preuve d'une sobriété exemplaire grâce à une mise en scène qui assume la lourde atmosphère propre au sujet, en laissant place de temps à autre à des silences étouffants (parfois à peine relevés par les notes lancinantes du violoncelle d'Ourielle Auvé). Qualités qui, quand on y pense, sont aussi celles de certains des meilleurs cinéastes québécois, notamment Bernard Émond, Sébastien Pilote ou Martin Laroche.

Jeanne Leblanc, dont le premier long métrage *Isla Blanca* nous avait impressionné par sa puissance dramatique, confirme ici son grand talent en se concentrant sur le drame intérieur d'un personnage fragile, interprété par l'extraordinaire Émilie Bierre. Chose étonnante, ce personnage n'est pas donné de facto victime du prédateur. Magalie semble s'accommoder relativement bien de son état; elle se maquille, s'amuse comme toutes les filles de son âge et consent même à converser avec le lâche abuseur par images vidéo. Elle rechigne même à discuter de sa situation avec sa mère, encore moins avec un travailleur social. Ce n'est que petit à petit qu'elle se sentira rattrapée par les conséquences dévastatrices de cette relation pour le moins malsaine. ▲

1. Émilie Bierre dans le rôle principal

Blood Quantum

Toujours (mort) vivant JASON BÉLIVEAU

Les attentes étaient élevées pour *Blood Quantum*, deuxième long métrage du cinéaste Jeff Barnaby. C'est qu'en 2013 nous avions reçu toute une claque – celles non annoncées font le plus de dégâts –, *Rhymes for Young Ghouls*, fable punk et révisionniste plantée dans l'univers des pensionnats autochtones. Réappropriation d'une histoire bafouée en empruntant les codes du cinéma de genre, *Rhymes* se brûlait d'avoir à dire, par l'entremise de la fiction, une injustice autrement circonscrite au documentaire. Pourtant, l'influence de ce genre se faisait déjà ressentir, notamment les œuvres engagées de la cinéaste abénaquise Alanis Obomsawin. Pour *Blood Quantum*, Barnaby s'inspire d'ailleurs librement des *Événements de Restigouche* (1984), d'Obomsawin, relatant les rafles de la Sûreté du Québec pour empêcher en Gaspésie la pêche au saumon, droit ancestral des Mi'kmaq.

Nous sommes à la même année de ces rafles, en 1981, dans la réserve de Red Crow, située à la frontière du Québec et du Nouveau-Brunswick. Un quotidien sans histoire est perturbé par des événements incongrus : un pêcheur remarque que ses prises éviscérées continuent de gigoter. Un chien exécuté reprend vie, enragé. Le shérif Traylor (Michael Greyeyes) reçoit des appels alarmants. Son fils, Joseph (Forrest Goodluck), âme égarée qui attend un enfant avec sa copine blanche, lui donne également du fil à retordre. Son ex-femme, Joss (la cinéaste Elle-Máijá Tailfeathers, qui a signé le magnifique court métrage *Bibttōš*), mère de Joseph, tente d'agir à titre de médiatrice. Pour compléter le portrait familial, le demi-frère de Joseph, Lysol (Kiowa Gordon), jeune adulte trouble, traversé d'une colère qui n'attend que d'exploser.

Ce titre, *Blood Quantum*, intrigue d'emblée. Le *blood quantum* («degré de sang» en français) est une mesure controversée du niveau de sang autochtone chez un individu, afin de lui offrir un statut «officiel» d'Autochtone. Pensez au *midi-chlorians* dans *The Phantom Menace*, mais avec des répercussions évidemment plus concrètes, touchant l'identité et la descendance. Qualifié à la fois de construction colonialiste et de moyen nécessaire pour préserver les communautés indigènes, il prend ici des connotations positives, ce sang pur rendant immun à une infection transformant les gens en zombies avides de chair fraîche. À mesure que les semaines et les mois s'effritent, la communauté mi'kmaq devient le dernier rempart contre une épidémie qu'on imagine mondiale.

Le rapport est inversé : faut-il accueillir les Blancs qui ne sont pas atteints (du moins, pour le moment) et risquer la mort, refuser de leur prêter mainforte, ou carrément les exécuter sans procès ?

L'idée est bonne, et recelait un fort potentiel dramatique, mais son exploitation reste en surface. Au lieu de creuser le commentaire attendu sur des siècles de colonialisme, Barnaby préfère faire des références faciles au Robert Rodriguez de *From Dusk Till Dawn* et à Tarantino. Exemple : au lieu de les appeler «zombies» (la convention du genre veut qu'on ne les qualifie jamais de ce nom), les survivants préfèrent le terme «zeds», ce qui occasionnera un gag que n'importe quel amateur de Tarantino aura vu venir de loin. Il n'est pas question de critiquer ce plaisir de rendre hommage, de jouer avec la glaise, de s'offrir des orgies de boyaux de sang (les effets spéciaux, signés par les Blood Brothers, sont glorieusement juteux), mais le peu de développement narratif et de complexité psychologique laisse sur sa faim.



Forcément subversif le film de zombies ? Avec la pléthore d'allégories sociopolitiques venues vider le genre de ses entrailles depuis une vingtaine d'années, nous le sentons de plus en plus maintenu artificiellement en vie. *Blood Quantum* confond malheureusement concept et profondeur. Bien que nous accueillions à bras ouverts son désir de n'être parfois qu'un bête divertissement de série B, ses écueils scénaristiques et une direction d'acteurs aléatoire résultent en une tentative honnête, bien que manquée, de tirer son épingle d'un jeu dont on ne connaît que trop bien les règles. ▲

1. La cellule familiale au centre de *Blood Quantum*

Le rire Psycho-fourbi

ANNE-CHRISTINE LORANGER



1. *Le jeu d'acteur quasi surhumain de Léane Labrèche-Dor*

Avec *Le rire*, Martin Laroche aborde la réflexion sur le travail de cinéaste entamée dans *Les manèges humains* (2012). La déroute engendrée par la juxtaposition des histoires pose ici la question du travail du cinéaste, lequel se devrait de soulever des questions et d'amener le spectateur à réfléchir.

Présenté comme une exploration du syndrome du survivant, le cinquième long métrage de Martin Laroche constitue une audacieuse réflexion sur l'absurde, aussi déroutante que fascinante, fort bellement jouée mais encombrée, tel le fourbi d'un grenier de la psyché humaine.

Le cinéma s'approche bien davantage du roman que du théâtre dans sa forme, c'est pourquoi les adaptations théâtrales au grand écran posent toujours problème. Un grand moment de théâtre ne devient pas nécessairement un grand moment de cinéma. Le théâtre a une capacité à absorber un discours discursif ou non linéaire et à y donner une cohérence, ce dont le cinéma est difficilement capable. C'est pourquoi le théâtre de l'absurde tel Ubu Roi s'adapte assez mal à l'écran¹, sauf en transposant le personnage au sein d'une histoire plus linéaire, comme l'a fait Peter Greenaway avec *The Cook, the Thief, his Wife & Her Lover* (1989).

Le rire oppose ainsi de captivantes scènes de cinéma et des moments qui auraient été pertinents au théâtre, telle cette magnifique chorégraphie d'hôpital durant le générique, juste après la cruelle scène d'adieu d'une mourante à sa fille qui ouvre le film. On passe par la suite, sans transition, à une scène de guerre qui aurait pu être tirée tout droit de *Schindler's List* (1993), si ce n'était des dialogues en québécois moderne. Valérie et Samuel sont un jeune couple

faisant partie d'un groupe de gens qui ont été arrêtés et emmenés dans une forêt pour y être fusillés au fond d'une fosse déjà pleine de cadavres. Valérie (Léane Labrèche-Dor, phénoménale) voit Samuel (Jean-Sébastien Courchesne) mourir sous ses yeux. Elle s'en sort par la grâce d'un soldat qui, la voyant nue et vulnérable, est incapable de la tuer. Enterrée vivante, non seulement Valérie trouve la force de ramper vers la surface, mais elle réussit à se refaire une vie avec Gabriel (Alexandre Landry) dans un Québec hanté par la guerre. Son travail de préposée dans un CHSLD l'amène à côtoyer Jeanne (excellente Micheline Lan-tôt), une patiente lettrée dont l'humour mordant et la profonde intelligence plaisent à la survivante du massacre, qui lutte contre des fantômes par trop présents. Ces fantômes prennent des formes déroutantes, soit celle d'une patiente en larmes qui l'interpelle agressivement, celle d'une première ministre du Québec jouant bizarrement le rôle de la Mort, ou encore celle d'un couple biscornu dans le CHSLD duquel Jeanne, voix de la sagesse par la dérision et l'humour, reçoit les confidences. Alter ego, vies parallèles ou multidimensionnelles, beaucoup de scènes portent à confusion et détournent l'attention des histoires de survivance et de résilience superbement écrites. L'excellent travail de direction de Martin Laroche avec ses acteurs dans ces scènes est renforcé par la cinématographie de Mathieu Laverdière. Sa caméra réalise un travail magistral, entre autres dans la scène où Valérie, enterrée vivante, rampe péniblement hors de sa fosse. Idem dans les gros plans où elle fait face au soldat qui l'a épargnée ou lors de son superbe stand-up comique sur la mort. La juxtaposition des ombres et des lumières, précisément exécutée, donne toute sa force au texte et au jeu d'acteur quasi surhumain de Léane Labrèche-Dor.

Avec *Le rire*, Martin Laroche aborde la réflexion sur le travail de cinéaste entamée dans *Les manèges humains* (2012). La déroute engendrée par la juxtaposition des histoires pose ici la question du travail du cinéaste, lequel se devrait de soulever des questions et d'amener le spectateur à réfléchir. Il y a cependant trop de quoi et de qui au sein de ce film, ce qui empêche le spectateur d'arriver au pourquoi et au comment d'une véritable réflexion.

«Le rire, ce n'est pas rigolo», disait le grand humoriste Raymond Devos. Malgré son titre, et malgré de beaux moments d'humour, *Le rire* de Martin Laroche n'est pas drôle. Un peu moins encombré, il aurait cependant pu présenter une réponse à l'absurdité de l'existence. ▲

¹Parmi les heureuses exceptions, notons *Un chien andalou* (1929), de Buñuel et les essais cinématographiques ubuesques du cinéaste d'avant-garde australien Albie Thoms durant les années soixante.

L'acrobate

En suspens JASON BÉLIVEAU

Figure énigmatique s'il en est, le cinéaste d'origine acadienne Rodrigue Jean a développé en 30 ans une œuvre radicale et nécessaire en exposant sans affect les marges de notre société. Celles où évoluent clandestinement prostitués et toxicomanes, êtres écorchés par la vie et par un capitalisme qui les recrache forcément, parce qu'improductifs selon ses lois toutes puissantes. D'une brève recherche sur Internet, nous revenons pratiquement bredouille; quelques photos à peine de Jean, dont une dans la vingtaine, en noir et blanc, où nous le méprenons un instant pour Jack Kerouac ou pour l'un de ces beatniks parcourant librement les États-Unis. La carrure de Ti-Jean, oui, mais surtout ce regard dur, à travers duquel transparaît une vulnérabilité prenante. Aux cinq ans, l'artiste se matérialise, un nouveau film sous le bras, avant de disparaître on ne sait où. Initiateur du groupe d'action en cinéma Épopée avec le monteur Mathieu Bouchard-Malo, il a signé un des films d'ici les plus importants de la décennie 2000, le documentaire *Hommes à louer*, qui suivait sur un an plusieurs prostitués mâles, leur donnant un espace de parole et d'écoute. Son dernier film de fiction, *L'acrobate*, recoupe quelques fétiches du cinéaste et des influences évidentes, entre autres celles de Jean Genet et de Rainer Werner Fassbinder.

La mise en place est d'une simplicité assumée. Christophe (Sébastien Ricard), quarantenaire parvenu, achète sur un coup de tête un appartement pas tout à fait terminé au sommet d'une tour du centre-ville de Montréal. Il y fera la rencontre imprévue de Micha (Yury Paulau), acrobate russe blessé pour des raisons nébuleuses. Cet ange déchu, vagabond sans le sou, va s'immiscer rapidement dans le quotidien de cet autre à la vie réglée, en déséquilibre depuis la dégénérescence d'une mère (Lise Roy) dont il s'occupe maladroitement. Esseulés, les deux hommes vont développer une relation construite sur des jeux sexuels violents, où tour à tour ils seront dominants et dominés. S'aiment-ils? Si c'est le cas, blesser par amour est le mot d'ordre, chaque blessure étant donnée et reçue comme une décharge électrique. Le seul moyen de ressentir passe par les coups, les étranglements, l'humiliation. N'importe quoi pour s'arracher aux réflexes conditionnés par un monde programmé pour se construire, s'ériger toujours, à l'image de ces tours infinies que Jean filme en de longs plans fixes, à la recherche de traces d'humani-

té, alors qu'elles se trouvent plus bas, les pieds bien ancrés au sol, marchant dans les rues en groupes serrés et revendicateurs.

Le temps se dilate, la progression psychologique est lente, le jeu tantôt effacé, tantôt d'une intensité presque insoutenable. *L'acrobate* en confondra plus d'un, notamment lors de ces scènes de sexualité d'une frontalité rarement vue dans notre cinéma. La presse fera peut-être grand cas du caractère pornographique de ces scènes, que d'aucuns pourraient qualifier de gratuites, alors qu'elles illustrent un rapport aux corps dénaturé, voire économique. Pourtant, entre ces moments de brutalité, des zones d'accalmie, notamment lorsque Christophe, sous les ordres de Micha, lui rasera les jambes, puis le sexe. Redoutons le moment où un intervieweur zélé demandera à Ricard, encore une fois d'une grande justesse dans sa retenue, si ces scènes ont été simulées, car bien sûr cette question de la simulation importe peu, tant tout ici est factice, dissimulant un vide abyssal. Le sexe est purement une monnaie d'échange et transite selon les besoins les plus impératifs. Et les plus vils.

Le spectateur se laissera donc prendre dans cet étau qui se resserre avec une résolution quasi désintéressée. Bien que le récit s'égare parfois dans des surlignages pesants (la mère de Christophe lui dira: «T'as changé on dirait»; perspicace la mère), une calme assurance dans la mise en scène intrigue, notamment dans ces jeux de verticalité, symbolisés par l'appartement de Christophe et le métier de Micha (de très belles scènes montrant des trapézistes viennent ponctuer le récit). Tout de même, osons critiquer cette vision bouchée de la ville et des rapports intimes dits contemporains, dans ce projet politique de faire de cette relation (très) particulière entre ces deux hommes le symbole d'une condition généralisée de l'intimité au XXI^e siècle, une naïveté qui aurait sans doute mieux passée il y a 25 ans, à l'époque de *Maestrôm* et autres *Un crabe dans la tête*.

L'acrobate sera exigeant pour le commun des mortels, mais ce film avec en son centre une large fêlure ne s'adresse pas à lui, du moins pas directement. Il s'agit d'un cri de désespoir rendu sourd par le son des villes, d'une plainte âpre contre un monde qui s'isole pour mieux se protéger. C'est la réaction violente d'un animal blessé. C'est un film qui, par amour, ose détester ce que nous sommes devenus. ▲



« La mise en place est d'une simplicité assumée. Christophe, quarantenaire parvenu, achète sur un coup de tête un appartement pas tout à fait terminé au sommet d'une tour du centre-ville de Montréal. Il y fera la rencontre imprévue de Micha, acrobate russe blessé pour des raisons nébuleuses. »

1. Sébastien Ricard dans le rôle de Christophe

Une femme, ma mère

CATHERINE BERGERON

L'album de famille impossible de Claude Demers



La photographie a cette capacité étonnante et poignante de donner à voir un certain quelque chose qui *a été*, disait fameusement Roland Barthes. Elle porte en elle cette qualité lui permettant d'arrêter un instant qui sera ensuite communiqué sous une autre forme. Cette photographie, que l'on pourrait nommer « amateur » et « de famille », trouve sa magie dans le fait que quelque chose a simplement existé devant la caméra. La force de la photo de famille serait donc exactement cela : la famille. Elle arrive à mettre en images cette famille que l'on reconnaît comme faisant partie de nous, cette famille qui *point* de manière à nous dire un peu plus qui nous sommes. Mais comment reconstruire et faire part de notre histoire lorsqu'on ne possède aucune image ?

Construit comme une suite de tableaux vivants, de photographies en mouvement, le dernier long métrage de Claude Demers, *Une femme, ma mère* (2019) (Grand prix de la compétition nationale longs métrages aux RIDM), se présente comme le magnifique, touchant et gigantesque album de famille de celui qui, douloureusement, se trouve en quête de sa propre histoire. Poursuivant les préoccupations classiques du cinéaste (*Doù je viens*, 2013), tournant autour des thèmes de l'adoption, de la mémoire, de la filiation, de l'héritage et de la réconciliation, le film propose une incursion tout en douceur et en vulnérabilité dans l'enquête menée par le cinéaste pour retrouver sa mère biologique, l'ayant abandonné à la naissance.

Vivant dans le Québec des années 1950, alors que la Grande Noirceur, avec son régime conservateur et clérical, s'essouffle devant la mouvance nécessaire et incontrôlable d'un peuple cherchant la modernité, la mère de Demers est présentée comme cette femme moderne, tristement victime de cet entre-deux. Ne voulant jamais avoir d'enfant, elle a porté ce bébé dans la honte et l'amertume, criblant son ventre de coups, s'exilant lors de sa grossesse et accouchant, seule et anonyme, dans une crèche de Montréal. Claude Demers est ainsi né, raconte-il, d'une mère qui a tout fait pour brouiller les pistes de sa propre existence, une mère qui, l'abandonnant sans nom, le fera nommer « Jarry », comme tous les autres bébés nés dans la même semaine.

Ces histoires, nous les apprendrons d'une seule manière : elles seront racontées par la voix empathique et sereine du cinéaste. Par la parole, il retracera son enquête, accumulant les rencontres, les lectures de registres et les embauches de détectives pour arriver jusqu'aux retrouvailles, qui seront loin

du conte de fée. Comme une longue lettre adressée à sa mère, il partagera ses états d'âme, ses doutes et questionnements, en portant toujours en lui un respect et un amour inconditionnels pour celle qui, cherchant le bonheur, n'a pu faire autrement.

Sans aucune image de cette quête ou de cette rencontre, le film utilisera alors le motif même de la vie de Demers pour lier la voix à l'image : l'adoption. Car c'est en adoptant une série d'images qui ne lui appartiennent pas, une série de portraits de femmes, réunis par la beauté de leur noir et blanc, et leur référence commune à la femme du milieu du siècle dernier, que le cinéaste traduira en images son périple. Film de montage, *Une femme, ma mère* oscille ainsi visuellement entre des images d'archives documentaires, celles tirées d'autres œuvres cinématographiques et celles reconstituées par le cinéaste et son équipe. Toujours différentes, les femmes apparaissent pourtant à l'écran sous l'image d'une femme : la femme moderne, belle, séduisante et distinguée ; la femme vivant dans les clairs-obscur, celle tant aimée par le cinéma et les Grands qu'ont été Truffaut, Bergman, Resnais, Marker, Brault ou Groulx. Par son adoption des images, Demers adopte donc aussi la femme d'une époque, une époque révolue pendant laquelle sa mère a vécu et a grandi. Anonymes, fictives ou véritables, peu importe : ces femmes existent toutes comme l'image de celle que sa mère aurait pu être.

Évoluant dans le même espace-temps qu'*Une femme, ma mère*, Roland Barthes disait inoubliablement dans *La chambre claire* qu'il possédait cette image parfaite de sa mère chérie, mais que, impossible à partager pour que tous ressentent la même chose, il ne la partagerait jamais. Comme une réponse à Barthes, l'œuvre de Demers arrive comme la création même de cette image qui, pour le cinéaste, reste inatteignable. Chaque femme devient une fabulation permettant à Demers de s'écrire. Le cinéma arrive ainsi, ici, comme cet art offrant miraculeusement la chance de produire une image parfaite devant une histoire imparfaite, à créer, par la force du pardon, une mère belle et idéale devant la mère victime avalée par son temps. Hommage poignant aux mères et aux parents qui acceptent de prendre en mains leur rôle, ode sensible aux femmes qui ont le droit de vouloir autre chose, mais aussi testament de l'histoire d'un peuple qui a connu une grande transformation, *Une femme, ma mère* nous donne envie d'aimer, d'accepter et de pardonner comme peu de films arrivent aussi délicatement à le faire. ▲

1. *Une femme, ma mère* de Claude Demers

Sorry We Missed You

JULIE VAILLANCOURT

P'tite misère

Sélectionné pour la Palme d'or à Cannes en 2019, le plus récent opus du cinéaste britannique Ken Loach réaffirme une fois de plus le talent du favori cannois. Dans son précédent film de fiction, *I, Daniel Blake* (2016), (l'anti)héros éponyme de 59 ans se battait seul contre la bureaucratie et les services d'employabilité pour obtenir un soutien financier. Sans proposer de renouveau notable, *Sorry We Missed You* demeure dans la même veine thématique, tout en variant les protagonistes et la diégèse. Depuis la crise financière de 2008, Ricky Turner (Kris Hitchen) et sa femme, Abbie (Debbie Honeywood), peinent à joindre les deux bouts pour élever leurs enfants, Sebastian et Liza. Dans l'espoir de mieux gagner sa vie, Ricky devient livreur de colis chez Parcels Delivered Fast (PDF), où il deviendra franchisé de la compagnie, c'est-à-dire un entrepreneur indépendant. Néanmoins, le générique d'ouverture de *Sorry We Missed You* comporte son lot d'ironies (et d'indices révélateurs) : sur fond noir, la voix hors champ du patron de Ricky se fait entendre : « Tu ne travailles pas pour nous, tu travailles avec nous ! » Or, très rapidement (mais après avoir fait la coûteuse acquisition d'un camion et sous l'aguiche mensongère de penser devenir son propre patron), Ricky part sur la route de « l'auto-entrepreneuriat ». Lentement, cette situation plongera la famille Turner dans un chaos économique.

