

Volume 33 numéro 2 | Printemps 2015 | 5,95 \$

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Entretiens
Mathieu Denis
Rafaël Ouellet

Histoires de cinéma
Sauve qui peut (la vie)

Films
Chorus
La Famille Bélier

Le Profil Amina
de Sophie Deraspe



Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242

QUI FAIT QUOI

L'actualité en continu

www.qfq.com

Quotidien par courriel

mensuel imprimé Qui fait Quoi

et Guide annuel



5 000 entreprises, 7 500 professionnels, 70 000 articles, des fiches détaillées sur des milliers de productions cinéma-télé-multimédia, un calendrier, des petites annonces, des offres d'emploi...



mensuel imprimé, disponible en kiosque, sur abonnement et en pdf sur www.qfq.com. 8 numéros par année.



Ciné-Bulles

Volume 33 numéro 2 | Printemps 2015

3 Mot de la rédaction

En couverture

- 4 Sophie Deraspe, réalisatrice du **Profil Amina**
- 11 **Commentaire critique**



12



24



14



40



26

Critiques

- 46 **L'Empreinte** de Carole Poliquin et Yvan Dubuc
- 47 **Force majeure** de Ruben Östlund
- 48 **Gett : le procès de Viviane Amsalem** de Ronit et Shlomi Elkabetz
- 49 **Les Loups** de Sophie Deraspe
- 50 **Sommeil d'hiver** de Nuri Bilge Ceylan
- 51 **Timbuktu** d'Abderrahmane Sissako
- 52 **Une nouvelle amie** de François Ozon

Livres

- 54 **Dictionnaire des films québécois**
- 55 **L'Histoire à l'écran**
- 56 **Martin Scorsese – Rétrospective**

Entretiens

- 14 Mathieu Denis, réalisateur de **Corbo**
- 19 **Commentaire critique**
- 26 Rafaël Ouellet, réalisateur de **Gurov et Anna**
- 33 **Commentaire critique**

Avant-plans

- 12 **Chorus** de François Delisle
- 20 **La Famille Bélier** d'Éric Lartigau
- 24 **Léviathan** d'Andreï Zviaguinstev

Documentaire

- 22 *Richard Lavoie : ses films, son regard...*

Du livre au film

- 34 **Inherent Vice** de Paul Thomas Anderson

Hommage

- 38 René Vautier (1928-2015)

Histoires de cinéma

- 40 **Sauve qui peut (la vie)** de Jean-Luc Godard

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

Michel Coulombe, Nicolas Gendron, Jean-François Hamel,
 Luc Laporte-Rainville, Éric Perron et Zoé Protat

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Nicolas Gendron,
 Jean-Philippe Gravel, Marie-Paule Grimaldi, Jean-François Hamel,
 Luc Laporte-Rainville, Catherine Lemieux Lefebvre, Marie-Hélène
 Mello, Marie-Claude Mirandette, Christian Nadeau et Zoé Protat

CORRECTION Martine Mauroy et Marie-Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

ÉDITION

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPO

Céline Forget, présidente; Richard Boivin, vice-président; Daniel
 Racine, secrétaire; Jocelyne L'Africain, trésorière; Andrée Allard,
 Louise Hébert et Johanne Laurendeau, administratrices

GRAPHISME sauvebranding.ca

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

PUBLICITÉ revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

IMPRESSION Imprimerie HLN

DISTRIBUTION LMPI

ABONNEMENT (4 NUMÉROS) – cinemasparalleles.qc.ca
 Individuel : 23 \$ – Institutionnel : 45,99 \$ (taxes comprises)
 Étranger : 60 \$ (non taxable)

ÉDITION NUMÉRIQUE – vitrine.entrepotnumerique.com
 Numéro en PDF : 3,99 \$

NOTES

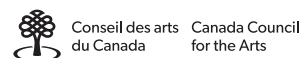
Ciné-Bulles est membre de la SODEP. La revue est disponible sur
 Érudit et est indexée dans Repère ainsi que dans l'International
 Index to Film Periodicals publié par la FIAF.

Les articles n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.
 Toute reproduction est interdite sans l'autorisation de l'ACPO.