Ken Loach dans son film explore la réalité de plusieurs travailleurs de la « gig economy », qui signifie, littéralement, l'économie des petits boulots ; rendue populaire aux États-Unis notamment avec des plateformes collaboratives comme Uber, n'employant pas de salariés, mais de petits entrepreneurs. Ce nouveau modèle en plein essor représente près de cinq millions d'emplois au Royaume-Uni, principalement dans les secteurs de la livraison de nourriture et de la conduite de taxi. Si la liberté et la flexibilité que procure l'idée d'être son propre patron fait rêver (et où devenir entrepreneur rime trop souvent avec l'espoir d'être révélé à *Dragon's Den* ou à *Shark Tank*), la réalité de la majorité des travailleurs de la « gig economy » n'est guère glorieuse : Ce qu'on pourrait percevoir comme du pessimisme de la part de Ken Loach dans *Sorry We Missed You* est pourtant le pain quotidien de bien des Britanniques (des Européens, des Étatsuniens, des Canadiens). Le film est d'ailleurs une coproduction Royaume-Uni, France, Belgique. À n'en point douter, bien qu'il soit une fiction, *Sorry We Missed You* est ancré dans la réalité de nombreux Britanniques travail-



lant sous le « régime » de la « gig economy », où liberté et flexibilité sont des appâts camouflant l'exploitation.

Si la thématique est d'actualité, l'esthétique de Loach, de style naturaliste, participe au réalisme du film : présenter l'essence de l'être humain dans la situation donnée. Si certains décors demeurent forcés (les murs de la cuisine familiale vieilliss au pochoir), la direction photo est admirable. On y retrouve ainsi cette humanité, non seulement dans le propos, mais dans l'esthétique, quasi documentaire, tant dans la façon de filmer les acteurs que de les diriger. En ce sens, la scène où Abbie, aide à domicile, visite Rosie, vieille dame en perte cognitive, est exemplaire. Un cinéma de l'observation qui n'offre aucun plan inutilement romancé. Malgré l'angoisse d'un protagoniste, la caméra lui tourne le dos. Elle n'est jamais voyeuse. Les luttes de tous les jours sont présentées comme elles arrivent : brusquement, sans explications. Pourtant, le spectateur devient empathique face à cette p'tite misère.

Sorry We Missed You demeure un film réussi, même s'il offre peu de renouveau après *I, Daniel Blake*, sorti quelques années auparavant. Certes, il pourrait être perçu comme une suite sur les failles de l'employabilité au Royaume-Uni, lesquelles se répercutent dans la sphère familiale et nourrissent le cercle de la pauvreté. Néanmoins, *I, Daniel Blake*, demeure somme toute plus percutant. La « pauvreté » de Daniel se situe non seulement au niveau économique, mais aussi familial/matrimonial et agit ainsi sur deux paliers, la pauvreté du personnage étant exacerbée par sa solitude. À n'en point douter, les deux films possèdent de nombreuses similitudes à commencer par la signature visuelle et thématique du cinéaste. Ken Loach fut inspiré par le « free cinéma », ainsi que par le documentaire, avant d'en réaliser lui-même. En ce sens, *The Spirit of '45* (2013) résume bien les répercussions économiques et sociales d'après-guerre, en Grande-Bretagne, mais aussi l'amour que le cinéaste octogénaire porte au sujet social, son pays, et l'histoire qui s'y rattache. ▲

1. Conciliation travail-famille ; la difficulté de joindre les deux bouts

« Ken Loach dans son film explore la réalité de plusieurs travailleurs de la « gig economy », qui signifie, littéralement, l'économie des petits boulots ; rendue populaire aux États-Unis notamment avec des plateformes collaboratives comme Uber, n'employant pas de salariés, mais de petits entrepreneurs. »

Uncut Gems

L'enivrante odyssée des frères Josh et Benny Safdie

CATHERINE BERGERON



1. *Uncut Gems* de Josh et Benny Safdie

De l'énoncé «diamant brut» peuvent bel et bien résonner finesse et richesse: la finesse et la richesse d'une pièce qui se voudrait unique et rare, qui se voudrait profonde et énigmatique. Mais de «diamant brut» peut aussi retentir la dureté de la forme, de cette forme qui, rude et non taillée, frappe par sa vitalité, son impulsivité, sa violence. Multipliant les festivals de renom (Telluride, Toronto, New York, Rotterdam), le dernier long métrage des cinéastes étatsuniens Josh et Benny Safdie, *Uncut Gems* (2019), arrive, dans le paysage cinématographique actuel, comme cette parfaite pierre précieuse naturellement ciselée.

Commençant son récit dans la rudesse d'une mine de diamants éthiopienne, où deux mineurs profitent du brouhaha causé par la blessure d'un de leurs confrères pour aller dérober une opale noire, *Uncut Gems* entame son parcours incisif en suivant le voyage de cette opale jusqu'en Amérique... ou plus précisément jusqu'à notre arrivée dans la colonoscopie du personnage principal, Howard Ratner (remarquablement joué par Adam Sandler). Du cabinet médical, nous suivons alors, à un rythme effréné, Howard qui nous amène dans son univers: le Diamond District de New York. Juif bien établi du quartier, Howard passe tout son temps à organiser et à réorganiser ses affaires, multipliant les prêts sur gages et les emprunts dans le but de faire un grand coup d'argent. Et ce coup ne peut venir que d'une direction, son obsession: parier sur le basketball. Peu importe que son mariage tombe en morceaux, que son amante fasse à sa tête et que son beau-frère, à qui il doit beaucoup d'argent, ait envoyé deux tueurs à ses trousseaux, Howard ne voit que loin devant lorsque, venu dans son magasin pour acheter des accessoires en diamants, le grand joueur de la NBA Kevin Garnett (jouant son propre rôle) tombe sous le charme de son opale noire. Les dés sont jetés et, bien souvent, rien ne va plus dans l'univers chaotique d'Howard.

À mi-chemin entre les films de Cassavetes (*The Killing of a Chinese Bookie*, 1976), les films de Scorsese (*Taxi Driver*, 1976) (à noter que Scorsese fait lui-même

partie de la production d'*Uncut Gems*), et les jeux d'arcade des années 1980, ponctués de leur musique électronique, le film des frères Safdie poursuit la consécration magistrale de ces deux cinéastes new-yorkais du temps présent. Souvent vus comme les moutons noirs de l'Amérique, boudés par les Oscars, ils proposent avec ce projet de longue haleine, leur ayant pris 10 ans à réaliser, une suite à leur approche stylistique bien établie (*Good Time*, 2017) tout comme un questionnement social et humain aiguë et pertinent.

Avec son style grinçant, où les personnages passent leur temps à s'enterrer mutuellement, lorsque ce n'est pas la musique stridente qui les enterre à son tour, le film des frères Safdie a été comparé, par plusieurs, à une crise cardiaque, une angine de poitrine, une crise d'angoisse ou d'épilepsie. En filiation avec *Good Time*, qui remet en question directement la notion de «bon temps», *Uncut Gems* perpétue la réflexion des cinéastes sur le divertissement et le plaisir contemporains. «Are you having a good time?», demande l'un des tueurs à gages à Howard. À fond dans le divertissement, le film est poussé au bord de l'indigeste, transformant le pur plaisir en commentaire, le suspense en film d'auteur. Mais la plus riche réflexion offerte par *Uncut Gems*, faisant, de ce film, un grand film, réside dans l'image de cette opale noire, moteur du récit entier. C'est cette opale, après tout, qui lie les mondes quelque peu caricaturaux, du moins pris avec légèreté, des Juifs new-yorkais, axés vers le gain et le futur, et des Afro-Américains, amoureux des diamants, de l'éclatant et du temps présent. L'opale porte en elle une grande signification, comme l'explique Howard à Garnett: elle porte chance et, aussi vieille que les dinosaures, elle porte en elle l'histoire de l'humanité. Dans les mains de Garnett, l'opale lui permet de gagner des matchs comme elle permet, par procuration, à Howard de gagner ses paris. Mais que recèle donc cette opale sinon une bonne histoire? Au-delà du spectre de ses couleurs, Garnett y voit la rareté, la provenance, l'Afrique, la terre, l'origine, la force, la résistance; il y voit une filiation, un héritage. La pierre devient puissante parce qu'elle porte en elle l'histoire que Howard lui a donnée et parce que cette histoire prend sens chez celui qui y croit. Loin de la réalité tragique des mineurs présentée au début du film, la bonne histoire est donc celle à laquelle nous *voulons* croire. C'est cette histoire qui permet à certains de se dépasser, à d'autres de contrôler leur prochains pour leurs propres gains. Et c'est cette histoire qui permet finalement de capter l'attention d'une foule au-delà de tout excès stylistique et toute tentative d'indigestion. ▲

Une vie cachée

Rester libre derrière les barreaux de la prison hitlérienne

SOPHIE LECLAIR-TREMBLAY

Une vie cachée, dixième long métrage du réalisateur américain Terrence Malick, raconte l'histoire de l'Autrichien Franz Jägerstätter (interprété par l'acteur allemand August Diehl) qui, pendant la Seconde Guerre mondiale, fut appelé à abandonner sa femme, Fani (Valerie Pachner), et leurs trois filles afin d'aller combattre sous la gouverne d'Adolf Hitler. Ce récit, basé sur des faits réels, raconte les dernières années de vie de ce paysan catholique qui ne prêtera jamais serment d'obéissance à Hitler. Le film explore le cheminement intérieur de cet homme courageux dont la résistance envers le nazisme aura subsisté jusqu'à la toute fin.

Il s'agit d'un exercice de cinéma magistral que de parvenir à illustrer la teneur psychologique du cheminement intérieur du personnage de Franz. Certes, Terrence Malick possède les outils stylistiques et filmiques pour tirer la puissance cinématographique maximale d'un sujet aussi humainement complexe, rappelant davantage son grandiose *The Tree of Life - L'arbre de la vie* (2011) que ses derniers opus moins réussis. Et ici, les procédés du réalisateur trouvent meilleur appui. La caméra spontanée, parfois saccadée et presque toujours en mouvement de Malick épouse davantage la solidité de la proposition scénaristique qui caractérise *Une vie cachée* que les pensées éparpillées des protagonistes de *Knight of Cups* (2015) ou encore de *Song to Song* (2017). Le scénario du dernier film de Malick possède une rigueur de traitement de l'époque, des personnages et de leurs tourments qui donne la liberté visuelle nécessaire au cinéaste de 76 ans pour exercer un style qui confère énergie, beauté et intensité émotionnelle à chacun des innombrables plans de son oeuvre. Le langage filmique du réalisateur fait état de la beauté saisissante de la nature, de la ferme, des animaux, en enchevêtrement constant avec l'oppressive réalité militaire et les conditions de détention, et cette orchestration est brillamment soutenue par la correspondance entre Franz et Fani.

Le personnage de Franz possède une intelligence émotionnelle stupéfiante. Le prisonnier qui refuse de participer à une guerre en laquelle il ne croit pas, à un régime qui représente pour lui le mal absolu est aussi conscient de l'existence des nuances, de la pluralité de zones grises qu'il ne connaît ou ne comprend pas pouvant amener d'autres êtres humains, autour de lui, à agir différemment. Le jeune homme est sur

une trajectoire, vit une expérience où son âme semble protégée par son authenticité sans bornes. Sa foi va en Dieu plutôt qu'en Hitler, et aucune conséquence ne lui fera bifurquer de son chemin. Il est intéressant de constater ce rapport entre catholicisme et guerre qui se retrouve un peu partout dans l'oeuvre, alors que la croyance qu'ont Franz et Fani en Dieu donne l'impression d'une double présence surplombant les milieux cinématographiques et les êtres pensants que le spectateur a sous les yeux. Il y a Dieu, et puis il y a l'Antéchrist, que l'on pourrait supposer être une appellation symbolique pour qualifier Hitler.

Les valeurs inébranlables de Franz lui permettent de conserver un équilibre mental et une lucidité où la peur ne l'emporte jamais sur la raison. Il tend à exprimer que cette façon d'exister, cette façon de rester à tout prix fidèle à ses principes dans un contexte où ce n'est pas possible, lui permet de véritablement rester en vie, de vivre cette vie cachée qui engendre les réflexions les plus immenses sur l'essence de la vie, de la mort, sur la mémoire et la souffrance. Franz a choisi cette voie plutôt que celle où il deviendrait quelqu'un d'autre, soumis aux pires atrocités, voué à accepter l'inacceptable, à périr de l'intérieur avant que son heure ne vienne. Le long métrage ne s'arrête pas aux frontières littérales du bien et du mal : il démontre plutôt que dans une période aussi chaotique que celle où un être tel qu'Adolf Hitler se trouve au pouvoir, ces frontières ne peuvent qu'être désarçonnées, méconnaissables, alors que les actions des hommes répondent principalement à leur sentiment vis-à-vis d'Hitler – la peur ou l'admiration – et au besoin de protéger leur famille et eux-mêmes, coincés dans un monde qu'ils ne contrôlent pas. Dans ce même monde, Franz apparaît comme un être imperméable à la corruption de ses croyances, resté fondamentalement libre malgré la prison matérielle dans laquelle il se trouve. ▲

« Il s'agit d'un exercice de cinéma magistral que de parvenir à illustrer la teneur psychologique du cheminement intérieur du personnage de Franz. Certes, Terrence Malick possède les outils stylistiques et filmiques pour tirer la puissance cinématographique maximale d'un sujet aussi humainement complexe, rappelant davantage son grandiose *The Tree of Life* (2011) que ses derniers opus moins réussis. »

1. Franz et Fani Jägerstätter



Les siffleurs

Crimes et sifflements

PAR JÉRÔME MICHAUD



« La grande force des *Siffleurs* est justement d'exposer la façon dont un individu peut se retrouver littéralement paralysé par une surveillance constante, réelle ou pressentie, technologique, policière ou mafieuse. »

Siffloter sa chanson préférée avec élégance n'est pas l'apanage de tous, mais il faut dire que l'on a rarement à le faire, les soirées endiablées de karaoké ne demandant pas d'entrer dans ce genre de technicalité, qui redonnerait pourtant un peu de lustre aux classiques souvent maltraités au petit matin. Cela dit, savoir siffler n'est pas du tout essentiel et personne ne perdra la vie s'il ne maîtrise l'art de former de petits bruits stridents avec sa bouche, à moins qu'il ne se trouve inexplicablement plongé dans l'univers des *Siffleurs*, dernier opus du déstabilisant cinéaste Corneliu Porumboiu. Partant de la pratique traditionnelle du langage sifflé silbo gomero, pratiqué sur l'île de La Gomera dans l'archipel des Canaries, le cinéaste roumain s'inspire du film noir pour élaborer une intrigue alambiquée, mais finement ficelée dont les quelques apories sont rapidement pardonnées.

Dans une atmosphère où tout le monde est sous écoute, où chacun tente de protéger ses arrières et de dissimuler ses intentions, Cristi, impassible policier de la brigade des stupéfiants de Bucarest, s'est acoquiné avec la pègre, ne cessant d'informer son contact Zsolt de l'enquête menée contre lui, la faramineuse somme de 30 millions d'euros étant en jeu. Suite à l'arrestation de Zsolt, que Cristi a tenté en vain de prévenir, ce dernier se rend à l'île de La Gomera, rejoindre Gilda, femme fatale dont le charme l'a envouté, et le reste de la bande de mafieux afin d'apprendre avec eux à gazouiller le silbo gomero, et ce, dans le but d'utiliser ce moyen de communication secret pour faciliter l'évasion de Zsolt. L'art de siffloter devient ainsi l'élément pivot de la stratégie de libération, le moindre faux pas pouvant, théoriquement, mener à des conséquences tragiques.

On peut d'emblée reprocher à Porumboiu de se servir superficiellement du langage sifflé sur lequel il s'attarde pourtant longuement. Le silbo gomero, qui réduit le langage parlé à deux voyelles et quatre consonnes, aurait pu causer des quiproquos majeurs qui auraient servi de ressorts narratifs à l'intrigue, mais il n'en est rien. Cela dit, l'approche adoptée par le cinéaste produit une idéalisation d'un moyen de communication hautement faillible, mettant alors l'accent sur la beauté sonore et musicale d'un chant intime qui a le grand avantage de permettre un échange hors du monde sans pour autant avoir à en sortir. Un peu comme si Porumboiu souhaitait pointer l'idée que ce dont on a aujourd'hui besoin est de retrouver une sphère privée, une façon d'être avec l'autre dans la confidentialité.

La grande force des *Siffleurs* est justement d'exposer la façon dont un individu peut se retrouver littéralement paralysé par une surveillance constante, réelle ou pressentie, technologique, policière ou mafieuse. Caméras cachées ou téléphones sous écoute, si ce n'est que la police peut être à vos trousses, Porumboiu dresse le portrait d'un microcontrôle social d'une sournoiserie crasse apte à restreindre l'action au point de faire de quelqu'un le simple spectateur de sa propre vie, parfois même sans en avoir conscience. Si le film s'ouvre avec la mémorable pièce *The Passenger* d'Iggy Pop, c'est pour souligner que Cristi, protagoniste principal du film, n'aura qu'un rôle de passager, et ce, malgré la participation active qu'il tente d'avoir au sein de la rocambolesque histoire de gangsters dans laquelle il finira coincé entre ses collègues de la police et le groupe de mafieux. Il n'est pas anodin qu'il soit le dernier personnage formellement présenté à l'aide d'un intertitre, alors que les événements du film ont déjà diminué ses forces, formalisant son rôle d'observateur.

Le spectateur est aussi passager d'un film dont les chamboulements incessants d'alliance deviendraient presque ridicules s'il n'était de la maîtrise de l'enchaînement dont Porumboiu fait preuve. Parsemée d'analepses explicatives, la première partie laisse ensuite place à une alternance entre les péripéties de Gilda et Cristi. À l'aide de ces deux modalités d'allers-retours qu'il maîtrise à merveille, Porumboiu met en place un rythme fluide capable de faire rougir tous les amateurs de karaoké dont le chant développe parfois une cadence erratique lorsque la nuit se prolonge. ▲

Fête de famille

Sous les arbres, la bombe

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Avec *Fête de famille*, Cédric Kahn revient à un classique souvent exploré dans le cinéma français, celui du déjeuner familial où, sous la bien-séance affichée, se révèlent les déchirures. Si le thème est connu, Kahn y insuffle un sang neuf à l'aide de la question peu explorée d'une bourgeoisie française moderne et désargentée et de dialogues rendus par une équipe d'acteurs au sommet de leur art. En résulte un joyeux bain de fraîcheur qui ne manque pas de profondeur, un *Festen* français qui plisse comiquement des yeux.

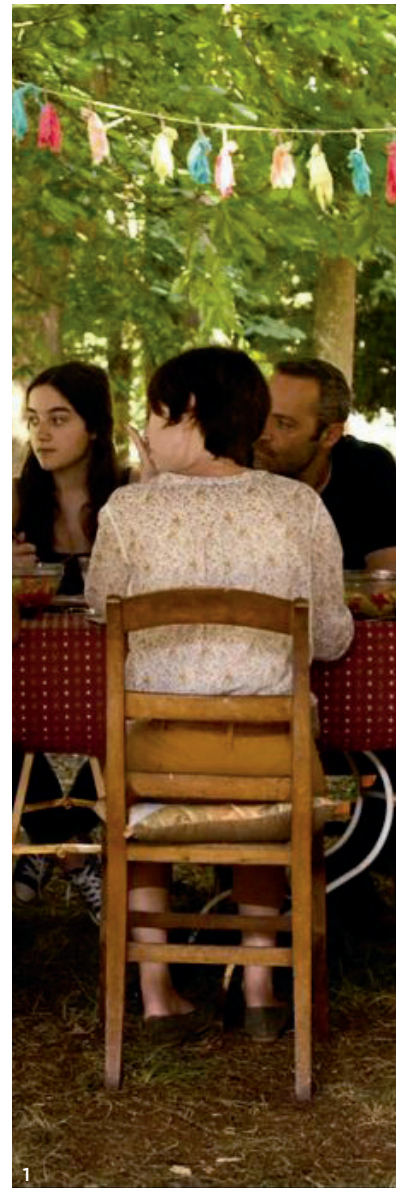
Au début, tout paraît normal. Une grand-mère aimante (Catherine Deneuve) célèbre son anniversaire avec ses enfants et petits-enfants dans sa vaste résidence de campagne du sud de la France. Les grands font la cuisine en prenant un verre tandis que les enfants répètent une pièce de théâtre écrite par la jeune Emma (Luàna Bajrami), la petite-fille d'Andréa. Il fait beau, c'est l'été. Seule une indéfinissable lourdeur plane dans l'air, telle une odeur de gaz. En lançant à son oncle Romain, qui lui demande le sujet de sa pièce : « C'est sur la famille. Je vais tout balancer », Emma annonce l'explosion qui ne va pas tarder. Précédée par un orage inattendu, sa mère, Claire (Emmanuelle Bercot), le mouton noir, est de retour après trois ans d'absence. Claire veut du fric. Son fric. Le fric de l'héritage de son père qu'Andréa a investi avec son second mari pour acheter la belle maison dont tous profitent. Sauf elle.

Spécialiste des films de famille, Cédric Kahn n'en avait pas moins tourné des genres très différents tels *Feux Rouges*, adaptation troublante d'un roman de Georges Simenon ou *Roberto Succo*, qui suivait un criminel italien. Avec *Fête de famille*, il revient à ses anciennes amours au sein d'une tragi-comédie où les trames de l'amour et de l'argent s'entrecroisent par l'entremise de dialogues si naturels qu'ils ont l'air improvisés. Le réalisateur, également acteur, y est Vincent, le fils psychorigide « qui a réussi ». Homme d'investissement, Vincent tient à garder la maison de sa mère, creuset de toutes les défaillances morales et financières de la famille. Au personnage de Vincent, Kahn oppose son frère, Romain (Vincent Macaigne), artiste plus ou moins raté, désargenté et irresponsable, mais sympathique dans son amour pour Rosita, une

jeune et ravissante Argentine. Romain vit sa vie à la façon de la plupart des membres de la famille, c'est-à-dire peu soucieux des conséquences de ses actes. Ils n'en ont pas besoin puisque c'est Claire, l'instable, la caractérielle, qui fait les frais, psychologiquement et matériellement, de l'irresponsabilité qui sévit sous les auspices d'Andréa. Là où il avait opposé Vincent et Romain sur le thème de l'argent, Kahn oppose donc Claire et Andréa sur celui de l'amour, un amour sous-tendu par la très belle chanson de Mouloudji, *L'Amour, l'amour, l'amour*.

Le rôle de Claire semble avoir été taillé sur mesure pour Emmanuelle Bercot, qui habite ce personnage de femme instable, bipolaire, à la fois mythomane et trop sincère, jusqu'au bout des ongles. Son personnage tient un bout d'une histoire secrète et Romain tient l'autre. Cela engendre des couches de tension électrisantes et d'impayables scènes à table. À ces deux personnages complexes, merveilleusement interprétés par le binôme Bercot-Macaigne, Kahn ajoute celui d'Emma, dont la colère contenue fait écho aux explosions constantes de sa mère. Le réalisateur joue du malaise engendré par la rage de ces deux femmes, finalement aussi abandonnées l'une que l'autre par leurs mères respectives. La complexité de ces rôles ne se retrouve pas chez Vincent, amalgame d'extrêmes maladroitement agencés, ni surtout chez Marie (Laetitia Colombani) et Jean (Alain Artur), les époux de Vincent et d'Andréa, à peine dessinés.

Si Kahn cherchait à créer son *Festen* à lui, la caméra d'Yves Cape rappelle davantage celle de Renato Berta dans *Milou en mai*, de Louis Malle. Ici et là, même lumière et une atmosphère champêtre qui rappelle *Le Déjeuner des canotiers* d'Auguste Renoir, alors qu'un peu plus loin l'orage gronde. Que l'orage soit celui de Mai '68 ou de la faillite financière qui menace la France actuelle, le parallèle est troublant, et réussi, même si le film de Kahn ne va pas si loin dans l'analyse sociale que le brillant film de Louis Malle. N'empêche que cette assemblée de gens qui s'aiment et se déchirent, qui tentent de survivre en créant et en se meurtrissant, met du baume au cœur et rappelle à l'esprit quelques beaux souvenirs de poésie. « À l'amour, c'est quand je t'aime / À l'amour, c'est quand tu m'aimes / Sans me le dire Sans te le dire... » ▲



1. Un *Festen* français saupoudré d'humour

LE GIALLO

Le giallo, ou «thriller à l'italienne», est un genre de film à suspense teinté d'épouvante ou d'érotisme. L'étymologie du terme (jaune en italien) renvoie aux couvertures d'une collection de romans policiers publiés aux éditions Mondadori à partir de 1929. Très prisés du public populaire, ces polars bon marché cachaient des nouvelles et romans d'énigme classique, inspirés de ceux de type *whodunit*, d'origine anglo-saxonne. Le giallo naît dans les années 1960 et atteint son apogée au début des années 1970. Mario Bava et Dario Argento sont les deux grands noms associés à ce genre dont les principales caractéristiques sont la monstration des meurtres à la chaîne empreints d'un certain sadisme et du fétichisme de l'arme blanche. Ces films sont aussi caractérisés par des mises en scène stylisées et par un esthétisme formel recherché, ce qui a permis au giallo de se démarquer et d'offrir au cinéma d'exploitation l'un de ses sous-genres les plus intéressants. — PASCAL GRENIER



LA FILLE QUI EN SAVAIT TROP

LA RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO / 1963 - MARIO BAVA

Souvent cité comme le prototype et premier film du giallo, il est au départ une commande du distributeur américain AIP (American International Pictures), qui demanda à Bava de réaliser une comédie policière parodiant les films d'Alfred Hitchcock. C'est au moment du montage de la version européenne que le réalisateur en fait une plus courte et plus noire. En y ajoutant de petits détails en apparence superflus et en modifiant la fin pour la rendre plus ambiguë, Bava joue entre l'illusion et le réel et crée le brouillon d'un genre dont il dictera les règles l'année suivante.

LA MORT A PONDU UN ŒUF

LA MORTE HA FATTO L'UOVO / 1968 - GIULIO QUESTI

Coproduit avec la France et mettant en vedette Jean-Louis Trintignant et Gina Lollobrigida, ce giallo moins connu demeure tout de même l'un des films les plus singuliers du genre. Parce qu'il mêle drame de couple bourgeois (façon Chabrol) et préoccupations sociales (les méthodes d'élevage de poulets) avec une esthétique qui tient du baroque et une mise en scène hallucinée, plus près du cinéma expérimental que du thriller traditionnel.



SIX FEMMES POUR L'ASSASSIN

SEI DONNE PER L'ASSASSINO / 1964 - MARIO BAVA

Très productif à cette période, Bava tourne deux films après *La fille qui en savait trop* avant de signer celui-ci, œuvre phare du genre. Ici, on est en présence d'un tueur masqué dans cet outrancier exercice de style sur le crime et la mort. Avec cette polychromie débridée (Bava était un grand chef opérateur avant de passer à la réalisation) qui inonde chaque plan de cet univers morbide où règne la surcharge et la démesure, Bava invente les codes d'un genre. Rarement avait-on vu à l'écran un déferlement d'une telle violence graphique.



LES FRISONS DE L'ANGOISSE

PROFONDO ROSSO / 1975 - DARIO ARGENTO

En s'inspirant du *Blow Up* d'Antonioni (David Hemmings joue dans les deux films), Argento signe son meilleur film avec *Suspiria*. Au rythme très lent, injecté d'un rock progressif signé par le groupe Goblin, de meurtres sanglants et d'une mise en scène à l'emporte-pièce, aux compositions fascinantes et riches en symboles, cette œuvre importante repousse et redéfinit les limites du genre.



LA LONGUE NUIT DE L'EXORCISME

NON SI SEVIZIA UN PAPERINO / 1972 - LUCIO FULCI

Véritable touche-à-tout tout au long de sa carrière, Lucio Fulci frappe dans le mille avec ce giallo rustique à propos de crapuleux meurtres d'enfants qui servent de métaphore sur la perte de l'innocence. On reconnaît une touche de sadisme dans la description des meurtres qui deviendra la marque de commerce du cinéaste dans ses futurs films d'horreur.



L'ÉTRANGE VICE DE MADAME WARDH

LO STRANO VIZIO DELLA SIGNORA WARDH / 1971 - SERGIO MARTINO

Premier giallo de Sergio Martino, ce film audacieux vaut la peine pour sa mise en scène riche et alambiquée. Si le scénario est un peu emberlificoté, voire tordu, le réalisateur ponctue son œuvre d'un onirisme fantastique fort intéressant. Ce dernier bénéficie également de la présence de Edwige Fenech qui occupe presque tous les plans.



LA MAISON DE LA TERREUR

LA CASA CON LA SCALA NEL BUIO / 1983 - LAMBERTO BAVA

Si le brillant *Ténèbres* de Dario Argento a tenté de raviver un genre sur le déclin l'année précédente, ce giallo du fils du grand Mario Bava reprend la formule de *Blow Up* (et *Blow Out*, de Brian De Palma), notamment avec cette utilisation d'une bande-son de film qui vient hanter son compositeur. Nous sommes loin de la maîtrise d'Argento, mais Lamberto donne au film une aura particulière qui le rend fort efficace et sympathique, à défaut d'être exemplaire d'un point de vue de la mise en scène.



L'OISEAU AU PLUMAGE DE CRISTAL

L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO / 1970 - DARIO ARGENTO

On remarque dès les débuts de Dario Argento (il s'agit de son premier film) ce goût pour le sadisme et le mystère. bercé par la musique mélancolique d'Ennio Morricone, ce suspense fort habile est le plus hitchcockien des œuvres du cinéaste, tout en respectant et en peaufinant les règles du thriller à l'italienne.

Déesse ou diablesse ? Les deux visages de Joan Crawford

YVES LABERGE

1. Joan Crawford en milieu de carrière. Durant les années 1940, les photographies des studios misaient sur son image de classe, d'élégance, de raffinement.

2. Joan Crawford dans la vingtaine, à la fin des années 1920. La fille déléurée (« flapper girl ») jouant des rôles de danseuse, de « chorus girl », toujours célibataire...

Deux livres diamétralement opposés viennent d'être consacrés à Joan Crawford (1904-1977). L'un la magnifie en alimentant la légende tandis que l'autre tente au contraire d'en déboulonner la statue; mais, de ce fait, chacun des deux auteurs réalimente ce mythe d'une artiste extravagante et cruelle, prête à tout pour réussir. Cet article portera donc sur le brûlot *Joan Crawford: Hollywood Monster*, de Maxime Donzel, et ensuite sur le portrait laudatif *Just Joan: A Joan Crawford Appreciation*, de Donna Marie Nowak.

LA MONSTRESSE D'HOLLYWOOD

Peut-être pire que de tomber dans l'oubli, la postérité de Joan Crawford aura été égratignée par la biographie *Très chère maman* (*Mommie Dearest*, 1979) écrite par sa fille adoptive (Christina Crawford), puis adaptée au petit écran sous le titre *Maman très chère* par Frank Perry en 1981, avec Faye Dunaway dans le rôle principal. L'actrice légendaire était décrite par sa fille aînée comme une mère cruelle et abusive. Si l'on me permettait cette comparaison anachronique et volontairement exagérée, le film *Mommie Dearest* serait un peu, sur le fond comme pour la mise en scène, comme la version américanisée de *La petite Aurore l'enfant martyr* (1952). Tellement mauvais qu'il en deviendrait presque bon.

Plus récemment, la télésérie *Feud* (traduite en France et au Québec: *Bette et Joan*, 2017) raviva la rivalité historiquement avérée entre Joan Crawford (ici incarnée par Jessica Lange) et Bette Davis (interprétée par Susan Sarandon) lors du tournage de *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* (*What Ever Happened to Baby Jane ?*, 1962). Au départ, dans ce long métrage réalisé par Robert Aldrich, les sœurs jouées par Joan Crawford et Bette Davis apparaissaient comme des caricatures d'elles-mêmes: vieilles, grimées et enlaidies. C'est un rare cas dans l'histoire du cinéma où le contexte entourant l'élaboration d'un projet semblerait peut-être plus important que l'œuvre qui en résulta. D'ailleurs, les suppléments documentaires figurant sur certaines versions spéciales du DVD double de *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* sont au moins aussi intéressants que le film. Et comme si c'était encore possible, les épisodes de *Feud* augmenteront d'un cran la dose de méchanceté.

Idéal pour saisir rapidement le contexte et l'arrière-plan de cet implacable nœud de vipères, le livre *Joan Crawford: Hollywood Monster*, de Maxime Donzel synthétise ce matériau brûlant et scandaleux en révélant une femme adulée, mais aussi invivable, envieuse et imprévisible, et ce, dès le moment où elle est devenue célèbre: «ses crises de jalousie sont les armes idéales pour obtenir ce qu'elle veut» (p. 68). Toutes les anecdotes fameuses sont ici relatées: l'Oscar qu'elle ne s'attendait pas à obtenir en 1946 pour *Le roman de Mildred Pierce* (*Mildred Pierce*), après son retour en force, ou encore le subterfuge de Joan Crawford pour dissuader la jeune actrice Anne Bancroft d'aller



recevoir l'Oscar qui lui est accordé pour *Miracle en Alabama* (*Miracle Worker*, 1962), afin qu'elle puisse monter sur scène à sa place pour recevoir son prix en son nom (p. 88). Indirectement, Joan Crawford s'assura ainsi d'être la seule à gravir les marches pour recevoir les applaudissements, la statuette et les honneurs symboliques, alors que sa rivalité avec Bette Davis était à son comble. Dévorée par l'ambition, Joan Crawford n'aura eu de cesse d'imposer sa vision et sa personne, ce qui explique la centaine de films dans lesquels elle a rarement tenu un rôle secondaire.

En 14 chapitres concis mais sans illustrations, Maxime Donzel prend un malin plaisir à décrire (presque) tous les caprices de Joan Crawford, celle qui exigea (par l'entremise du studio) la réécriture du scénario du western *Johnny Guitare* (de Nicholas Ray) afin de donner plus de substance au personnage féminin qu'elle interprétait, dans un genre habituellement habité par la testostérone : «son personnage doit prendre plus d'importance, et devenir le premier rôle... quitte à être celui qui porte le pistolet» (p. 69).

D'une lecture agréable et contenant beaucoup de *bitchage*, *Joan Crawford: Hollywood Monster* trace un portrait vitriolique de l'actrice. Cependant, on reprochera à l'auteur l'absence de références précises pour ses citations et extraits d'entretiens ou encore la pauvreté des notes de bas de page (seulement trois). Mais on comprend que son portrait se base sur de nombreuses biographies mentionnées en bibliographie. En dépit de son titre, le livre de Maxime Donzel n'est pas en anglais, et son éditeur (Capricci) n'est pas italien mais bien de la région bordelaise. En raison de son style vivant et de sa brièveté, cet ouvrage donne le goût d'en savoir davantage sur cette diva tant décriée, et laisserait presque en suspens une question persistante : «considérant sa personnalité problématique, pourquoi Joan Crawford était-elle restée si populaire ?». C'est ce qu'a expliqué Donna Marie Nowak dans un livre méconnu.

COMMENT DEVENIR JOAN CRAWFORD ?

Dans *Just Joan: A Joan Crawford Appreciation*, Donna Marie Nowak fournit le mode d'emploi pour apprécier pleinement Joan Crawford avec tout ce qu'elle pouvait symboliser au début du parlant. Ce *Just Joan* est l'hommage d'une admiratrice voulant magnifier la *star*.

L'enfance sera évoquée rapidement. Élevée par son beau-père, Lucille Fay LeSueur ne garda de son père naturel que son nom aux sonorités imprononçables pour les anglophones; elle le changera rapidement au début de sa carrière. La biographe signale des origines «canadiennes-

françaises» du père de la future actrice; mais celle-ci ne comprenait pas un mot de français (p. 21).

Dès la fin du muet, ses personnages de danseuses frivoles, de vendeuses candides, de filles délurées (ces «*flapper girls*» des années 1920) frappaient l'imagination du public puritain : dans les films avec Joan Crawford, tout devenait possible, car elle était partante et ne posait pas trop de conditions. C'est précisément durant cette période nommée «Pre-Code», d'avant 1933, qu'elle a forgé cette image permissive qui l'a rendue célèbre¹. On peut revoir sur DVD certains films plus libertins comme *Il faut payer* (*Paid*, 1930), de Sam Wood, mais aussi *Fascination* (*Possessed*, 1931), de Clarence Brown, *Grand Hôtel* (1932) d'Edmund Goulding, *Pluie* (*Rain*, 1932), de Lewis Milestone, *Après nous le déluge* (*Today We Live*, 1933), d'Howard Hawks.

Or, tous les portraits subséquents de l'actrice — ceux de la fin des années 1930 et par la suite — exemplifient une image différente, une personnalité métamorphosée, car les temps et les mentalités ont changé, et l'actrice a rapidement vieilli. Mais comme l'explique Clarisse Loughrey, l'astuce de Joan Crawford aura été de savoir s'adapter et de se métamorphoser, acceptant les rôles de mères, d'épouses bafouées, de femmes battantes mais aussi de mégères et de folles, par exemple dans *La possédée* (*Possessed*, 1947) de Curtis Bernhardt². À partir des années 1940, ses traits se sont durcis alors qu'elle atteignait la quarantaine; mais elle a misé sur cette nouvelle image dont elle ne pouvait plus se séparer pour réinventer son personnage.

D'une précision inégalable, *Just Joan: A Joan Crawford Appreciation* est la biographie la plus exhaustive et la plus généreuse jamais consacrée à cette légende, commentant chronologiquement et systématiquement tous ses longs métrages, et incluant même certains de ses petits films familiaux («*home movies*»). En outre, l'abondance des photographies réunies par Donna Marie Nowak permet de comprendre tout le glamour entourant Joan Crawford à ses débuts. Indéniablement, nous découvrons ici un modèle de biographie. Difficile à trouver dans les librairies au Canada, on se procurera *Just Joan* sur Internet.

POUR CONCLURE

Un préalable devrait précéder la lecture de ces deux livres : revoir les premiers films parlants de Joan Crawford, en particulier ceux d'avant 1934; car avant d'observer la vedette déchue et les parodies, il faut d'abord l'admirer dans toute sa splendeur. Ne serait-ce que pour mieux en mesurer la chute. Même *Le roman de Mildred Pierce* est déjà trop tardif. ▲



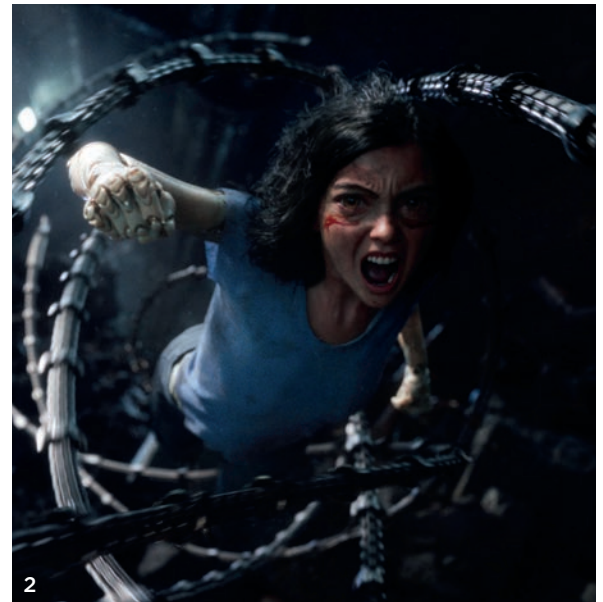
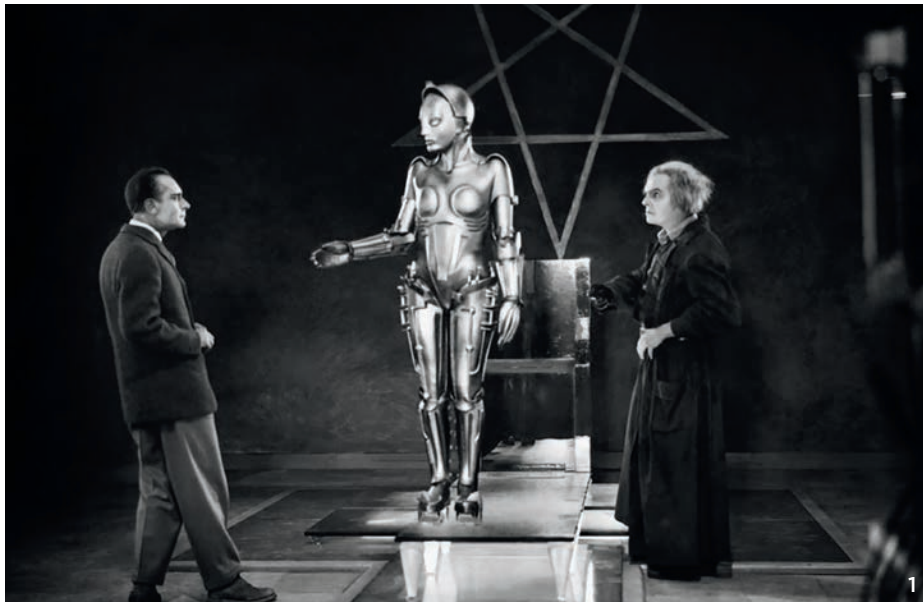
Références

Maxime Donzel
Joan Crawford. Hollywood Monster
[Sans lieu], Capricci, «Capricci Stories», 2019
108 p.
[Sans ill.]

Donna Marie Nowak
Just Joan: A Joan Crawford Appreciation
Duncan (Oklahoma), BearManor Media, 2010
577 p.
[Ill.]

¹Mick LaSalle, *Complicated Women: Sex and Power in Pre-Code Hollywood*. New York, Thomas Dunne Books/St. Martin's Press, 2000.

²Clarisse Loughrey, «Joan Crawford: A Master of Reinvention», *The Independent*, 17 août 2018. Consulté le 2 janvier 2020.
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/joan-crawford-bfi-season-movies-biography-mildred-pierce-the-women-a8496491.html>



De Metropolis à Alita: Battle Angel

ANDRÉ CARON

Un siècle de robots au cinéma

« Si les robots parviennent un jour à performer mieux encore que nous, ne serons-nous pas alors devenus obsolètes ? Voilà une question à laquelle 100 ans de films de robots n'ont fort heureusement pas encore répondu de façon satisfaisante. »

1. *Metropolis*

2. *Alita: Battle Angel*

3. *2001: A Space Odyssey*

4. *Blade Runner*

6. *Ex Machina*

5. *Terminator 2: Judgment Day*

¹ Ce néologisme est créé à partir du mot « autopsie », qui signifie littéralement « l'acte de voir avec ses propres yeux ». En remplaçant la racine grecque « auto » (soi-même) par « xéno » (étranger, autre), on obtient « xénopsie » : l'acte de voir avec les yeux de l'Autre, associé aux plans subjectifs d'un robot, d'un cyborg ou d'un ordinateur (ou d'un extraterrestre) dans le cinéma de science-fiction, plans médiatisés par un effet optique spécial.

En 100 ans, nous sommes passés de simples objets mécaniques à des machines humanoïdes complexes et conscientes. Pouvons-nous dans ces films faire la différence entre un androïde et un être humain ? Leur comportement, leur personnalité et leur mode de vision (appelé « xénopsie ») peuvent nous aider à les distinguer.

Le mot « robot » a été utilisé pour la première fois en 1920 dans la pièce de théâtre *R.U.R.* (« Rossumovi Univerzalní Roboti ») du dramaturge tchécoslovaque Karel Čapek. Il prend racine dans les langues slaves et signifie « travail forcé », « corvée » ou « travailleur-esclave ». Ce terme désignait dans la pièce de Čapek des humains organiques artificiels, mais il a été associé dès 1921 à des humains mécaniques ou « mécatroniques ». Le concept d'une forme humaine animée automatiquement par un mécanisme quelconque prend sans doute son origine dans la légende hébraïque du Golem et dans le mythe grec de Prométhée, car dans les deux cas, des formes humaines modelées dans l'argile prennent vie et échappent au contrôle de leurs créateurs.

Avant les robots, on parlait au cinéma de pantins, poupées mécaniques, hommes-machines ou automates, comme dans le très court film de 60 secondes, *Gugusse et l'automaton*, réalisé en 1897 par l'illustre Georges Méliès. Mais dans le long métrage italien de 1921, *L'Uomo meccanico*, on peut déjà reconnaître l'image iconographique d'un robot, fait d'acier et de boulons, dont la forme va inspirer celle de Robby dans *Forbidden Planet* (1956). Même en 1927, dans *Metropolis*, le robot Helen est en fait appelé « homme-machine », ce qui est bien

étrange puisqu'il s'agit d'une forme féminine. Elle représente pourtant l'androïde la plus élégante de l'histoire du cinéma, la première icône robotique qui va engendrer de nombreuses imitations, de C-3PO dans *Star Wars* (1977) à *Alita: Battle Angel* (2019), en passant par Ava dans *Ex Machina* (2014).