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2015
 Bibliothèque et Archives Canada – ISSN 0820-8921
 ISBN 978-2-924370-03-2 (PDF)





Disponible également en version numérique!

Vous pouvez maintenant vous procurer la revue Ciné-Bulles en format PDF pour seulement **3,99\$ par numéro.**

En vente sur la Vitrine de l'Entrepôt numérique ANEL-De Marque
vitrine.entrepotnumerique.com

Pour vous abonner à l'édition papier :
cinemasparalleles.qc.ca

Énigmatique Amina

Photo: Martine Doyon



Des 50 numéros de *Ciné-Bulles* que j'ai dirigés avant celui-ci, jamais une page couverture n'aura été aussi énigmatique que celle de cette édition. Une image qui ne s'est pas imposée d'emblée. Est-ce le choix limité de photographies liées au **Profil Amina** (situation récurrente pour nombre de documentaires) ou l'absence d'ouïf (sentiment rarement provoqué par les films comportant une brochette de têtes parlantes) qui aura longtemps maintenu cette œuvre dans l'antichambre de la couverture? Assurément un peu des deux. Puis, est arrivé cet entretien plus que pertinent, signé Nicolas Gendron, suivi de la critique de Zoé Protat, plume aussi belle que juste: «... documentaire au diapason de la politique internationale et de nos obsessions virtuelles qui génèrent un mystère abyssal, vertigineux, sans fin» et dont la « posture esthétique [lui] confère une dimension abstraite qui évoque autant le film d'art que la caméra de vidéosurveillance. » Ne restait qu'une question à se poser, celle qui aiguille, finalement, chaque choix de couverture: recommandons-nous de voir ce film? Floutée et fuyant le cadre, à l'image de son caractère insaisissable, obnubilée par son *smartphone*, dans un lieu aussi mystérieux que ses couleurs sont enivrantes, cette **Amina** aura su nous convaincre qu'elle méritait d'avoir l'espace le plus visible de ce numéro.

Deux autres entretiens sont au sommaire de cette édition, avec des cinéastes que *Ciné-Bulles* rencontre pour la première fois. D'abord celui de Michel Coulombe avec le réalisateur de **Corbo**, film historico-politique aux accents contemporains, Mathieu Denis, dont les réflexions promettent une filmographie engageante qu'il fera plaisir de suivre. Ensuite, celui avec Rafaël Ouellet, dont le **Gurov et Anna** est déjà son sixième long métrage au compteur. Un entretien mené par Jean-François Hamel que nous avons voulu à l'instar de celui que l'auteur avait réalisé avec Denis Côté à l'été 2013, au moment de la sortie de **Vic et Flo ont vu un ours**: une mise en perspective du plus récent film à la lumière des précédents du cinéaste. Après **Félix et Meira**, l'arrivée sur les écrans de **Chorus**, de **Gurov et Anna** et de **Corbo** lance de belle manière l'année 2015 de la fiction québécoise!

Dire que je n'adhère pas au cinéma de Jean-Luc Godard est un euphémisme. **Sauve qui peut (la vie)** m'a profondément ennuyé. Mais cela est sans importance. Jean-Philippe Gravel, dont je n'ai eu de cesse d'accueillir avec plaisir les écrits depuis 25 ans (avant cette collaboration à *Ciné-Bulles*, il y a eu celles de *Cinéature*, *Travelling avant* et *Le Nitrate*), ne sera évidemment pas surpris de cette déclaration. Il propose pour la chronique Histoires de cinéma un texte d'une grande limpidité sur ce qui constitue le « *come-back* commercial » du cinéaste franco-suisse. Gravel, habituellement plus versé dans l'analyse que dans le journalisme, arrive cette fois à un brillant mariage entre les deux genres pour dire la valeur de **Sauve qui peut (la vie)**. M'a-t-il pour autant réconcilié avec la cinématographie godardienne? N'allons pas trop vite en affaires! Mais je suis convaincu que ce texte saura également vous plaire.

Bonne lecture!