Le terme robot ne sera vraiment employé que dans les années 1930, dans des séries et feuilletons comme *The Tin Man* (1935) et dans de nombreux dessins animés comme *Mickey's Mechanical Man* (1933), avant que la pièce *R.U.R.* ne soit elle-même adaptée dans un court métrage produit pour la télévision naissante en 1938 par la BBC. Pendant ce temps, dans le monde réel, le mathématicien Alan Turing (1912-1954) inventait en 1936 une machine universelle hypothétique pour laquelle il a créé un test qui permettrait de savoir si elle pouvait devenir consciente. En 1942, inspiré par ce concept théorique, l'écrivain Isaac Asimov (1920-1992) fondait dans ses romans la robotique, la science des robots qui reposait sur trois lois fondamentales régissant les cerveaux « positroniques » de ces machines. Ces lois seront pour la première fois évoquées à l'écran dans *Forbidden Planet*, quand le professeur Morbius explique au capitaine du vaisseau spatial C57D que Robby le robot ne peut blesser ou tuer un être humain. Robby fut tellement populaire qu'il réapparut dans plusieurs films comme *Gremlins* (1984) et dans des séries télé, dont *The Big Bang Theory* en 2014.

Robby fait partie de la catégorie des objets mécatroniques utilitaires, comme les robots Huey, Dewey et Louie dans *Silent Running* (1972) ou R2D2

dans *Star Wars*. Bien qu'ils soient attachants, ils ne posent pas la question fondamentale que soulèvent les androïdes, ces robots à forme humaine qui deviennent dans plusieurs films impossibles à distinguer des humains. Ces derniers sont-ils conscients? Passeraient-ils le test de Turing? Ont-ils une personnalité propre? Perçoivent-ils le monde réel différemment des humains? Représentent-ils une menace pour l'humanité? Sont-ils conçus en fonction des trois lois de la robotique? Ces films-là sont à mon avis les plus intéressants, les plus probants et les plus touchants.

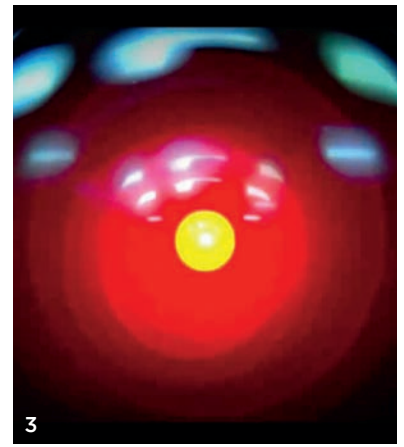
Déjà, dans *Metropolis*, le méchant savant Rotwang créait une machine humaine qui prenait la forme identique de l'héroïne Maria, mais le comportement de cette androïde trahissait son inhumanité. Dans *Westworld* (1973), c'est le reflet argenté dans les yeux des robots qui trahit d'abord leur statut, mais bientôt, ils vont s'attaquer aux touristes qui visitent ce parc d'attractions. La vision du cowboy en noir (Yul Brynner) affiche des pixels surdimensionnés et saturés de couleurs. Ces plans subjectifs, médiatisés par un effet optique spécial, présentent le point de vue de quelque chose d'autre qu'humain. C'est ce que j'appelle la «xénopsie»: l'acte de voir avec les yeux de l'autre¹. Ces nouvelles façons de percevoir le monde réel nous donnent accès au mode de vision, à la pensée ou même à la conscience en devenir de ces robots, cyborgs ou ordinateurs. Dans *2001: A Space Odyssey* (1968), le point de vue de l'ordinateur HAL est représenté par des plans subjectifs tournés avec une lentille très grand angle («fish-eye») qui présente une vision tubulaire de cyclope, associée à cet œil rouge omniprésent qui épie les astronautes dans le vaisseau Discovery. Nous savons que HAL passerait le test de Turing: il s'agit d'une conscience artificielle qui tue les membres de l'équipage pour atteindre son objectif. Plusieurs autres films reprendront cette notion de l'ordinateur conscient, de *Demon Seed* (1977) à *Her* (2013), en passant par *TRON* (1982) et *Moon* (2009), jusqu'à la série *The Matrix*, sans toutefois employer de plans subjectifs «xénopsiens».

Les cyborgs des séries *Terminator* et *RoboCop* affichent aussi des visions typiquement associées aux robots. Le personnage Murphy/RoboCop du film original (1987) est confronté à une double conscience, celle du policier décédé, dont le cerveau, la tête et une partie du torse ont été préservés, et celle de la partie cybernétique du cyborg. Des bribes de mémoire de Murphy perturbent la conscience du robot. Ces souvenirs apparaissent directement dans la vision du RoboCop, composée de lignes vidéo et d'informations télémétriques. Ici, la conscience humaine se métamorphose en conscience artificielle.

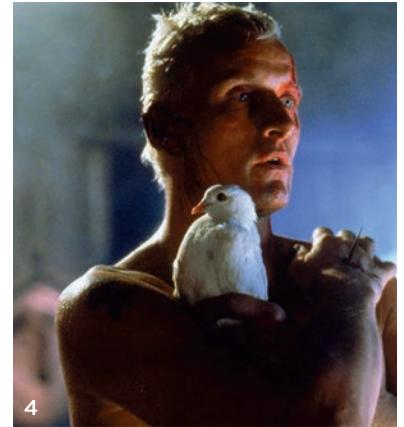
D'autre part, le premier *Terminator* (1984) n'est qu'une machine qui exécute inexorablement son programme: tuer Sarah Connor. Mais dans une scène de la version longue de *Terminator 2: Judgment Day* (James Cameron, 1991), John Connor reprogramme le CPU du cyborg modèle T-800, un squelette métallique recouvert de chair humaine. Dès qu'il est réactivé, le robot se reconnaît dans le miroir qui lui fait face. Il n'avait aucune réaction auparavant. Il commence alors à prendre conscience des sentiments de John et à comprendre que la vie humaine est importante. Ce Terminator affiche dans sa vision rougeâtre des informations télémétriques complexes. Nous avons accès aux changements de perception que la modification de son CPU a entraînés, tandis que l'autre Terminator, le modèle T-1000, demeure une machine sans vision «xénopsienne».

Après les robots et les cyborgs, nous passons aux êtres bio-organiques de *Blade Runner* (1982). En effet, les «Replicants» sont de véritables OGM, des organismes génétiquement modifiés, avec des implants mnémoniques et une durée de vie limitée, à l'instar des personnages de la pièce de Copek. On peut les repérer dans le film grâce à leurs yeux qui présentent un reflet au flou unique, semblable à des yeux de chats ou au reflet argenté des yeux des robots dans *Westworld*. Ils sont conscients de leur nature et cherchent à vivre plus longtemps. Ils sont «plus humains que les humains», comme le dit le slogan de la compagnie Tyrell qui les a fabriqués. La distinction entre humains et robots est de plus en plus aléatoire. Si les robots deviennent conscients d'eux-mêmes, ne devraient-ils pas avoir droit à une existence autonome et à la liberté d'action? C'est la question que pose aussi *Ex Machina*, dans lequel Ava subit sans le savoir le test de Turing. Elle a été intentionnellement conçue par Nathan pour susciter une réaction émotive et physique chez Caleb, le programmeur chargé de l'étudier. Ava cherche à s'évader et à survivre en se fondant dans la foule urbaine, car les humains sont incapables de la distinguer des autres humains.

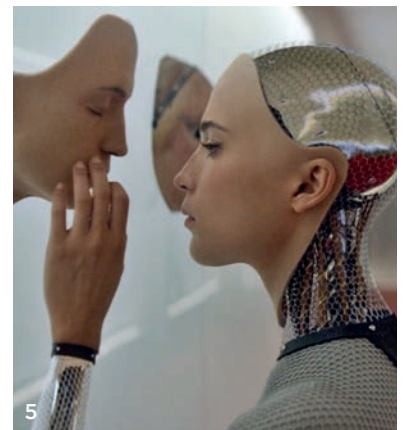
Ava rejoint tous ces androïdes contemporains qui rendent la frontière entre humains et machines de plus en plus perméable. En un siècle, nous sommes passés d'objets mécatroniques s'apparentant à de simples jouets à des machines humanoïdes complexes et conscientes, que ce soit David dans *A.I. Artificial Intelligence* (2001) ou David et Walter dans *Alien: Covenant* (2017), Alita dans *Battle Angel* ou Sonny dans *I, Robot* (2004). Si les robots parviennent un jour à performer mieux encore que nous, ne serons-nous pas alors devenus obsolètes? Voilà une question à laquelle 100 ans de films de robots n'ont fort heureusement pas encore répondu de façon satisfaisante. ▲



3



4



5



6

Le film de survie Un genre en soi

PASCAL GRENIER

Le film de survie (*survival*) est aujourd'hui considéré comme un genre en soi. Longtemps désigné comme un sous-genre du film d'aventures, on le retrouve très souvent à l'intérieur d'autres genres bien définis comme la science-fiction, le film d'horreur et fantastique, les films post-apocalyptiques ou encore dans les films de catastrophe où le survivalisme et l'instinct de survie sont au cœur de l'intrigue.

Lorsqu'il est question de films de survie, il est aussi souvent question de la communion avec la nature. Que ce soit de manière solennelle, sous forme de rite de passage, ou de manière plus sombre, les personnages de ces films doivent se heurter à d'autres personnages plus ou moins hostiles dans un cadre inhospitalier. Peut-être en raison de cet aspect particulier, le film de survie offre un cinéma aussi immersif que passionnant dans lequel sont évidents les efforts physiques des protagonistes pour survivre. Dans ce type d'œuvres, les personnages se retrouvent confrontés de très près à la mort et cette peur de mourir et cet instinct de survie se ressentent viscéralement chez le spectateur.

1. Le seigneur des mouches (Peter Brook, 1963)

C'est après l'écrasement de leur avion dans le Pacifique qu'un groupe de jeunes garçons se retrouvent seuls sur une île montagneuse. En adaptant le roman de William Golding, le réalisateur anglais Peter Brook remet en question l'idiosyncrasie de l'être humain et cela dès l'enfance – les personnages sont âgés de six à douze ans – tout en dénonçant le modèle démocratique et l'ordre établi. Construit en trois actes à la manière de la tradition shakespearienne, avec une distribution de jeunes enfants non professionnels, *Le seigneur des mouches* est un film puissant où sont mis de l'avant la voracité masculine et les paradoxes de la grégarité humaine.

2. Walkabout (Nicolas Roeg, 1971)

Pour sa première réalisation en solo, l'ex-chef opérateur Nicolas Roeg propose un rite initiatique avec cette randonnée dans le bush australien. Après le suicide de leur père et l'incendie de leur voiture, une adolescente et son petit frère cherchent à survivre tant bien que mal à la traversée pénible d'un désert hostile. Ils rencontrent un jeune aborigène en errance initiatique rituelle (le Walkabout). Cette proposition de Roeg est une véritable bouffée d'air frais et est construite comme une confrontation entre deux mondes dans un milieu inconnu où la survie est de mise.

3. Deliverance (John Boorman, 1972)

Sans aucun doute le film d'aventures le plus imité depuis sa

sortie, ce chef-d'œuvre de Boorman propose une démythification de l'idéologie écologique de la nature qui est ici cruelle, violente et inhospitalière. Cette cruauté, on la retrouve également chez les montagnards, qui sont des brutes, alors que nos quatre citadins de la ville doivent agir de manière aussi brutale pour survivre. C'est un suspense haletant parfois insoutenable, avec des prises de vues magistrales des falaises et des paysages environnants. Une réalisation à l'emporte-pièce où les quatre comédiens principaux semblent eux-mêmes jouer les nombreuses scènes d'action, ce qui renforce davantage ce sentiment de danger présent.

4. Dersou Ouzala (Akira Kurosawa, 1975)

Coproduct avec l'URSS, ce film d'aventures du grand Akira Kurosawa met en scène la rencontre entre un officier tsariste et un vieux chasseur d'une tribu locale dans la taïga sibérienne. La nature est au cœur de cette amitié profonde et solennelle qui naît entre ces deux hommes diamétralement opposés. Une belle méditation sur la vie, malgré les principales embûches auxquelles sont confrontés les deux protagonistes. Ce rapport de l'homme face à la nature est renforcé par la touche profondément humaine de Kurosawa, comme il a su si bien le faire tout au long de son illustre carrière.

5. Jeremiah Johnson (Sydney Pollack, 1972)

Inspiré de la vie de John Johnson, un chasseur-trappeur qui décide de tout abandonner et de fuir son passé afin



1



2



3



4

de renaître et de vivre dans les montagnes Rocheuses. Dans cette fable écologique, le personnage principal apprend qu'il y a un prix à payer afin d'obtenir la reconnaissance et la paix. Ainsi, la beauté s'acquiert parfois par une vie de souffrance et par la violence, comme le montrent dans le film les embûches et les affrontements avec les Autochtones, mais aussi avec les traîtres Blancs. Un beau film enneigé de Pollack avec Robert Redford dans le rôle-titre.

6. Sans retour (Walter Hill, 1981) On peut faire un rapprochement entre *Deliverance* et ce film de Walter Hill à la différence près que ce dernier se veut une métaphore de la guerre du Viêt Nam et non une vision pessimiste de la nature humaine. Ici, c'est un simple malentendu qui est au centre d'un conflit qui éclate entre neuf membres de la Garde nationale et les habitants des marais, dans un exercice de patrouille routinier dans les marécages de la Louisiane. Un exercice banal qui se transforme en véritable lutte pour survivre et en affrontements meurtriers avec l'autorité dans un monde qui lui est inconnu. Un suspense étonnamment nuancé et à couper le souffle. Peut-être le meilleur film de la carrière de Walter Hill, qui est surtout réputé pour son cinéma costaud.

7. Rambo (Ted Kotcheff, 1982) Premier volet d'une série de films sur un personnage iconique du cinéma d'action étatsunien, *Rambo* est un des films de survie les plus efficaces et impressionnants jamais filmés. C'est aussi une œuvre dérangeante qui aborde le problème de la réinsertion des vétérans du Viêt Nam avec acuité. Dépeint comme un mar-

ginal, Stallone incarne cet antihéros qui se retrouve dans l'embarras alors qu'il ose défier l'autorité locale d'une petite ville étatsunienne. Armé de son imposant couteau de survie et traqué comme un animal par le shérif et ses hommes ainsi que par la Garde nationale, Rambo s'enfuit dans les montagnes où il utilise son expérience de guerre et de guérilla afin de survivre à cette nouvelle menace. Un grand film d'aventures et de survie terni par les nombreuses suites moins réussies.

8. Battle Royale (Kinji Fukasaku, 2000) Sans aucun doute le film de survie par excellence de ce nouveau millénaire, *Battle Royale* est l'adaptation d'un roman à succès de Kōshun Takami paru l'année précédente, également adapté en manga. Le vétéran Kinji Fukasaku (surtout connu pour ses nombreux films de gangsters dans les années 1970) offre une expérience aussi viscérale que subversive alors que des adolescents japonais enclins à la désobéissance et à la violence sont envoyés sur une île sur laquelle ils doivent s'entretuer. C'est une lutte sans merci pendant trois jours qui attend ces quarante étudiants récalcitrants tirés au hasard. Il s'agit d'un film d'action dynamique qui va bien au-delà du simple théâtre d'horreur, car il dynamite les rouages d'un système qui a du mal à s'unifier. C'est aussi un film qui se veut le miroir de la société contemporaine, ce qui explique en partie son succès planétaire. Un film-rébellion qui a engendré de nombreux rejetons comme la série *Hunger Games*, qui reprend la formule de manière plus didactique et édulcorée et qui n'atteint jamais le niveau de maîtrise de son modèle. ▲

« Lorsqu'il est question de films de survie, il est aussi souvent question de la communion avec la nature. Que ce soit de manière solennelle, sous forme de rite de passage, ou de manière plus sombre, les personnages de ces films doivent se heurter à d'autres personnages plus ou moins hostiles dans un cadre inhospitalier. »





1

2

Dix heures et demie du soir en été

Melina Mercouri, flamboyance et ivresse

JÉRÔME MICHAUD

L'année 2020 marque le centième anniversaire de naissance de l'actrice, chanteuse et politicienne grecque Melina Mercouri. Le ministère de la Culture de son pays a décidé de lui rendre hommage durant toute l'année, honneur bien mérité pour celle qui a occupé à deux reprises le poste de ministre de la Culture en Grèce dans les années 1980 et 1990, et ce, jusqu'à sa mort en 1994. Si cet engagement politique a malheureusement mis fin à sa carrière d'actrice, il reste que l'on peut encore aujourd'hui se réjouir de la vivacité de ses performances malgré la filmographie succincte qu'elle nous a laissée.

Dès sa deuxième apparition au cinéma, Mercouri joua dans *Celui qui doit mourir* (1957), de Jules Dassin, cinéaste étatsunien avec qui elle collabora neuf fois, soit la moitié de sa carrière. On se souvient d'elle pour la somptuosité de son jeu dans *Jamais le dimanche* (1960), également réalisé par Dassin, et qui lui a permis de remporter le Prix d'interprétation féminine du Festival de Cannes. D'un charisme puissant, capable de percer l'écran, Mercouri a souvent joué des personnages qui trouvaient leur essence même dans son magnétisme naturel. *Dix heures et demie du soir en été* (1966), œuvre injustement honnie des filmographies de Dassin et de Mercouri, emprunte une tout autre voie, faisant incarner à l'actrice une alcoolique instable, rendant alors plus que primordial son jeu, mais aussi l'univers cinématographique créé pour l'encadrer. Dassin, en plaçant le personnage de Mercouri dans une situation de conscience altérée pen-

dant presque l'entièreté du film, fait émerger d'elle une nouvelle façon de jouer, ce qui l'amène à construire un autre persona d'une puissance fulgurante.

Le film de Dassin, basé sur le roman éponyme de Marguerite Duras (1960), a été élaboré à deux, Duras ayant cosigné le scénario avec Dassin. Dans cette œuvre tourmentée, on assiste au crépuscule d'une relation amoureuse dont toute la complexité des derniers moments n'est pas éclipsée, mais plutôt mise en valeur, exacerbée dans tous ses instants, même les plus sombres. L'apport de Duras est ici majeur puisqu'elle entraîne Dassin totalement hors de sa zone de confort, accouchant à deux d'un film déstabilisant, tant dans son histoire que dans sa forme, qui a très peu à voir avec le reste de la filmographie de Dassin, oscillant entre classicisme et film noir.

Lors d'une longue soirée pluvieuse, dans un petit village tranquille d'Espagne, le jeune ouvrier Rodrigo Palestra assassine par vengeance sa femme et l'amant de celle-ci. Au cours de la même nuit, un couple arrive en ville: Maria (Melina Mercouri) et Paul (Peter Finch), accompagnés de leur fille et de leur amie Claire (Romy Schneider). Paul et Claire ont une affaire ensemble, ce que l'on apprend dès le premier plan où le cinéaste les fait apparaître à l'écran, alors qu'il souligne leur liaison grâce à un rapide insert qui montre la main de Claire posée avec insistance et sensualité sur celle de Paul. Maria est entièrement au fait de ce manège cruel et elle se retrouve devant le même dilemme que le mystérieux meurtrier de la nuit: que faire lorsque l'on sait que la personne que l'on aime est également en relation avec quelqu'un d'autre?

1. Melina Mercouri et Romy Schneider

2. Melina Mercouri



Dassin et Duras insistent sur la fascination qu'éprouve Maria à l'égard de l'ouvrier Palestra, montrant qu'elle le conçoit comme un potentiel modèle à suivre. Voulant saisir la portée émotionnelle du geste de l'assassin, comprendre s'il a produit en lui une quelconque forme d'apaisement, Maria noue contact avec Palestra et l'escorte à l'extérieur du village où il risquait de se faire arrêter à tout moment. Une fois hors d'atteinte, lors d'une sublime scène, presque entièrement silencieuse, Maria épie chacun des micromouvements du visage assombri par la fatigue de Palestra. Dassin donne à voir le visage du meurtrier de près, laissant subtilement poindre la défaillance, jusqu'à ce qu'il fonde en larmes au petit matin. Maria a tôt fait de constater que Palestra s'est enfoncé dans une torture psychologique au sein de laquelle il ne trouvera aucune échappatoire salutaire, refermant ainsi pour elle la voie du double homicide qui s'est avéré un cul-de-sac pour Palestra.

Une part de l'immense brio de Duras et de Dassin se trouve dans la façon détournée avec laquelle ils transmettent les détails de leur récit, dans la façon dont ils font émerger la personnalité profonde de Maria. Le film donne, sans toujours le souligner de façon franche, le point de vue de Maria, sa perception houleuse des choses, constamment compromise par son niveau d'alcoolémie atteignant souvent les hautes sphères de l'ivresse. Dassin et Duras se permettent même de faire hésiter le spectateur sur le statut à donner à certaines scènes qu'ils enracinent dans les rêves et les fantasmes de Maria. Cette compréhension de la structure sous-jacente du film explique plusieurs des bizarreries apparentes de l'histoire, comme, par exemple, celle du silence complet qui s'installe lorsque Maria entre dans un bar au début du film. L'approche oblique adoptée par le duo de créateurs permet d'opacifier un peu le sujet de leur œuvre qui n'est, somme toute, pas très léger et convenu.

Duras et Dassin font preuve d'une grande maturité dans le discours qu'ils proposent sur l'amour et la sexualité. Maria est mise en tension entre ses désirs et le milieu puritain qui l'accable alors que l'alcool agit comme un vecteur de libération de la parole et des mœurs, permettant de rendre acceptable lors des années 1960 un personnage aux idées franchement libertines. Le film met l'accent sur le penchant de Maria pour le voyeurisme qui agit comme pivot central de son excitation sexuelle. Elle fantasme à l'idée d'observer Paul faisant l'amour avec une autre femme, événement qui, comme le suggèrent les discussions entre les protagonistes, serait déjà survenu à Verona, ce qui n'aurait cependant pas été sans entacher leur relation de couple. Le film ouvre aussi la porte aux relations à trois puisqu'il laisse entendre, entre autres, que Maria éprouve un désir sensuel – pour ne pas dire sexuel – envers Claire. Même si le film demeure plutôt allusif au sujet du concubinage à trois, ces subtilités scénaristiques dont l'œuvre fourmille donnent aux personnages une forte densité psychologique.

Le film n'hésite également pas à traiter des tensions sévères que peuvent vivre les couples qui s'effritent. Le plus cruel pour Maria survient lorsque Paul se sert de l'excitation qu'elle ressent à l'idée de voir Claire au lit avec lui pour l'inciter à avoir des rapports sexuels, scène d'ébats judicieusement éclipsée à l'écran par une transition en fondu. Le jeu que jouait le couple prend alors un tournant abusif qui cristallise la désintégration que vit leur relation. Captive de ses désirs et prise au piège par celui qu'elle aime, Maria résoudra son dilemme en posant un geste final minimaliste, mais brillant, qui évitera de la faire entrer dans l'écueil de Palestra. Au fil de ce voyage, elle aura saisi que, comme elle le dit si bien, « [quelqu'un qui refuse de comprendre que l'amour peut changer, être transféré ou simplement cesser d'être est un idiot, point à la ligne. »

Le film de Dassin et Duras n'est pas sans parenté avec le magnifique *Notre temps* (2018), de Carlos Reygadas. Les deux mettent en jeu l'adultère d'une façon prenante, qui n'éclipse pas les enjeux psychologiques sinueux que vivent leurs personnages. Au contraire, les cinéastes plongent sans filet au cœur des zones sombres de leurs protagonistes, étant capables de créer des œuvres qui deviennent des objets d'exploration de l'âme humaine plutôt que de simples reflets de types psychologiques caricaturaux mille fois vus.

Par la splendeur de son jeu, d'une intensité remarquable, Melina Mercouri participe avec force à faire de *Dix heures et demie du soir en été* un film encore criant de vérité aujourd'hui. Si cette œuvre majeure du corpus de Mercouri a pu être négligée au fil du temps, il est à souhaiter que son centenaire de naissance permette de la faire enfin briller. ▲



« ...les cinéastes plongent sans filet au cœur des zones sombres de leurs protagonistes, étant capables de créer des œuvres qui deviennent des objets d'exploration de l'âme humaine plutôt que de simples reflets de types psychologiques caricaturaux mille fois vus. »



R.W. Fassbinder aurait eu 75 ans en juin 2020, et il tournerait encore des films

Un pacte faustien avec le diable ?

YVES LABERGE

« J'espère vivre assez longtemps pour réaliser une douzaine de films qui recomposeraient l'Allemagne dans sa globalité, telle que je la vois. Chacun représenterait une étape même si l'ordre chronologique n'est pas respecté. *Lili Marleen* est mon premier sujet sur le IIIe Reich, ce ne sera pas le dernier. *Berlin Alexanderplatz* et *Despair* se situent avant, *Le mariage de Maria Braun* et *Lola* après. Je vais poursuivre jusqu'au temps présent, pas à pas.. »

Au début de sa vingtaine, Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) répétait à qui voulait l'entendre qu'il réaliserait 30 longs métrages avant ses 30 ans. Pas des courts métrages ni des épisodes télévisés ou des publicités, mais bien des longs métrages sur pellicule. Et il a accompli son grand rêve. Pour ce faire, il a travaillé sans relâche : tournant le jour, faisant du montage du film précédent durant ses soirées, et écrivant le scénario de son prochain projet durant la nuit. Certaines années étaient plus fastes : il a sorti 5 films rien qu'en 1970. Mais règle générale, il poursuivait sa production à un rythme soutenu de trois films par an. Si bien qu'en 1977, Fassbinder avait réalisé 30 longs métrages juste avant de célébrer son 31^e anniversaire. Toutefois, pour parvenir à cet objectif titanesque, il a dû mentir un peu sur son âge et déclarer être né en 1946 (au lieu de 1945).

Rétrospectivement, la filmographie de Fassbinder semblera inégale, surtout à ses débuts. Ce n'était pas un Orson Welles ou un François Truffaut, qui ont tous deux commencé leur carrière par un chef-d'œuvre; et, de plus, Fassbinder avait été refusé à l'École de cinéma de Munich pour « manque de talent ». Son passage dans le théâtre expérimental

aura été pour lui une manière de contourner le système artistique ouest-allemand afin d'acquérir l'expérience de la mise en scène et la reconnaissance du milieu des acteurs; il en retiendra un penchant pour la distanciation brechtienne et ce goût de montrer les classes populaires. Il a surtout constitué une équipe de collaborateurs qui ont su l'assister en harmonisant ses projets et en leur assurant une unité thématique, formelle et visuelle. Ainsi, son décorateur et inséparable assistant Harry Baer savait que Fassbinder adorait inclure des miroirs, des vitrages et des reflets; son directeur photo Michael Ballhaus et plus tard Xaver Schwarzenberger ont créé successivement une grammaire visuelle efficace et fluide, pouvant tour à tour devenir flamboyante ou plus discrète; son compositeur et orchestrateur Peer Raben a su composer des musiques postmodernes, à la fois inspirées des mélodies populaires germaniques, mais capables d'évoquer un passé indiscernable et nostalgique au moyen de quelques traits d'harmonica ou de trompettes à l'unisson. Et c'est sans parler de son « écurie » d'acteurs et d'actrices : l'inoubliable Hanna Schygulla, bien sûr, mais aussi Irm Hermann, Margit Carstensen, Volker Spengler, Gottfried John, le réalisateur Hark Bohm qui interprétera plusieurs

rôles secondaires pour Fassbinder, mais aussi le géant noir Günther Kaufmann, ou encore Brigitte Mira, alias «Maman Kuster» (actrice qui vivra jusqu'à 100 ans!). En outre, Fassbinder accordait régulièrement un petit rôle à sa propre mère, Lilo Pempeit : la secrétaire dans *Despair* ou encore une vendeuse de bijoux dans *Le Secret de Veronika Voss*.

Il faut bien admettre que même animé de la meilleure volonté du monde, les premiers longs métrages de Fassbinder sembleront parfois pénibles à regarder et s'éternisent en longueurs; il est influencé par les films de série B, les premiers opus de Jean-Luc Godard, Claude Chabrol et Jean-Pierre Melville; il vénérât les œuvres des années 1950 de Raoul Walsh et de Howard Hawks pour leur homophilie subtile dissimulée par une camaraderie masculine chargée de machisme. Mais ce n'était que les années d'apprentissage.

LE CHEMIN DE DAMAS DE FASSBINDER

Tout changera lors de sa découverte des films de Douglas Sirk, le maître du mélodrame hollywoodien; ce sera pour Fassbinder une révélation, un peu comme Saül sur le chemin de Damas avant de devenir saint Paul : car il réalisera subitement que le mélodrame n'est pas mauvais en soi, qu'il s'agit d'un genre qui peut être respecté et donner des chefs-d'œuvre. Il comprendra alors qu'il peut exister de bons mélodrames et de mauvais mélodrames, et que ceux de Douglas Sirk sont la quintessence de ce genre mal aimé, car ils contiennent sous leur esthétique débordante de couleurs une implacable critique de la société étatsunienne, de ses conventions et de son racisme envers les Noirs et les exclus. Dès 1970, il voudra tourner des mélodrames grandioses et flamboyants en les ancrant dans le contexte ouest-allemand, sans craindre de frôler le kitch. Par la suite, les films de Fassbinder pourront se subdiviser en deux catégories distinctes : ses mélodrames étincelants, d'une part, et d'autre part ses films réalistes tournés avec des budgets

restreints. Parmi la première catégorie, on trouve entre autres *Effi Briest* (1974), *Roulette chinoise* (1976), *Lili Marleen* (1981), *Lola, une femme allemande* (1981).

C'est vraiment à partir des *Larmes amères de Petra von Kant* (1972) que Fassbinder intègre et se réapproprie — thématiquement et visuellement — les enseignements des films de Douglas Sirk; il les adapte à l'Allemagne de l'Ouest contemporaine et il transpose au féminin sa propre relation amoureuse, possessive et destructrice. Son goût pour le rétro ajoute une dimension *campy*, presque parodique, qui veut revaloriser ce qui semblerait démodé ou anachronique, par exemple en incluant dans une scène statique des *Larmes amères de Petra von Kant* un vieux succès des Platters, *Smoke Gets In Your Eyes*.

Il ne mettra pas systématiquement en scène des mélodrames ouvertement kitschs et distanciés, retournant régulièrement à un matériau brut, par exemple dans *Le droit du plus fort* (parfois nommé *Fox et ses amis*, 1975), qui montre le snobisme et l'élitisme à l'œuvre entre les classes sociales, même dans les milieux homosexuels. Le thème de l'exclusion sociale sera doublement repris dans *Tous les autres s'appellent Ali* (1974), qui dénonce le racisme ordinaire. Sa volonté de prendre parti pour les ouvriers et les gens ordinaires reviendra dans *Maman Küsters s'en va au ciel* (1975), davantage réaliste. Mais cette dichotomie entre les deux styles est parfois malaisée; ainsi, dans *L'année des treize lunes* (1978), Fassbinder oscille entre les deux tendances et sera par ailleurs parmi les premiers cinéastes à montrer la métamorphose d'un homme désespéré qui, par amour, choisit de devenir transgenre pour séduire celui qu'il aime. Pour ce long métrage tourné avec peu de moyens, il tiendra lui-même la caméra en plus de superviser le montage, tout comme il le fera pour un projet subséquent, *La troisième génération* (1979).

L'art de Fassbinder culmine avec *Despair* (1978), véritable poème visuel, spectacle envoû-

1. Rainer Werner Fassbinder. En plus de réaliser et de scénariser la plupart de ses longs métrages, il veillait au montage et s'accordait parfois un rôle comme acteur

2. Dans *Les Larmes amères de Petra von Kant* (1972), le mélodrame et le kitsch sont revendiqués, magnifiés, sublimés

3. Dans *L'année des treize lunes* (1978), l'acteur Volker Spengler (1939-2020) interprète un transgenre





4. Dick Bogarde sur le plateau de tournage de *Despair*

Notes

¹ Michael Töteberg, 4^e de couverture du scénario original de Peter Märthesheimer et Pea Fröhlich, *Die Sehnsucht der Veronika Voss*, Munich, Belleville, 1998.

² Robert Fischer (dir.) [et Rainer Werner Fassbinder], *Fassbinder par lui-même*, Paris, G3J éditeur, 2010, p. 508.

³ Colette Godard, « Rencontre avec le réalisateur [Fassbinder]. L'Allemagne, œuvre complète », dans *Le Monde*, 17 avril 1981. https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/04/17/rencontre-avec-le-realisateur-l-allemande-oeuvre-complete_3044807_1819218.html
Propos repris dans le livre de Jean Tulard (dir.), *Dictionnaire du cinéma. Les réalisateurs*. Paris, Robert Laffont, 1999, p. 588.

⁴ Thomas Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder. Un cinéaste d'Allemagne*. Traduction en français de Christophe Jouanlanne, Pierre Rusch et Jean Bernard Torrent. Paris, Centre Pompidou, 2005.

tant sur la quête de l'identité et sur les thèmes du double et du dédoublement, déjà omniprésents dans les films expressionnistes des années 1920. Adapté de *La méprise*, roman méconnu de Vladimir Nabokov écrit en 1934, *Despair* montre dans un style presque viscontien la chute d'un misanthrope égocentrique interprété par Dirk Bogarde. L'action se situe autour de 1930 et relate le malaise existentiel d'un industriel allemand qui ne se reconnaît plus dans une Allemagne en transition. La mise en scène est inégalée : décors flamboyants et surchargés, mouvements de caméra fluides sans être excessifs ni gratuits, omniprésence de miroirs et de cloisons vitrées. Et on retrouve cette distanciation chère à Brecht dans cette séquence de la discussion à bâtons rompus sur le crime parfait, juste avant le dénouement, comme un moment de pause dramatique où les personnages échangent brièvement sur leur situation avant de se replonger dans l'action. Ce chef-d'œuvre avait été diffusé au Québec (et sur Radio-Québec, dans le temps) dans une magnifique version doublée en français, où Andréa Ferréol se doublait elle-même (puisque ce film avait été tourné en anglais); malheureusement, on ne trouve plus de nos jours sur DVD que la version originale en anglais ou avec sous-titres. Avec les films de Fassbinder, le doublage en français est préférable, car il permet au spectateur de se concentrer sur la mise en scène et les éléments visuels plutôt que sur les sous-titres en ayant peur de rater une réplique.

La consécration internationale survient avec *Le mariage de Maria Braun* (1979), qui raconte l'américanisation de l'Allemagne défaite, et de ce fait sa dénaturalisation. Sous un nom amplement répandu (le nom de ce personnage fictif est l'équivalent de Marie Lebrun ou de Marie Tremblay), la splendide Hanna Schygulla y incarne à elle seule toute la nation allemande dépossédée et presque désincarnée à la fin de la guerre. Ce succès sera réitéré pour un autre summum du mélodrame flamboyant, *Lili Marleen* (1981).

Le chant du cygne a lieu avec *Le secret de Veronika Voss* (1982), primé au Festival de Berlin de 1982. Selon Michael Töteberg, ce film magnifique dont l'action se situe en 1955 est un peu comme le *Sunset Boulevard* de Fassbinder : un beau film — avec des passages durs — sur le déclin implacable d'une vedette déchue du cinéma hitlérien, une *has been* qui ne trouve plus d'engagements après la défaite allemande, car elle s'était compromise avec le pouvoir¹. La mise en scène est raffinée et les dominantes du blanc sont rehaussées par le retour assumé au noir et blanc. Tout allait pour le mieux pour Fassbinder qui avait plein de projets en tête.

UNE VIE POSTHUME

Lorsqu'on découvrit le corps inanimé de Rainer Werner Fassbinder dans la nuit du 10 juin 1982, il était chez lui, devant ses cahiers ouverts, justement en train d'écrire le scénario de son film à venir, *Je suis le plus heureux des hommes*. Le téléviseur était encore ouvert devant lui. Difficile de croire que ce créateur infatigable pouvait un jour s'arrêter de travailler. Malheureusement, Fassbinder a vécu dangereusement.

Un film posthume et baroque, *Querelle* (1982), d'après le roman *Querelle de Brest*, de Jean Genet, sera lancé quelques mois après son décès. Dans un entretien enregistré la veille de sa mort, il déclarera que sa version de *Querelle* n'est pas un film sur l'homosexualité, mais sur la quête d'identité. Mais ne pourrait-on pas appliquer cette étiquette de la quête d'identité à tous ses films?²

Dans un entretien antérieur paru dans le quotidien *Le Monde* et partiellement cité par Jean Tulard, Fassbinder expliquait sa volonté de raconter l'histoire de l'Allemagne en juxtaposant ses longs métrages, non pas de façon chronologique, mais en reliant les époques ayant servi de toiles de fond à ses différentes fictions, allant du passé plus ou moins récent (*Effi Briest*) jusqu'au présent, voire au futur (pour son film futuriste *Le monde sur le fil*, 1973). Fassbinder exprimait ainsi sa vision très personnelle du cinéma à la journaliste Colette Godard : « J'espère vivre assez longtemps pour réaliser une douzaine de films qui recomposeraient l'Allemagne dans sa globalité, telle que je la vois. Chacun représenterait une étape même si l'ordre chronologique n'est pas respecté. *Lili Marleen* est mon premier sujet sur le III^e Reich, ce ne sera pas le dernier. *Berlin Alexanderplatz* et *Despair* se situent avant, *Le mariage de Maria Braun* et *Lola* après. Je vais poursuivre jusqu'au temps présent, pas à pas (...). Je cherche en moi où je suis dans l'histoire de mon pays, pourquoi je suis Allemand. » (*Le Monde*, 17 avril 1981)³.

Il nous reste une quarantaine de films à redécouvrir; certains sont introuvables et beaucoup sont envoûtants. Plus on voit ses films, et plus on apprécie l'ensemble de son œuvre, car on y trouve une grande cohérence. Lorsque je donnais mon cours sur Fassbinder à l'Université Laval, mes étudiants se rencontraient en dehors du cours pour visionner entre eux certaines de ses œuvres que je n'avais pas mises au programme. Ils avaient très bien saisi le mode d'emploi.

La postérité de Fassbinder se retrouve en Allemagne, mais aussi dans les premiers films de Lars von Trier (*Élément du crime*, et surtout *Europa*), de Wong Kar Wai ou dans le côté kitsch de Pedro Almodóvar (*Femmes au bord de la crise de nerfs*). De nombreux écrits lui ont été consacrés, et la somme de Thomas Elsaesser publiée par le Centre Pompidou est de loin la meilleure étude sur son œuvre⁴.

IL Y A 40 ANS SORTAIT BERLIN ALEXANDERPLATZ

D'une durée de quinze heures et demie, le film *Berlin Alexanderplatz* (1980) occupe une place à part dans l'œuvre de Rainer Werner Fassbinder.

Depuis son adolescence, Fassbinder a tellement été fasciné par le roman *Berlin Alexanderplatz* (le livre est paru en 1929) d'Alfred Döblin (1878-1957) qu'il y faisait référence dans plusieurs de ses films : reprenant le nom fictif de Franz Biberkopf pour désigner un personnage central ou comme son propre pseudonyme lorsqu'il effectuait lui-même le montage de ses premiers longs métrages (il signait alors « Franz Walsh », en double hommage au personnage créé par Alfred Döblin et au réalisateur Raoul Walsh).

Œuvre protéiforme, parfois violente et par moments insoutenable, *Berlin Alexanderplatz* est comme une descente aux tréfonds de l'âme humaine : tout le contraire d'un film édifiant. L'action débute en 1928, juste avant la grande crise économique et sociale. Dès la première séquence, lorsque Franz Biberkopf sort de prison, hésitant et instable, il subit un choc intérieur qui se manifeste physiquement : il devient momentanément aveuglé et transi, se bouchant les oreilles comme dans ce tableau célèbre du peintre Edvard Munch, *Le cri* (1893), précurseur de l'expressionnisme. À ce moment précis où l'ex-prisonnier croit retrouver sa liberté après quatre années d'incarcération pour meurtre, on peut lire en sous-titre une annonce prémonitrice aux réminiscences hugoliennes : « Le châtiment va commencer » (ou parfois : « La punition commence »).

Pour Fassbinder, l'intrigue et le dénouement de *Berlin Alexanderplatz* n'ont pas tant d'importance ; ce sont davantage les personnages, les situations, les amitiés et les trahisons qui importent. La danse du destin. Fassbinder a voulu montrer que pour lui, Franz Biberkopf n'est ni bon ni mauvais, mais qu'il ne fait que ce qui lui est possible de faire, avec les ressources limitées dont il dispose. Il n'en fait pas un ange, mais montre plutôt que cette destinée pourrait arriver à n'importe qui se retrouvant dans la même situation ; résistant à la pensée rousseauiste trop idéalisée voulant que, depuis toujours, « l'homme naît bon mais la société le corrompt », Fassbinder montre au contraire que le chemin de la réhabilitation est long et tortueux, même pour les hommes de bonne volonté. Et les pièges seront nombreux.

Visuellement, *Berlin Alexanderplatz* renoue avec les films les plus flamboyants de Fassbinder : éclairages soignés, reconstitution historique réussie, atmosphères multiples, ambiances sonores efficaces. On comprend l'effervescence de la vie berlinoise des années 1920 et la cohabitation constante des idéologies politiques les plus opposées et les plus extrêmes, du communisme au nazisme.

Faisant suite aux 13 épisodes, l'épilogue de 2 heures entièrement imaginé par Fassbinder nous plonge dans un abîme existentiel où



1. Rainer Werner Fassbinder, découpage technique en main, lors du tournage de *Berlin Alexanderplatz*

s'éveillent tous les démons de Döblin et du cinéaste, dans une sorte de prolongement cauchemardesque sur quelques décennies d'une œuvre initialement parachevée en 1929. Quelle aurait été la suite des aventures de Franz Biberkopf ?

Sur le *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder, on lira un livre monumental et lourd comprenant des centaines de photos : *Fassbinder Berlin Alexanderplatz* (2007), sous la direction de Klaus Biesenbach, en coédition chez KW Institute for Contemporary Art et le P.S.1 Contemporary Art Center de New York, en collaboration avec Schirmer/Mosel et Prestel.

Lors de sa sortie aux cinémas Outremont et Cartier au début des années 1980, on pouvait voir *Berlin Alexanderplatz* en plusieurs séances successives étalées sur deux jours en une fin de semaine. Depuis 2007, on trouve en format DVD une superbe version rematricée et sous-titrée en français de *Berlin Alexanderplatz* (1980), chez l'éditeur parisien Carlotta (reconnaisable par sa couverture blanche et ses lettres gothiques) ; mais celle-ci est en format PAL Zone 2, et non en standard nord-américain (NTSC), ce qui nécessite un lecteur DVD multistandard ou un ordinateur compatible¹. Les nombreux suppléments (mise en contexte, entretiens, documentaires sur le tournage, sur la restauration) raviront les cinéphiles. Comme toujours, l'édition de Criterion en standard nord-américain (NTSC) n'a que des sous-titres en anglais. C'est déplorables de la part d'un éditeur à prétention internationale. ▲

Référence

¹Rainer Werner Fassbinder (réalisateur) et Alfred Döblin (auteur), *Berlin Alexanderplatz*. Coffret 6 DVD. Format PAL. Zone 2. Version originale allemande avec sous-titres en français. Paris et Munich, Carlotta Films, Bavaria Film et Fondation Fassbinder. 2007 [1980 pour la version filmée].



IFFR 2020

MAXIME LABRECQUE

Un festival européen en pleine transition

« À Rotterdam, la ville vibre au rythme du festival, et l’emblème du tigre accueille les visiteurs à la gare et les accompagne dans pratiquement tous les commerces. Ceux-ci sont à la recherche d’œuvres qui les feront sortir de leur zone de confort, qui les confronteront à une sensibilité autre, à une touche d’auteur singulière. »

Le Festival international du film de Rotterdam (IFFR) soulignait sa 49^e année d’existence, du 22 janvier au 2 février dernier. Contrairement aux trois dernières années, il n’y avait pas de thématique particulière cette fois-ci. D’aucuns pourraient avoir l’impression – et ils auraient sans doute raison – qu’il s’agissait d’une année transitoire, d’une part parce que Bero Beyer, le charismatique directeur général, avait annoncé qu’il quittait la direction du festival. On sait depuis un certain temps déjà que Vanja Kaludjeric le remplacera en tant que directrice générale dès l’an prochain. D’autre part, même si tout roule toujours rondement à Rotterdam et que le public est constamment au rendez-vous, les efforts semblaient déjà être mis dans la prochaine mouture du festival, qui soulignera un demi-siècle d’existence. Plus près de chez nous, mentionnons que le Festival du nouveau cinéma célébrera le même anniversaire l’an prochain.

Lors de mon passage à Rotterdam pour la troisième fois depuis 2017, je retrouvais un festival

pour lequel j’éprouve un attachement certain. Il s’agit d’une des premières grandes manifestations du genre de l’année, qui a lieu en même temps que Sundance – qui lui fait un peu d’ombre, certes, mais il ne s’agit pas nécessairement des mêmes œuvres, ou encore du même public – et peu de temps avant Berlin, qui a cependant été repoussé cette année. Malgré tout, il s’agit d’un événement unique, d’une vitrine dont plusieurs ne sauraient se passer. Ce n’est pas la folie de Cannes ou de Toronto, et tant mieux. Surtout, dans cette ville portuaire, c’est le public qui fait la différence; les salles sont bondées et l’accueil réservé aux réalisateurs est en général très chaleureux, preuve que ce havre cinématographique en plein cœur de l’hiver est attendu année après année. C’est d’ailleurs un fait que souligne la réalisatrice Sophie Deraspe, de passage aux Pays-Bas avec la comédienne Nahéma Ricci pour présenter le film *Antigone*. La réalisatrice, qui effectuait son deuxième séjour à Rotterdam depuis *Les signes vitaux* (2009),

mentionne que «c'est un public sérieux et que les gens se déplacent pour voir les films et vont en voir plusieurs dans la journée. Ils doivent parfois sortir rapidement de la séance et nous accrochent au passage en nous disant qu'ils ont aimé le film. On sent ça beaucoup. Ce sont des spectateurs sérieux, assidus et avertis. On le sent aussi dans la programmation; ce n'est pas une programmation légère. Pourtant, il y a des salles de 800 places et elles sont pleines!». En effet, à Rotterdam, la ville vibre au rythme du festival, et l'emblème du tigre accueille les visiteurs à la gare et les accompagne dans pratiquement tous les commerces. Ceux-ci sont à la recherche d'œuvres qui les feront sortir de leur zone de confort, qui les confronteront à une sensibilité autre, à une touche d'auteur singulière.

Cette année, même si mon passage fut très bref, j'ai pu voir une bonne dizaine de films, toutes catégories confondues. Outre *Antigone*, qui poursuit sa grande tournée internationale, d'autres œuvres québécoises étaient également présentées, notamment *Une femme, ma mère*, de Claude Demers et *Matthias et Maxime*, de Xavier Dolan. Ma stratégie pour aborder la foisonnante programmation consistait à effectuer un survol de chacune des quatre catégories afin d'explorer des films de plusieurs pays différents.

Ce faisant, je m'assurais d'obtenir un échantillon varié d'une sélection éclectique, refusant ainsi de me cloisonner dans une seule section.

Même si j'avais effectué mes choix à l'avance, il arrivait que je m'installe dans une salle simplement parce que j'avais un peu de temps libre en après-midi. Ces découvertes spontanées ont, par ailleurs, parfois été surprenantes. Premier constat : il y avait quelques inégalités dans la programmation. Il m'a fallu un certain temps avant d'avoir un réel coup de cœur. Cela dit, le parcours fut tout de même fort appréciable et la variété des œuvres était impressionnante. Surtout, il ne faut pas perdre de vue que la plupart de ces films – à part peut-être la version en noir et blanc de *Parasite* de Bong Joon-ho, qui était d'ailleurs présent pour recevoir le prix du public – ne traverseront jamais l'Atlantique, malgré leurs qualités respectives. Il s'agit là d'une triste réalité du marché, alors je me compte tout de même privilégié d'avoir pu découvrir ces œuvres et d'en mentionner quelques-unes ici.

Déjà, il fallait maîtriser les grandes catégories, où les grandes bannières sous lesquelles se rangent les films du festival. Elles étaient au nombre de quatre. «Bright Future», que j'affectionne tout particulièrement, est une catégorie généralement consacrée aux premiers et deuxièmes longs métrages,

1. Première mondiale de *El año del descubrimiento* avec Luis López Carrasco et Bero Beyer

2. *Une femme, ma mère*, de Claude Demers



2



« ...c'est avec *Air Conditioner*, de Fradique que mes attentes ont réellement commencé à être comblées. Comme c'est souvent le cas dans un festival, certains films plutôt inattendus connaissent un buzz et les billets s'envolent très rapidement. »

celle où l'on retrouve tous les talents émergents. Lors de mon passage en 2017, la cinéaste Sophie Goyette avait d'ailleurs remporté le grand prix de cette catégorie pour *Mes nuits feront écho*. Cette année, j'ai pu voir *Los Fantomas*, de Sebastián Lojo, un film guatémaltèque – fait assez rare, déjà – au rythme lent et à tendance vaguement chorale. Même si ces vignettes du quotidien sont appréciables, le film n'est peut-être pas aussi provocateur que ce qu'il prétend. Cela dit, pratiquement toute l'équipe du film s'était déplacée pour l'occasion et leur enthousiasme était palpable. Dans la même catégorie, *Wisdom Tooth*, de Liang Ming, quant à lui, pourrait être qualifié en partie de *thriller* coréen. On y retrouve deux orphelins, un frère et une sœur, qui sont très liés jusqu'à ce que le frère commence une relation intime avec une amie de sa sœur. Celle-ci est la fille d'un homme qui a fait fortune de manière douteuse. Ce film m'a agréablement surpris avec ses superbes plans de l'hiver, ses dialogues parfois humoristiques et sa mise en scène qui rappelle, notamment lors des scènes de dîner, Hong Sang-soo. Il porte également sur les classes sociales, ce qui semble être une thématique récurrente du cinéma coréen récent. *The Pregnant Tree and the Goblin*, de Kim Dongryung et Park Kyoungtae, par son côté docufiction avec des éléments spirituels, est possiblement l'œuvre la plus déstabilisante que j'ai pu voir cette année. On y raconte la vie d'une prostituée illettrée qui a vécu dans un village tout près d'une base militaire étatsunienne en Corée – à présent fermée – et qui essaie de retracer son parcours malgré les trous de mémoire et l'absence d'archives. Difficilement

classable, cette fable spirituelle touchante met en lumière une bien triste réalité. Mais c'est avec *Air Conditioner*, de Fradique que mes attentes ont réellement commencé à être comblées. Comme c'est souvent le cas dans un festival, certains films plutôt inattendus connaissent un *buzz* et les billets s'envolent très rapidement. C'est ce qui semble s'être produit avec cette œuvre angolaise, sa prémisse intrigante m'ayant interpellé : des climatiseurs tombent mystérieusement des édifices, causant le désarroi de la population et du gouvernement. L'exercice de style qui est proposé – alliant humour, questionnement identitaire et mystique – m'a plutôt fasciné. Il s'agit d'un film tout en textures, parfois introspectif, dans lequel la musique, propice à l'errance, à l'instar d'*Ascenseur pour l'échafaud*, occupe une place centrale.

Venait ensuite la catégorie «Voices», qui comprenait des films aux histoires fortes, aux sujets captivants et aux thèmes importants et actuels. Le premier film que j'ai vu dans cette section est *El cazador*, de l'Argentin Marco Berger. Même si les jeunes comédiens font un travail convaincant et que le désir et la manipulation sont bien exploités, rapidement, le moteur narratif – qui dévoile un réseau de pornographie juvénile – s'avère plutôt explicatif. On aspire à une tension digne de *L'inconnu du lac*, mais le mystère et l'atmosphère envoûtante ne sont pas toujours au rendez-vous. Il s'agit d'un bon film, certes, mais qui ne prend pas trop de risques, comme c'est le cas pour bon nombre d'œuvres.

«Deep Focus», ensuite, comprenait toutes les rétrospectives et les programmations spéciales. Le



très libidineux *Liberté* d'Albert Serra y était présenté; une œuvre décrite par le réalisateur comme un poème à la nuit. Il s'agit du même réalisateur qui nous avait offert l'intrigant et touffu *La mort de Louis XIV* avec Jean-Pierre Léaud. Son plus récent opus, qui a suscité de fortes réactions mixtes – quelques spectateurs tantôt hilares, tantôt vexés ou tout simplement las qui ont quitté la salle – met en scène une poignée d'aristocrates français complottant dans une forêt et s'adonnant à tous les plaisirs de la chair. Le film est long, trop peut-être, pour un récit où le côté voyeur et BDSM est certes bien exploité, mais qui s'égare à de nombreuses reprises. L'Homme se rapproche de la bête et l'aube semble ne jamais vouloir se pointer.

Enfin, « Perspectives » représentait le plus grand programme thématique, et où étaient soulevées des questions sociales et politiques par l'entremise du cinéma. J'y ai notamment vu *A Frenchman*, d'Andrei Smirnov, un film en noir et blanc qui dénonce la censure en Russie. Cette œuvre possède une touche théâtrale assumée, notamment dans son écriture et dans le jeu des comédiens, qui surjouent par moments. On sentait bien tout l'investissement du réalisateur dans ce projet très personnel.

Mais la compétition la plus prestigieuse demeure la « Tiger Competition ». Parmi ses rangs, le film grec *Kala azar*, de Janis Rafa est de loin mon coup de cœur. On y retrouve ce côté très brut qui rappelle la manière de filmer la campagne d'Alice Rohrwacher. Nous sommes loin de la pastorale; on y présente plutôt une réalité crue. Chose certaine, il

ne s'agit pas d'un film pour les amateurs de Pirelli. Ici, l'amour des animaux est mis à l'avant-plan dans une sorte de *road movie* où l'on devine les odeurs de carcasses animales, de sueur et d'urine. On ne décroche pas de ce film qui ne possède pourtant presque pas de dialogues. Également en lice pour ce prestigieux prix: le film espagnol *El año del descubrimiento*, de Luis López Carrasco, un documentaire de 3 h 20 extrêmement bien mené au sujet des événements troublants de l'année 1992 en Espagne. Grâce à une série de témoignages mis en scène de manière efficace dans un bar de Cartagena, les confidences s'accroissent et les points de vue se complètent pour offrir une vue d'ensemble très claire et troublante des soulèvements populaires de 1992. Dans la même compétition, finalement, notons *Drama Girl*, de Vincent Boy Kars, dans lequel une jeune femme doit rejouer plusieurs chapitres de sa propre vie. Si l'exercice est a priori amusant, il s'avère progressivement de plus en plus confrontant. Ce film constitue une mise en abyme somme toute intéressante et revêt un côté vaguement Wes Anderson dans la mise en scène. Même s'il est charmant et que le ton oscille entre la comédie et le drame, il n'a pas toute la profondeur qu'on aurait pu espérer, même si on passe un bon moment.

Au final, la gagnante du Tiger Award – un trophée assorti d'une bourse de 40 000 euros – fut la Chinoise Zheng Lu Xinyuan pour son film *The Cloud in Her Room*. Peut-être qu'un jour il trouvera son chemin jusqu'ici, mais n'ayons pas de grandes espérances. En terminant, mentionnons aussi la section des courts métrages – toujours bien garnie – où le convoité Ammodo Tiger Short Award a été décerné à Ismaïl Bahri pour *Apparition*, à Maïder Fortuné et Annie MacDonell pour *Communicating Vessels* et à Dorian Jaspers pour *Sun Dog*. ▲

« Mais la compétition la plus prestigieuse demeure la « Tiger Competition ». Parmi ses rangs, le film grec *Kala azar*, de Janis Rafa est de loin mon coup de cœur. On y retrouve ce côté très brut qui rappelle la manière de filmer la campagne d'Alice Rohrwacher. »

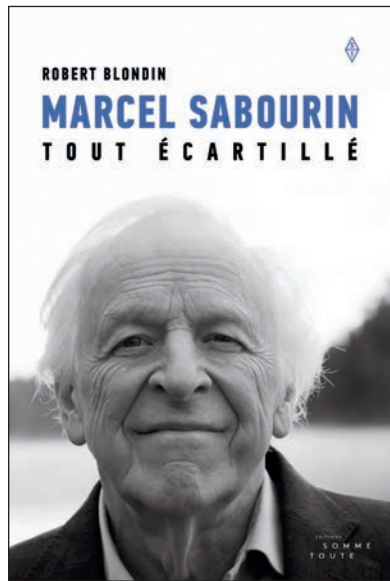
1. *Los Fantasmas*

2. *Air Conditioner*

3. *Kala azar*



Commençons par un rectificatif: dans un passage de ma nécrologie consacrée à Marie Laforêt (1939-2019), j'attribuais erronément la paternité de la chanson *Tout écartillé* à Claude Péloquin (*SÉQUENCES* n° 321, Janvier 2020, p. 54). *Mea Culpa!* Rendons à Marcel Sabourin sa part de génie comme parolier génial de cette chanson et de tant d'autres inoubliables de Robert Charlebois. Mais l'immense Marcel Sabourin reste avant tout un acteur tantôt flamboyant, tantôt intériorisé (par exemple dans les premiers longs métrages de Jean-Pierre Lefebvre), parfois exubérant. Et pour plusieurs générations d'acteurs, il a d'abord été un professeur inspirant à l'École nationale de théâtre de Montréal.



Robert Blondin
Marcel Sabourin, tout écartillé
Montréal: Éditions Somme Toute, 2018
475 p.
[Ill.]

1. *Québec Love* de Robert Charlebois.
l'album où se trouve la pièce
Tout écartillé

MARCEL SABOURIN, TOUT ÉCARTILLÉ

IMMENSE ACTEUR ET LE PAROLIER DE LA CHANSON TOUT ÉCARTILLÉ

YVES LABERGE

La biographie *Marcel Sabourin, tout écartillé*, de Robert Blondin aborde successivement toutes les facettes d'une vie bien remplie: l'enfance dans le quartier Snowdon à Montréal, les années de formation, les débuts prometteurs sur les planches, la radio — « parmi les plus beaux moments de ma vie professionnelle » (p. 120) —, les émissions pour enfants comme *La boîte à surprise* durant les années 1960, mais surtout son travail d'acteur, d'écrivain et d'enseignant. Et pourtant, ce créateur inspiré abordait toutes ces activités simultanément! À chaque page de *Marcel Sabourin, tout écartillé*, Marcel Sabourin lui-même commente généreusement le récit; les citations et les anecdotes abondent. Et le principal intéressé admet volontiers ses excès, sa témérité et parfois ses entêtements, par exemple pour l'habitude qu'il avait de contester ouvertement les choix de tel ou tel metteur en scène beaucoup moins expérimenté que lui: « Le réalisateur, fallait ben qu'il m'écoute, tout le monde en était à son deuxième film maximum! » (p. 114). Ailleurs, à propos des émissions pour enfants, il commentera de ses observations sages sur le métier: « tout est question de casting » (p. 129). Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce genre à part — et pas du tout facile — ne convient pas automatiquement à tous les acteurs.

En tant qu'auteur et scénariste, Marcel Sabourin relate un moment fort: la genèse du film *J.A. Martin, photographe* (1977), doublement primé à Cannes, qui remporta notamment le prestigieux Prix du Jury œcuménique en 1977 (p. 166). Dans tout le huitième chapitre, il se remémore l'élaboration de ce projet de l'ONF avec le réalisateur Jean Beaudin, mais aussi les difficultés puis les arguments décisifs pour convaincre Jean Lapointe de jouer un rôle mineur (celui du simplet), et comment il a lui-même créé le personnage intériorisé du photographe Joseph-Albert Martin, à la fois sensible et nuancé, mais en même temps plus vrai que nature (p. 160). Ce chef-d'œuvre du cinéma québécois demeure en soi une véritable leçon de cinéma, et Marcel Sabourin en est le fil conducteur.

Allant à l'essentiel, Robert Blondin met en évidence la méthode de travail si particulière de



Marcel Sabourin, par exemple pour son écriture: contrairement à la plupart des auteurs, il dicte ses textes au lieu de les rédiger lui-même (p. 185 et 192). Les bons conseils pour les futurs dramaturges sont à profusion: « être le plus court possible » et toujours miser sur un personnage principal qui devient le vecteur de l'action (p. 188).

Sur le plan éditorial, *Marcel Sabourin, tout écartillé* comprend en annexe une précieuse liste des projets, films et émissions auxquels Marcel Sabourin a pris part en tant qu'acteur ou concepteur (p. 449-467). On regrette seulement l'absence d'un index et aussi la volonté tenace du biographe de retranscrire scrupuleusement tous les sacres énoncés par Marcel Sabourin. Néanmoins, Robert Blondin a réussi une biographie substantielle et instructive d'un artiste immense, sans doute l'acteur le plus polyvalent et le plus nuancé du Québec; mais on aurait aimé retrouver systématiquement des commentaires pour tous les films dans lesquels Marcel Sabourin a joué. Car même ses petits rôles — pensons à cet illuminé dans *Jésus de Montréal*, aperçu durant deux minutes — sont toujours intéressants. Et comment oublier sa personification si attachante du ministre Jos-D. Bégin dans l'inoubliable télé-série *Duplessis*? On en redemande: même avec plus de 400 pages, c'est trop court quand il s'agit de Marcel Sabourin! ▲

BRUCE LEE. UN GLADIATEUR CHINOIS COMME UNE ODEUR DE CASTAGNE

JASON BÉLIVEAU

Intouchable, tant au sens propre qu'au sens figuré, Bruce Lee continue, près de 50 ans après sa mort, à nous subjuguier. Celle ou celui qui tentera d'entacher tant soit peu la réputation du Dragon s'expose à la furie d'une horde de disciples fanatiques. Quentin Tarantino a d'ailleurs récemment fait les frais d'une représentation ambiguë de l'artiste dans *Once Upon a Time... in Hollywood*, où le laconique cascadeur Cliff Booth (Brad Pitt) administre toute une raclée à Lee (Mike Moe), d'une arrogance appuyée, sur un plateau de tournage. S'attirant les foudres de Shannon Lee et de Dan Inosanto, respectivement la fille et l'ancien élève de Lee, Tarantino se défendit du mieux qu'il put, prétextant que la valeur «réaliste» de ce combat, Cliff étant un personnage de fiction, reviendrait à critiquer pareillement un combat entre Lee et Dracula.

À point nommé, voici donc une courte biographie de l'acteur sino-américain, qui aurait célébré ses 80 ans en 2020, gracieuseté de la boîte de production, de distribution et d'édition française Capricci. Nous étions déjà familiers avec plusieurs de leurs livres (*Jim Jarmusch, une autre allure*, recensé par Jean-Philippe Desrochers dans notre numéro 321) et avec l'excellente revue *So Film*, qu'elle contribue à publier, mais moins avec cette nouvelle collection, «Capricci Stories», se consacrant à des biographies d'actrices et d'acteurs légendaires, tels que Joan Crawford, Marlon Brando et Mel Gibson. L'objet, petit, plaisant à l'œil, se lit d'un trait, et s'entre-croisent avec rythme les chapitres biographiques d'extraits d'entrevues et d'auditions.

Alors, comment s'y prend-on pour couvrir la trop brève carrière d'un homme dont la mort mystérieuse aura fini de l'élever au rang de mythe, de légende? En utilisant le combat iconique entre Lee et Chuck Norris dans *Way of the Dragon* (Bruce Lee, 1972) comme métaphore de toute une vie: «Combien de fois ai-je scruté cette danse de la mort? J'y lis plus qu'une scène d'action, la partition d'un destin. Dans cette mélodie de coups, je vois les échecs passés et les succès à venir. Je devine surtout le trajet d'une ambition. Après avoir échoué à prendre la forteresse occidentale de front, Bruce Lee l'a contournée. Telle était la clé de sa conquête: une approche de biais» (p. 11).

Gombeaud, visiblement fasciné par Lee, écrit comme ce dernier combattait: furtivement, avec une fluidité («Sois comme l'eau mon ami») n'excluant jamais d'impressionnants moments de fulgurances. Sont survolés les moments clés, ceux romantisés dans le film biographique *Dragon: The Bruce Lee Story* (Rob Cohen, 1993), mais également ceux qui nous avaient jusqu'à présent éludés, comme ce projet de film qui n'a jamais vu le jour, l'halluciné *La flûte silencieuse*, qui à différents moments de son idéation aurait pu avoir comme principale vedette Steve McQueen et comme metteur en scène James Coburn. Sa description par le biographe de Lee, Matthew Polly, laisse pantois: «Une scène montre une rose sortant du cou d'une femme décapitée et crucifiée, d'autres séquences décrivent des intestins arrachés à un géant noir et le cerveau qui s'écoule du crâne brisé d'un très beau jeune homme» (p. 73). Au début de l'année 1971, Lee, Coburn et le scénariste Stirling Silliphant (*In the Heat of the Night*, *The Poseidon Adventure*) partent en repérage en Inde. Ils reviendront brouillés et désillusionnés.

De cette sympathique plaquette, nous ne regrettons que la brièveté (mais comme le veut le proverbe, «Dans les petits sacs sont les bonnes épices») et un épilogue quelque peu anecdotique autour d'un court métrage en *stop motion* mettant en vedette Lee. Mais nous sommes aujourd'hui vendus à cette collection de livres dans laquelle nous aurons plaisir à replonger. ▲



Adrien Gombeaud
Bruce Lee. Un gladiateur chinois
(Coll. «Capricci Stories»)
France: Capricci, 2019
144 p.
[Sans ill.]

Une représentation ambiguë de Bruce Lee dans *Once Upon a Time... in Hollywood* de Quentin Tarantino





Siegfried Kracauer
De Caligari à Hitler
 Une histoire psychologique
 du cinéma allemand



Siegfried Kracauer
*De Caligari à Hitler: une histoire
 psychologique du cinéma allemand*
 Paris, Éditions Klincksieck, 2019
 428 p.
 [ill.]

DE CALIGARI À HITLER: UNE HISTOIRE PSYCHOLOGIQUE DU CINÉMA ALLEMAND.

1919-1933 : LA GRANDE ÉPOQUE DU CINÉMA ALLEMAND

YVES LABERGE

Klincksieck est le troisième éditeur à publier l'ouvrage devenu classique de Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma allemand*¹. Ce livre dense préparé au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale proposait d'analyser les thèmes communs aux films tournés en Allemagne entre 1919 et 1933 pour tenter d'y trouver l'embryon du nazisme ou du moins de son idéologie². Le philosophe Siegfried Kracauer (1889-1966) a vécu à Francfort jusqu'en 1933 et s'est ensuite exilé à Paris, puis à New York, en raison de ses origines juives³. C'est à Paris qu'il avait fait paraître un roman autobiographique, *Genêt* [en allemand: *Ginster*], réédité en 2018⁴.

Traduit en plusieurs langues et souvent réédité, *De Caligari à Hitler* raconte magistralement l'histoire du cinéma allemand de l'entre-deux-guerres, et l'auteur fonde son argumentation sur deux postulats: d'abord, les films d'une nation seraient un reflet de la société qui les fait émerger, et ensuite, le film constitue un produit collectif, il n'est pas seulement l'œuvre du réalisateur ou du scénariste (p. 11). Cette époque est fascinante car les films les plus percutants de la période muette y sont produits, et pratiquement chacune de ces œuvres met en scène un personnage autoritaire: ceux de F. W. Murnau (*Nosferatu*, *Faust*), de Fritz Lang (*Les trois lumières*, le cycle du *Docteur Mabuse*, *Metropolis*), et *Le cabinet du Docteur Caligari* (1920), point de départ de cette étonnante démonstration⁵. D'autres films montrant la déchéance d'un homme sont également étudiés: ceux du grand Georg W. Pabst (avec Louise Brooks) puis, à l'ère du parlant, le premier opus de Josef von Sternberg avec Marlene Dietrich, *L'ange bleu* (1930). Pour Kracauer, ces chefs-d'œuvre pris ensemble forment un corpus dont on peut étudier ce que la psychanalyse jungienne a nommé l'inconscient collectif. Autrement dit, les longs métrages seraient symptomatiques, voire révélateurs d'une nation à la recherche d'un dirigeant puissant et charismatique.

Chose rare, le propos de Kracauer est si fascinant que l'on n'a pas besoin d'avoir vu les films étudiés pour apprécier son argumentation; mais le

cinéophile averti aura probablement la curiosité de les visionner, en DVD ou sur YouTube. La production filmée durant cette époque correspond indéniablement à l'âge d'or du cinéma allemand, et peut-être même de tout le cinéma muet.

Cette réédition est presque complète, comprenant 57 illustrations, contre 64 pour la première version de 1973. La première édition en français du livre *De Caligari à Hitler* parue chez L'Âge d'homme (1973) contenait en annexe un complément méthodologique sur l'analyse structurelle du son et de l'image (p. 354-383); malheureusement, ces 30 pages plus schématiques n'ont pas été reproduites dans la réédition chez «Champs» Flammarion (1987), ni dans l'édition Klincksieck. En revanche, la postface substantielle et récente de Leonardo Quaresima (p. 357-403), exclusive à l'édition de Klincksieck, recontextualise le propos et reconferme la pertinence de ce classique qui, en dépit de ses imperfections, «mérite d'être relu et toujours consulté» (p. 403). Aujourd'hui encore, *De Caligari à Hitler* demeure la meilleure introduction au cinéma allemand.

La théorie de Kracauer se basait sur un postulat discutable: on peut difficilement soutenir que le cinéma serait le reflet de la réalité. Cette objection était l'assise de plusieurs critiques qui contestaient ses conclusions, tout en demeurant admiratifs devant sa connaissance des films produits en Allemagne durant les années 1920 — Kracauer était alors critique culturel pour un grand journal de Francfort. Il faudrait plutôt parler du film comme étant nourri de la réalité, ou de perceptions subjectives de la réalité telles que ressenties par quelques créateurs (réalisateurs, scénaristes). On peut considérer les films comme des «constructions sociales», mais celles-ci émanent d'un tout petit groupe de créateurs; l'adhésion du public dépend d'une foule de facteurs. Il serait abusif de prétendre que c'est toute une société qui produit une œuvre — film, livre, ou toute autre forme de fiction. En extrapolant, ce serait un peu comme affirmer que le Canada ressemble à l'univers des films du Canadien David Cronenberg! ▲

¹ La première version était parue aux États-Unis sous le titre *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*, Princeton, Princeton University Press, 1947. L'éditeur suisse L'Âge d'homme (1973) et Flammarion (1987) avaient précédemment fait paraître deux éditions avec des cahiers de photographies différents.

² Un film documentaire de Rüdiger Suchsland intitulé *De Caligari à Hitler* est ajouté en DVD supplémentaire (avec sous-titres français) dans le nouveau coffret *Le Cabinet du Docteur Caligari* [1920], paru en France. Il ne s'agit pas d'une «adaptation» intégrale du livre de Kracauer, mais une évocation visuellement réussie sur l'histoire du cinéma de l'Allemagne entre les deux guerres, guidée par les observations contenues dans le livre de Kracauer.

³ Sur l'exil de Kracauer, voir notre article: Yves Laberge, «Un penseur de l'interdisciplinarité: Siegfried Kracauer et la théorie critique», *Lectures* [En ligne], Les notes critiques, 2015, mis en ligne le 10 février 2015, consulté le 2 janvier 2020. URL: <http://journals.openedition.org/lectures/17003>

⁴ Siegfried Kracauer, *Genêt: Par lui-même*, Paris, Les Belles Lettres, Collection: Domaine étranger, 2018 (1928), 261 p. Traduction de Clara Malraux.

⁵ Voir notre article dans le n° 321 de *Séquences*, «Les 100 ans du *Cabinet du Docteur Caligari*», janvier 2020, p. 26-27.

BÉATRICE PICARD. AVEC L'ÂGE, ON PEUT TOUT DIRE

LA DOYENNE DES ACTRICES QUÉBÉCOISES

YVES LABERGE

L'actrice Béatrice Picard vient d'une autre génération; elle a débuté sur scène en 1948 aux côtés de Denise Pelletier (1923-1976) (p. 171). Elle fera du théâtre durant plus de 70 ans; on la verra à la télévision dans une multitude de téléromans mais aussi au grand écran. Le journaliste Sylvain-Claude Filion lui consacre une première biographie très complète et abondamment illustrée qui fait revivre toute une époque.

Profitant de l'effervescence de la télévision naissante (à partir de 1952), Béatrice Picard s'est fait connaître dans des radioromans et des téléromans emblématiques de Radio-Canada comme *Le survenant*, mais aussi sur les planches et dans des téléromans plus loufoques comme *Cré Basile* (elle jouait l'épouse de Basile, Alice Lebrun) et plus tard dans *Symphorien*, sur le réseau concurrent Télé-Métropole (p. 149). Inévitablement, le fait pour une actrice de talent de passer des nobles téléthéâtres de la télévision d'État aux émissions de variétés du réseau privé attirait des remarques hautaines et dédaigneuses de la part de ceux qui formaient alors l'élite. Pourtant, cette description cocasse du quotidien dans un milieu populaire et bon-enfant (Basile est plombier; son voisin est chauffeur de taxi) était alors inhabituelle; mais ce saut audacieux et néanmoins formateur est perçu comme une chute, « dans la sphère artistique, quelque part entre l'hérésie et le péché mortel » (p. 148). En 1965, quitter Radio-Canada était vu comme une trahison par ses camarades; aller vers Télé-Métropole signifiait pour eux « la télévision privée, le canal 10, que honnit déjà l'élite du temps » (p. 148).

La voix polyvalente de Béatrice Picard semblera bien connue de plusieurs générations d'enfants qui ont écouté madame Galet, la mère de Délima Caillou dans *Les Pierrafeu* (adaptation en québécois des dessins animés *The Flintstones*). Elle récidive en doublant le personnage de la voisine, madame Roper, dans la série étatsunienne *Vivre à trois* (*Three's Company*), et plus tard celui de la mère, Marge Simpson, dans les *Simpson* (p. 226). Ce qui était au départ un contrat de doublage allait en fait durer... 29 ans! (p. 227). En tout, Béatrice Picard a fait du doublage pour plus de 25 longs métrages et beaucoup de séries étrangères (p. 228).



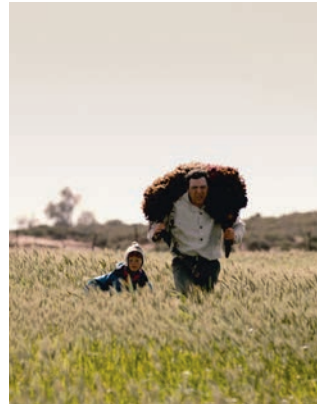
Béatrice Picard dans *Cré Basile*

Au cinéma, elle tient d'abord de petits rôles, bien qu'elle soit une actrice consacrée; elle débute dans un film érotique, *L'initiation* (1970), de Denis Héroux, et apparaît ensuite dans un long métrage de l'ONF, *Taureau* (1973) de Clément Perron (p. 169). On la revoit dans *Les grands enfants* (1980) de Paul Tana, mais aussi dans *Le Nèg* (2002), de Robert Morin (p. 262), puis elle tient le haut de l'affiche dans une comédie, *Ma tante Aline* (2007), de Gabriel Pelletier; elle a droit pour ce long métrage à une mise en nomination aux Génies (p. 272). Pour autant, Béatrice Picard ne néglige pas les courts métrages comme *Les indrogables* (1972), de Jean Beaudin et *Mourir* (1988) de François Girard. Cependant, certaines consécration arrivent parfois très tard: elle reçoit trois prix pour un court métrage de 19 minutes, *Marguerite* (2017), de Marianne Farley; non seulement aux Rendez-vous Québec Cinéma, mais aussi au Vancouver International Women in Film Festival et même au Japon lors du Short Shorts Film Festival & Asia de 2018 (p. 293).

Filion a réussi un modèle de biographie, car non seulement il aligne les faits et les témoignages (avec beaucoup de dates précises, ce qui est toujours appréciable), mais il établit intelligemment des liens et nous fait comprendre des façons de faire, des mentalités, des transitions, par exemple lors de l'avènement de la télévision, en 1952: «Cet engouement portera un coup fatal aux cabarets et petites salles qui présentaient encore du burlesque» (p. 96). ▲



Sylvain-Claude Filion
Béatrice Picard.
Avec l'âge, on peut tout dire
Montréal, Éditions La Presse, 2018,
304 p.
[III.]



Brotherhood

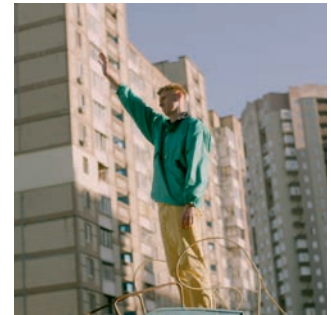
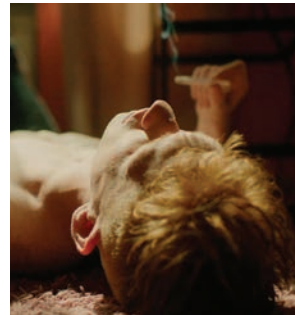
Brotherhood, coproduction entre la Tunisie (pays d'origine de la réalisatrice Meryam Joobeur) et le Québec (compagnie Midi la nuit, de Gracia Turgeon), est un court métrage qui se sert des moyens du cinéma pour nous atteindre. Il y a un sujet, un drame, avec ses personnages, son décor, un lieu physique, voire géophysique. Mais le travail sur l'image, le son (beaucoup) et le montage, confère à ce film toute sa valeur. Dès le premier plan, c'est le son (le vent) qui domine. Au cœur du scénario se retrouve, principalement, le rapport difficile entre un père (paysan tunisien) et son fils. Le fils (prodigue?) revient à la maison après avoir milité dans l'État islamique (instauration d'un califat et de la charia). Le père n'a jamais accepté cet engagement. De plus, ce fils revient avec une épouse enceinte, et qui devra avouer aux beaux-parents que leur fils n'est probablement pas le père; elle a subi de nombreux viols alors qu'elle était sous le joug de l'État islamique. Ce problème des «revenantes» constitue donc une sorte de récit parallèle. Au cœur des deux récits, il y a également un grave problème de compréhension. De plus, par un travail exemplaire, massif, sur la bande sonore est créé un univers propre, celui, fréquent, du thème du désert et du vent: la Tunisie comme pays de grandes bourrasques et de sable. Est-ce que cette sécheresse et la nature déteignent sur les rapports humains? *En attendant le bonheur* (de Sissako) a fait aussi du désert et du vent un personnage important, avec beaucoup de poésie et de symbolisme. Un jury étudiant, lors du 4^e festival Plein(s) écrans(s) lui a décerné son prix.

PIERRE PAGEAU

Goodbye Golovin

«**Nous jouons** nos rôles et les gens regardent. Tu penses qu'en changeant de public, tu vas changer qui tu es?» Les mots de Masha résonnent encore dans la tête de Ian Golovin, lui qui semblait prêt à quitter sa banlieue ukrainienne, le lendemain du décès de son père. Ce moment charnière, qui en dit long sur cette génération de l'image, coincée dans un pays qui cherche aussi à se tailler une place à côté du géant russe, le cinéaste québécois Mathieu Grimard l'a magistralement mis en scène dans son somptueux *Goodbye Golovin*. Fort de ses multiples expériences en pub et en clip, impossible de douter que l'autodidacte Grimard parle parfaitement le langage cinématographique. Il faut avoir vu ses courts précédents, *Flours*: *Between Us Two* et *Gomme*, pour mesurer à quel point il maîtrise la composition de ses plans, jouant à sa guise avec la lumière naturelle et les multiples filtres de couleurs. Dans *Goodbye Golovin*, il ajoute un sens intuitif du récit, qui se nourrit autant de la rondeur d'une structure pour illustrer le questionnement de son personnage, que de l'écho de la pièce *Roi Lion* de Fouki comme d'un appel à prendre le large. Et ce visage, celui d'Oleksandr Rudinskiy, nez abîmé, haut perché sur ses jambes échasses, une gueule que la caméra embrasse, fils illégitime de Vincent Cassel s'il avait grandi dans l'une de ces tours sans nom. Son sourire sera le plus précieux des cadeaux, et nous resterons éblouis devant ce portrait d'une grande justesse, d'une jeunesse qui veut encore rêver. N'ayons pas peur de l'écrire, *Goodbye Golovin* est de la trempe des récents *Fauve* et *Brotherhood*. S'envolera-t-il lui aussi pour Hollywood en février l'an prochain? Mathieu Grimard à tout le talent pour séduire les regards qui croiseront le sien.

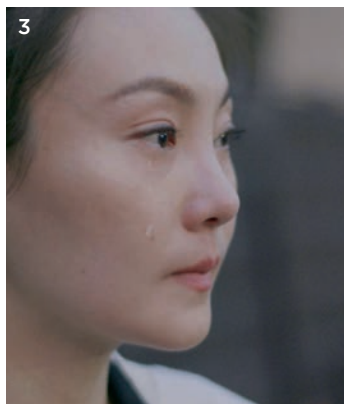
DANIEL RACINE



Homesick

Koya Kamura, cinéaste français d'origine japonaise, a grandi avec l'héritage des effets du nucléaire dans sa famille. Son père est né à Nagasaki en 1947 et a combattu toute sa vie la maladie causée par les bombardements étatsuniens d'août 1945. Quelques années après la catastrophe de Fukushima en 2011, Kamura découvre les clichés du Français Guillaume Bression de la zone d'exclusion, ces kilomètres carrés inhabitables autour de la centrale. Ces photographies étaient « tristement esthétiques », chaque objet laissé derrière portant en lui une histoire, une vie, aux riches potentialités narratives. C'est le point de départ, la source d'inspiration de l'impressionnant *Homesick*, premier court métrage de Kamura. En prenant le risque de filmer quelques plans dans la « no-go zone » et de camper son personnage central habitant l'une des maisons temporaires d'Ishinomaki, à moins de deux heures de la centrale, Kamura utilise adroitement ces lieux chargés de ce drame que l'on devine encore. Le récit de Murai, ce père qui retourne quotidiennement dans ce périmètre dangereux pour sa propre santé, pour tenter de trouver la balle de baseball de son fils disparu, Jun, est bouleversant d'humanité. Tous les jours, le fantôme bienveillant de Jun l'accompagne, et malgré ses malaises récurrents et le désir naissant d'une voisine pour lui, Murai préfère tout risquer pour partager de brefs moments auprès de son enfant de huit ans. C'est dans le parfait équilibre entre les morts et les vivants, entre le jour et la nuit, entre l'éphémère (les habitations, les combinaisons, les ramens industriels) et ce qu'il reste (les humains, le risque de contamination) que Kamura trouve son salut. *Homesick* nous habite longtemps après le générique, nous contaminant de son espoir sombre, de la résilience que certains choisiront, et d'autres pas.

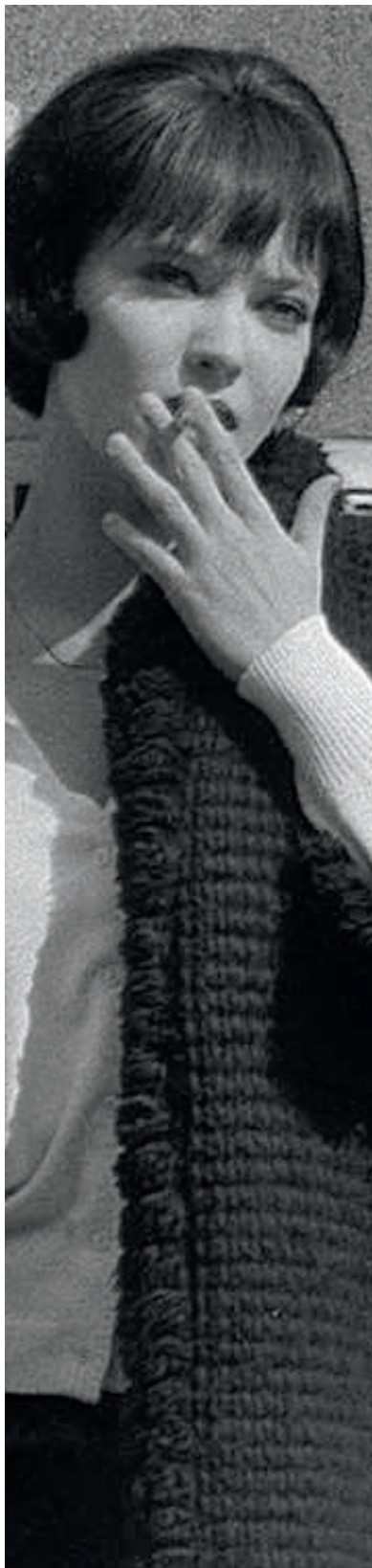
DANIEL RACINE



Landgraves

Parlant de *thriller* nordique, la maison de production Couronne Nord n'a pas que *Jusqu'au déclin* à nous donner en guise de sombre offrande cinématographique cette année. Après l'impressionnant *Le prince de Val-Bé*, Jean-François Leblanc fait cette fois-ci équipe avec le scénariste Alexandre Auger pour cet ovni provenant à la fois du film musical et du cinéma d'épouvante, collant le spectateur à la peau d'un jeune journaliste arrogant (François Ruel-Côté) et de sa rencontre sinistre avec le groupe de métal fictif Landgraves (composé d'un Pierre-Luc Brillant à son plus menaçant et du rappeur Kevin Saint-Laurent, surnommé Souldia). Tout comme Martin et ses anciens championnats de VTT dans *Le prince*, les deux *métalleux* demeurent à jamais maudits par leur passé, leur notoriété artistique n'ayant d'égal que le crime horrible pour lequel ils ont été condamnés plus d'une décennie plus tôt. C'est spécifiquement pour cette raison que Jérémie tient à faire leur connaissance et à creuser dans leur historique, n'ayant aucune idée de la soirée cauchemardesque qui l'attend. Tout comme *Je finirai en prison*, d'Alexandre Dostie, voici un autre court métrage de région qui n'hésite pas à suivre jusqu'au bout la logique implacable de sa proposition narrative sans merci, notamment par une révélation finale qui risque de glacer le sang d'un bon nombre de cinéphiles. En espérant que nos institutions financières prennent des notes. Avec sa maîtrise des scènes de course turbulentes dans *Le Prince* et celle du huis clos inquiétant (voire hallucinogène par moments) dans *Landgraves*, Leblanc fait maintenant partie de ces jeunes cinéastes qui, une fois la chance donnée, devraient pouvoir rehausser la légitimité du long métrage de genre au Québec. En d'autres mots, on est dû.

BENJAMIN PELLETIER



— Anna Karina dans *Vivre sa vie* (1962), de Jean-Luc Godard

ANNA KARINA

L'ACTRICE GODARDIENNE PAR EXCELLENCE

YVES LABERGE

D'origine danoise, née Hanne Karin Bayer, Anna Karina (1940-2019) a tourné dans les œuvres les plus emblématiques de Jean-Luc Godard, au total sept films et demi, si l'on inclut les dix minutes de sa dernière présence (peu mémorable) dans le court métrage *Anticipation*, qui concluait le film à sketches *Le plus vieux métier du monde* (1966). Son pseudonyme faisait spontanément penser à Anna Karénine, personnage d'un roman de Tolstoï.

D'abord mannequin chez Cardin à Paris, sa première audition avec Jean-Luc Godard se déroule cavalièrement: il lui demande de se déshabiller afin d'évaluer son potentiel en vue d'une scène (mais pas le rôle principal) pour *À bout de souffle* (1960). Anna Karina décline poliment. Elle fera donc ses débuts dans le deuxième long métrage de Godard, *Le Petit Soldat* (1963), dont la sortie sera retardée de trois ans, car plusieurs séquences reconstituaient brutalement les tortures durant les «événements d'Algérie».

Dans *Une femme est une femme* (1961), que l'on pourrait qualifier de comédie musicale distancée et déconstruite, mise en musique et orchestrée par Michel Legrand pour Godard, la jeune Anna Karina montre qu'elle peut chanter et jouer la comédie; elle reçoit un prix au Festival de Berlin en 1961. Elle n'avait pas encore 21 ans; l'âge de sa majorité, lorsqu'elle épousa Godard.

L'image iconique d'Anna Karina fait qu'elle incarne pour toujours les années 1960. Pour le dramatique *Vivre sa vie* (1962), dans lequel elle joue une prostituée, elle adopte la coupe à la garçonne de Louise Brooks dans *Journal d'une fille perdue* (1929), et cette coiffure sera ensuite reprise dans un tout autre contexte par Barbara Ulrich pour un film phare du cinéma québécois, *Le chat dans le sac* (1964), de Gilles Groulx.

Après *Bande à part* (1964), où elle renoue inopinément avec la danse, ce sont les œuvres les plus marquantes de Godard qui se succèdent et où elle resplendit: *Pierrot le fou* (1965), de nouveau aux côtés de Jean-Paul Belmondo, puis un film insolite mélangeant science-fiction et anticipation, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965). Mais, comme une sorte de divorce, le nom d'Anna Karina n'apparaît pas sur l'affiche de *Made in USA* (1966), dans lequel elle tient pourtant le rôle principal féminin. Déjà, Godard regardait ailleurs. La rupture a lieu en 1965.

Mais Anna Karina ne saurait être réduite exclusivement à cette étiquette d'une «actrice godardienne»; en fait, c'est seulement la part la plus visible de sa riche carrière (théâtre, télévision, livres, spectacles) qui l'a ensuite fait tourner auprès des plus grands réalisateurs: Jacques Rivette lui confie le rôle-titre pour *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* (également retardé par la censure, sorti en 1967). Elle joue dans *L'étranger* (1967) de Luchino Visconti, d'après le roman d'Albert Camus. Elle tourne aussi dans *Justine* (1969) pour George Cukor. Et comme *Le petit soldat* de Godard a été «retardé» par la censure française jusqu'en 1963, c'est en fait le long métrage *Ce soir ou jamais* (1961), de Michel Deville qui demeure aux yeux du grand public le «premier vrai film» d'Anna Karina.

Sur disque, elle enregistre plusieurs albums, dont l'une des plus belles chansons de Serge Gainsbourg, *Sous le soleil exactement*, qui fera l'objet d'un téléfilm, *Anna* (1967), de Pierre Koralknik, réédité en France sur DVD.

Polyglotte, elle tient en 1969 le rôle d'Élisabeth Kohlhaas dans l'adaptation de *Michael Kohlhaas*, roman de Heinrich von Kleist, sous la direction de Volker Schlöndorff. Elle retournera en Allemagne et sera la séduisante maîtresse française dans un long métrage éblouissant, *Roulette chinoise* (1976), de Rainer Werner Fassbinder.

Passant de l'autre côté de la caméra en 1973, Anna Karina scénarise et réalise *Vivre ensemble*, dans lequel elle joue le rôle principal; ce film est ressorti en France dans un beau coffret DVD/Blu-ray en 2017. Elle récidivera en réalisant au Québec un film étrange, *Victoria* (2008), dans lequel elle s'attribue le rôle d'une amnésique. Ce sera sa dernière participation active au cinéma.

Anna Karina a présenté un spectacle musical au Québec, notamment au Théâtre Petit Champlain, habilement accompagnée de l'ami Philippe Katerine à la guitare classique. Elle interprétait entre autres sa chanson la plus connue, *Sous le soleil exactement*, pour un auditoire ravi et gagné d'avance. Elle commençait son spectacle en dévoilant l'origine de son nom d'artiste, devenu légendaire: «En arrivant à Paris en 1957, j'ai rencontré Coco Chanel, elle m'a demandé comment je m'appelais; je lui ai répondu Hanne Karin. Elle m'a alors répondu que non, désormais, j'allais m'appeler Anna Karina». C'est ainsi que débutent les légendes. ▲

TERRY JONES

MORT ET OPINIONS DU PYTHON POLYMATHE AUX DEUX CABANONS

JEAN SÉBASTIEN DORÉ

Le 21 janvier dernier, l'univers Monty Python était en deuil pour une seconde fois alors que Terry Jones, que l'on savait malade depuis quelques années, s'en est allé rejoindre Graham Chapman dans la proverbiale chorale invisible. Le décès de Chapman en octobre 1989, bousillage en règle des célébrations du 20^e anniversaire de la troupe, avait tellement déçu Jones – à la blague, s'entend – que, bon prince, ce dernier épargna la campagne de promotion des produits dérivés du 50^e.

Parmi les membres de l'ensemble humoristique légendaire, Terry Jones était probablement l'interprète qui se faisait le plus discret à l'écran, son travail demeurant bien moins flamboyant, voire marquant, que celui de ses comparses. Pour chaque organiste nu, chaque mégère criarde, ou chaque M. Creosote à une petite menthe d'exploser, Jones composait une panoplie de gentlemen anglais interloqués par les trouvailles langagières et les absurdités en tout genre d'un Eric Idle, d'un John Cleese ou de son acolyte en écriture et ami fidèle jusqu'à la fin, Sir Michael Palin. Un parfait faire-valoir, quoi. C'est plutôt en amont des tournages ou derrière la caméra que savait s'illustrer l'auteur, comédien et réalisateur, également historien médiéviste et pamphlétaire, grâce à un enthousiasme contagieux, mais parfois intransigeant, et à une préférence pour un humour visuel, s'attachant aux personnages et aux situations plutôt qu'aux blagues et aux chutes.

DU PAYS DE GALLES AU CIRQUE VOLANT

Né le 1^{er} février 1942 à Colwyn Bay, au nord du pays de Galles, Terry Jones déménage avec sa famille dans le Surrey à l'âge de quatre ans. Ses intérêts de jeunesse vont du *Goon Show* – la manière qu'a Spike Milligan de jongler avec le médium radiophonique l'influencera grandement – à l'histoire, matière qui l'attirera via Chaucer au cours de ses études universitaires à Oxford. C'est sur les bancs de la noble institution qu'il fait la rencontre cruciale de Palin, avec qui il écrit et joue au sein de l'Oxford Revue. Une fois diplômé, la voie de l'humour continue d'attirer Jones qui crée des sketches pour différentes séries de l'imbuvable David Frost, avant d'apparaître dans *Do Not Adjust Your Set* (de 1967 à 1969, avec Palin, Idle, puis Terry Gilliam) et *The Complete and Utter History of Britain* (1969). Cleese et Chapman, deux téléspectateurs passionnés

de *Do Not Adjust*, pourtant une émission destinée à la jeunesse, rejoignent ses créateurs afin de réaliser en commun une série à sketches : *Monty Python's Flying Circus* prend ainsi d'assaut les ondes de la BBC en octobre 1969, révolutionnant au passage l'humour britannique et mondial.

ÊTRE MAÎTRE DE SA VISION

Suite à la quatrième saison, l'équipe de Monty Python se divise pour vaquer à des projets en solo, mais aussi à des collaborations sur disque, sur scène, à l'écrit et au cinéma. Terry Jones en sera le principal moteur. Il coréalise avec Gilliam – qui y porte à l'écran sa première chasse aux sorcières hallucinée – *Monty Python and the Holy Grail*, en 1975, puis, seul, *Monty Python's Life of Brian* en 1979 et *Monty Python's The Meaning of Life* en 1983. Sa carrière de réalisateur se poursuit avec des productions au succès moindre comme *Personal Services* (1987), *Erik the Viking* (1989), inspiré par son propre livre pour enfants, *The Wind in the Willows* (1996) et *Absolutely Anything* (2015).

Comme interprète, on le retrouve dans la totalité de ses films, à l'exclusion de *Personal Services*, dans le premier projet cinéma de Monty Python, *And Now For Something Completely Different* (1971), *Jabberwocky* (1977), de Terry Gilliam, un duo de films de l'acteur et réalisateur français Albert Dupontel, *Le créateur* (1999) et *Enfermés dehors* (2006), *A Liar's Autobiography: The Untrue Story of Monty Python's Graham Chapman* (2012), puis à la narration d'un documentaire, *Boom Bust Boom*, en 2015.

L'auteur Terry Jones, qui a travaillé à *Ripping Yarns* (1976-1979) avec Michael Palin, a écrit et présenté une variété de séries historiques et pour les jeunes, en plus du scénario du film de Jim Henson, *Labyrinth* (1986) – son texte fut toutefois grandement remanié par la suite.

Le 5 février 2020, le cercueil de Jones, l'âme de Monty Python qui présida à son style de comédie si particulier, entra dans la Golders Green Crematorium West Chapel de Londres au son de *How Sweet To Be An Idiot*, une pièce de Neil Innes, collaborateur de longue date décédé en décembre 2019. Il y a de ces idiots qu'on ne laisse partir qu'à regret... «Two down, four to go», a gazouillé le toujours déjanté John Cleese, une manière de coup de champagne aux compagnons Chapman et Jones. ▲



1. Terry Jones dans *The Life of Brian*

2. Terry Jones

JO SHISHIDO

L'ART DE SE METTRE EN JOUE

PASCAL GRENIER

Une légende avec plus de 200 films et séries à son actif nous a quittés le 20 janvier dernier à l'âge de 86 ans. Jo Shishido a su comment se tailler une place dans l'industrie cinématographique au Japon et se distinguer de ses collègues de l'époque. Alors âgé de 23 ans et à peine un an après de modestes débuts à la Nikkatsu dans de petits rôles, ce dernier se fait opérer les joues pour se les faire gonfler artificiellement. Ce trait particulier et légèrement grotesque devient rapidement son image de marque. En Occident, il est surtout connu dans certains films célèbres de Seijun Suzuki tels que *La jeunesse de la bête* (1963) et surtout *La marque du tueur* (1967), chef-d'œuvre ultime du genre.

principal est dans *Dirty Work* (1961) du réalisateur Buichi Saito, une comédie d'action où il partage l'écran avec Hideaki Nitani. Ce succès engendre deux suites rapides la même année. Alors qu'il enchaîne film sur film à une vitesse d'enfer, il fait la rencontre de Seijun Suzuki, qui lui permet de perfectionner son image de dur solitaire dans *La jeunesse de la bête*. Dans ce classique de la Nikkatsu, Shishido joue un ex-flic qui infiltre deux gangs de yakuzas. C'est le début d'une collaboration fructueuse qui fera naître plusieurs autres titres comme *Détective Bureau 2-3* la même année et *La barrière de chair* l'année suivante. Mais à l'échelle internationale, son rôle le plus célèbre est celui de Goro Hanada (le tueur à gages n° 3) dans *La marque du tueur* du même réalisateur. (Euvre ne plaisant pas à la Nikkatsu, Suzuki est renvoyé par la compagnie, minant ainsi le reste de sa carrière tout en donnant un dur coup à la future carrière de la populaire vedette puisque le film est un énorme échec au guichet.

À partir de 1971, sans contrat avec un studio en particulier, l'acteur se fait offrir de moins en moins de rôles marquants. Il réussit à tirer son épingle du jeu dans quelques productions, notamment dans le rôle d'un chef de bande survolté et en roue libre dans le cinquième et dernier volet de la populaire série de films *Combat sans code d'honneur* (1973), de Kinji Fukasaku. Puis, alors que les films de yakuzas s'estompent en popularité, ce dernier se tourne vers la télévision. Au milieu des années 1990, Shishido obtient un de ses derniers rôles intéressants au cinéma alors qu'il incarne un détective mentor, bourru et coriace dans l'excellente trilogie de Maïku Hama du cinéaste Kaizo Hayashi.

En somme, par son visage singulier et son côté fanfaron, Shishido possédait cette insolence nécessaire qui lui seyait trop bien dans ses rôles de tueur à gages, de gangster ou de flic corrompu. Son sourire facile, son esprit vif et son charme si particulier ont fait en sorte qu'il avait un don naturel pour jouer la comédie. Il était le choix idéal pour un réalisateur de la trempe de Seijun Suzuki qui aimait bousculer les conventions de genre. Ses délires excentriques à la limite du pop art ont atteint son apogée dans l'extraordinaire *La marque du tueur*. Avec ce film, Shishido était devenu une légende vivante et le savait trop bien. ▲



1. *Cruel Gun Story* de Takumi Furukawa

2. Joe Shishido dans *La marque du tueur*



Né à Osaka en 1933, Jo Shishido s'inscrit au cours de théâtre de l'université de Nihon après sa graduation scolaire. En mars 1954, il participe à une audition pour la Nikkatsu et abandonne ses études au profit d'une carrière cinématographique en apparaissant dans de petits rôles. C'est à partir de 1957, après sa chirurgie plastique, que Shishido commence à obtenir des rôles plus importants, principalement en tant que méchant dans des films d'action, et gagne ainsi en popularité nationale avec son sobriquet de Jo the Ace. Son premier rôle

KIRK DOUGLAS

CERTAINS HÉROS NE MEURENT PAS

YVES LABERGE

Pour beaucoup de jeunes cinéphiles, le nom de Kirk Douglas (1916-2020) n'évoquera pas grand-chose, ou seulement le fait qu'il était le père de l'acteur Michael Douglas (celui qui incarna le pianiste Liberace en 2013). Par ailleurs, le personnage de Kirk Douglas apparaît — superbement interprété par Dean O'Gorman — dans l'excellent film biographique de Jay Roach consacré à Dalton Trumbo (1905-1976) en 2015. Car une fois consacré, Kirk Douglas pouvait se permettre de piloter ses propres projets et d'agir comme producteur pour les adaptations dans lesquelles il voulait absolument jouer. Et cet acteur adulé aimait travailler avec Dalton Trumbo, même quand c'était mal vu ou carrément défendu de le fréquenter, comme le montre éloquemment le film *Trumbo* (2015). En tant que producteur et acteur principal de *Spartacus* (1960), c'est Kirk Douglas qui imposa que le nom du scénariste Dalton Trumbo apparaisse tel quel (et non sous un pseudonyme ou un prénom) au début du générique de cette mégaproduction de Stanley Kubrick.

Il changera son nom avant d'entamer sa carrière d'acteur et avant même de servir dans l'armée: Issur Danielovitch Demsky deviendra Kirk Douglas à l'âge de 25 ans et tous ses enfants porteront le patronyme de Douglas, dissimulant ainsi les origines juives et biélorusses de ses ancêtres.

Sa filmographie comprend plus de 100 titres, dont le quart sont des films d'aventures et des westerns: ses plus célèbres et ses plus lucratifs. Rappelons pour mémoire quelques titres représentatifs comme *La Vallée des géants* (*The Big Trees*, 1952), de Felix Feist (l'une des premières allégories «écologistes» tournées à Hollywood, non exempte de maladresses); une production de Walt Disney adaptée de Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers* (*20,000 Leagues Under the Sea*, 1954), de Richard Fleischer; ou encore un film italien, *Ulysse* (*Ulisse*, 1954), de Mario Camerini (d'après l'*Odyssée* de Homère); le classique *Règlements de comptes à OK Corral* (*Gunfight At The O.K. Corral*, 1957), de John Sturges; mais surtout *Les Sentiers de la gloire* (*Paths of Glory*, 1957), de Stanley Kubrick, qui dénonçait l'ambition aveugle des hauts gradés et de la bureaucratie dans l'armée au cours de la Première Guerre mondiale. Pour son premier rôle au cinéma, Kirk Douglas incarnait un politicien manipulé et alcoolique dans *L'Emprise du crime* (*The Strange Love of Martha Ivers*, 1946), de Lewis Milestone.

Au-delà de ses rôles plus spectaculaires, c'est Vincente Minnelli qui lui aura offert ses projets les plus intéressants en lui confiant des personnages équivoques. En voici quelques exemples. Dans le magnifique mélodrame *Les Ensorcelés* (*The Bad and the Beautiful*, 1952), Kirk Douglas devient Jonathan Shields, ce producteur intraitable et invivable avec qui personne ne veut plus travailler, mais sans lequel on ne peut pas réussir. C'est son meilleur film, et c'est pour ainsi dire un peu comme «le *Sunset Boulevard* de Minnelli». Dans la biographie aux couleurs étincelantes sur *La Vie passionnée de Vincent van Gogh* (*Lust for Life*, 1956), c'est un Kirk Douglas barbu qui joue le rôle du peintre génial, mais esseulé et tourmenté. Symptomatiquement, le long métrage *Quinze jours ailleurs* (*Two Weeks in Another Town*, 1962), inclut une séquence de mise en abîme au cours de laquelle l'acteur incarné par Kirk Douglas revisionne des extraits d'un ancien succès tourné 10 ans plus tôt, et c'est précisément *Les Ensorcelés*, de Minnelli, avec le même Kirk Douglas! En fait, *Quinze jours ailleurs* préfigurait d'autres films défaits issus des années 1960 — pensons au *Lauréat* (*The Graduate*, 1967).

La suite fut diversifiée, inégale et quelquefois étonnante. Il traversera la crise de la quarantaine dans *L'Arrangement* (*The Arrangement*, 1969), d'Elia Kazan, qui avait pourtant dénoncé ses confrères catalogués comme «communistes» à l'époque du Maccarthysme. Par la suite, il fera confiance à Brian De Palma pour *Furie* (*The Fury*, 1978) et *Home Movies* (*Home Movies*, 1979). Et même à 69 ans, le beau Kirk Douglas se réservait encore une scène de musculation et une scène de séduction au lit dans la comédie *Coup double* (*Tough Guys*, 1986), de Jeff Kanew. Passant de l'autre côté de la caméra, il réalisera deux films infructueux: *Scalpwag* (1973) et *La Brigade du Texas* (*Posse*, 1975).

Contrairement à bien des acteurs nord-américains, Kirk Douglas était un homme cultivé: il parlait le français et pouvait être très critique des politiques de son pays lorsque celles-ci lui paraissaient injustes. En France, il était une vedette appréciée; il a siégé au jury du Festival de Cannes en 1970 puis en 1980 et a reçu plus de distinctions qu'à Hollywood. Il a publié plusieurs romans et cinq autobiographies dont la plus récente, *I Am Spartacus!*, a été traduite en France (tout en conservant son titre en anglais). À sa mort, survenue le 5 février 2020, Kirk Douglas avait 103 ans. À Hollywood, certains héros ne meurent jamais. ▲



Kirk Douglas dans *Spartacus*



La Notte d'Antonioni

Le caméo prémonitoire d'Umberto Eco

YVES LABERGE

« Vingt-huit ans au moment du tournage, le jeune Eco apparaît à droite du cadre et ne semble pas très différent des autres convives : chemise blanche sans motif (comme tous les Italiens à cette époque), cravate foncée, lunettes noires, cheveux courts et visage imberbe. Il ne dialogue pas avec les personnages principaux et joue simplement son rôle de directeur de collection, "invité" à la réception. »

Incommunicabilité dans le couple, regards qui ne se croisent pas, errance du personnage féminin esseulé : ce photogramme tiré d'une séquence d'à peine une minute expriment admirablement — et résumerait presque à eux seuls — les trois thèmes fondamentaux et obsessifs des premières œuvres de Michelangelo Antonioni (1912-2007), et que l'on rencontre surtout dans *La Notte* (1961). Véritable « œuvre ouverte », ce long métrage a été doublement primé au Festival de Berlin, au début de 1961. Apparemment anodine, cette séquence de la réception snob pour le lancement du nouveau livre d'un écrivain à la mode — et fictif — nommé Giovanni Pontano (interprété par Marcello Mastroianni) permet de montrer la fragilité du couple qu'il forme avec Lidia (Jeanne Moreau) et expose par ailleurs, en toile de fond, la superficialité du monde littéraire et de ses critiques. Une analyse sémiotique révélerait encore que les sourires sont ici un peu forcés et que les conversations mondaines sont souvent convenues et sans substance.

Pour les besoins de cette coproduction italo-française, *La Notte* mettait en vedette Jeanne Moreau, merveilleuse d'intériorisation, aux côtés du magnifique Marcello Mastroianni, qui venait juste de jouer dans *La Dolce Vita* de Fellini. Mais ici, le film d'Antonioni raconte subtilement la détérioration lente d'un couple apparemment uni. Leur éloignement est sans dispute, sans violence, sans crise ; les amants réalisent progressivement — et sans vraiment se le dire — que même en le voulant, ils ne peuvent plus s'aimer, et qu'ils ne pourraient même pas forcer leurs sentiments ou se mentir à eux-mêmes pour tenter de retrouver la flamme perdue. Ils sont devenus incapables de s'aimer de nouveau. C'est pourquoi *La Notte* est si déchirant et si poignant pour le spectateur.

Un élément insolite caractérise ce film tourné il y a 60 ans. Parmi les figurants de cette séquence de *La Notte*, on aperçoit Umberto Eco (1932-2016), alors critique littéraire. Non pas un petit rôle, mais un *cameo*, au milieu de figurants qui n'étaient ni des acteurs ni des professionnels. Vingt-huit ans au moment du tournage, le jeune Eco apparaît à droite du cadre et ne semble

pas très différent des autres convives : chemise blanche sans motif (comme tous les Italiens à cette époque), cravate foncée, lunettes noires, cheveux courts et visage imberbe. Il ne dialogue pas avec les personnages principaux et joue simplement son rôle de directeur de collection, « invité » à la réception.

C'était bien avant la sortie de ses grands livres *L'œuvre ouverte* (1962) et *La Guerre du faux* (1985), et bien avant son célèbre roman *Le nom de la rose* (1980 pour l'édition en italien), qui sera traduit et partiellement adapté au grand écran par Jean-Jacques Annaud en 1986, puis en 2019 sous forme d'une télé-série par Giacomo Battiato. Bien des années plus tard, Umberto Eco reviendra sur ce tournage avec Antonioni dans un entretien avec Bernard Pivot, expliquant que ce plan avait été tourné une quinzaine de fois dans les locaux d'un véritable éditeur milanais, Bompiani, avec de vrais intellectuels, dont un authentique Prix Nobel de littérature, le poète italien Salvatore Quasimodo (1901-1968). Umberto Eco était « ami d'Antonioni et de Monica Vitti », actrice antonionienne par excellence¹.

Un inconnu en 1960 et depuis un demi-siècle méconnaissable sans sa barbe, Umberto Eco allait par la suite devenir le plus important écrivain italien de la fin du XX^e siècle, à la fois pour ses sept romans, mais aussi pour ses écrits philosophiques et sémiotiques, ses essais, ses conférences et ses articles. C'est ce qui rend cette séquence si chargée de sens aujourd'hui, encore plus qu'au moment du tournage. Rétrospectivement, en revoyant cette courte séquence, on se dit que personne ne pouvait alors se douter de la destinée de ce jeune critique littéraire. À part les initiés fréquentant les milieux littéraires milanais, Umberto Eco n'était pas encore reconnu, ni même reconnaissable.

Universitaire d'une vaste culture, parlant couramment le français — en plus de l'italien et de l'anglais, il demeure aujourd'hui encore un modèle d'érudition. Sa présence au milieu de ces écrivains — réels et fictionnalisés — devient doublement significative et presque annonciatrice d'une œuvre encore en gestation. L'adage est confirmé : nul ne connaît son destin ! ▲

¹ Umberto Eco à propos d'Antonioni et de son livre *Les limites de l'interprétation*. Émission *Bouillon de culture*, 16 février 1992. Archives INA. [Consulté le 1^{er} février 2020]. <https://www.ina.fr/video/I12003139>

revues culturelles québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE - INTER - LE SABORD - PLANCHES - VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE
CINÉMA 24 IMAGES - CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES **CRÉATION LITTÉRAIRE** ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT
LES ÉCRITS - MŒBIUS - XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ** À BÂBORD! - L'ACTION NATIONALE
L'INCONVÉNIENT - LIBERTÉ - NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES
RELATIONS **HISTOIRE ET PATRIMOINE** CAP-AUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE** LES CAHIERS DE LECTURE
LETTRES QUÉBÉCOISES - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE **THÉÂTRE**
ET MUSIQUE CIRCUIT - JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SQRM
THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
ÉTUDES LITTÉRAIRES - INTERMÉDIALITÉS - TANGENCE - VOIX ET IMAGES

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

SODEP.QC.CA

RED PRODUCTIONS, PERSPECTIVE FILMS & K-FILMS AMÉRIQUE présentent



CAMÉRA D'OR
FESTIVAL DE CANNES



NUESTRAS MADRES

NOS MÈRES un film de CÉSAR DÍAZ

LE 1^{ER} MAI AU CINÉMA