Éric Perron
Rédacteur en chef





Photo: Éric Perron

En couverture Sophie Deraspe, réalisatrice du **Profil Amina**

« Si la réalité m’inspire autant dans mes films de fiction, c’est que, souvent, je la trouve plus grande que ce que l’on pourrait imaginer. »

NICOLAS GENDRON

En début d’année 2015, le nom de Sophie Deraspe a largement circulé avec deux mises au monde quasi simultanées, dont celle du film **Les Loups**, sa troisième fiction, qui remet en question, en eaux troubles, l’art de l’enracinement dans une communauté d’insulaires. Après avoir imposé sa voix originale avec **Rechercher Victor Pellerin** (2006), puis fait les beaux jours des festivals internationaux avec **Les Signes vitaux** (2010), Deraspe a goûté à la rampe de lancement exceptionnelle du Festival de Sundance, en compétition qui plus est, avec son premier long métrage documentaire, **Le Profil Amina**. L’artiste y creuse admirablement des sillons qu’elle connaît bien, des thèmes fondateurs qui traversent toute sa filmographie, de l’image que l’on se crée à celle que l’on projette, de la vérité face à la mort, au mensonge qui prend corps. Au cœur de la tourmente, deux femmes, Sandra et Amina—l’une à Montréal, l’autre à Damas—, s’éprennent l’une de l’autre sans s’être jamais vues, par la magie d’Internet. De Washington à Istanbul en passant par Tel-Aviv, leur amour en prend plein la gueule lors d’une vaste enquête aux allures presque surhumaines.

*Ciné-Bulles: D'entrée de jeu, après Rotterdam où avait été présenté **Les Signes vitaux**, qu'avez-vous retenu de votre passage à Sundance?*

Sophie Deraspe: Rotterdam était peu médiatisé au Québec, mais j'étais aussi en compétition et c'est une super organisation: des salles de 800 places pleines, même à 11 h, des dizaines de médias et une belle vie pour le film par la suite. Mais disons qu'à Sundance, chez les Américains, il y a quelque chose qui frappe d'emblée. D'abord, les médias québécois le couvrent. Cela a même suscité un intérêt qui nous a un peu dépassés et auquel nous n'étions pas préparés parce qu'on pensait sortir le film au Québec plus tard en 2015. Depuis, on s'est bien sûr ajustés, puisque c'est pour le mieux. Et puis les médias américains sont nombreux et enthousiastes, et les distributeurs sont à l'affût. Une sortie en salle aux États-Unis est d'ailleurs envisagée. Ce serait une importante retombée du festival. Leur marché n'a rien à voir avec le nôtre plutôt petit. Même par rapport à l'Europe, qui est divisée en plusieurs territoires et en plusieurs langues. J'avais déjà connu une modeste sortie en salle aux États-Unis, avec **Rechercher Victor Pellerin**, mais j'ai l'impression qu'avec **Amina**, on sera encore mieux pris en charge.

Quand ce sujet est venu à vous, par l'entremise de Sandra Bagaria, réalisiez-vous alors l'ampleur de l'engrenage qu'il dissimulait?

Comme je connaissais déjà Sandra, j'étais au courant de ce qu'elle vivait. Je savais qu'elle avait commencé une relation en ligne avec une Américano-Syrienne, dans des circonstances particulières, soit le début d'une révolution en Syrie. J'étais là quand Sandra a vécu tout ce qui a suivi: la création du blogue, le kidnapping d'Amina, les questions sur son identité. Un vrai polar international se déployait. On essayait d'extrapoler, de trouver des solutions entre nous; de nouvelles informations arrivaient de partout dans le monde, à toute heure du jour et de la nuit, étant donné les décalages horaires d'un continent à l'autre. Je me rappelle avoir dit à Sandra: «Un film se déploie à l'instant même, on est à peu près à la 30^e minute et plein d'autres événements vont advenir.» On savait déjà qu'Amina n'avait pas l'image qu'elle prétendait avoir. Mon amie était dans le vif de l'émotion, sous le *spotlight* des médias. Être autant sollicitée par les médias quand tu vis une peine d'amour, on ne souhaite cela à personne. La plupart d'entre nous

allons caver notre tristesse sous les couvertures, pas au vu et au su de tous. Il faut dire aussi que si l'on *google* le nom de Sandra, c'est la première histoire sur laquelle on tombe. Dès lors, elle savait que cette histoire de trahison et de fausse identité allait lui coller à la peau pour le restant de ses jours... tant qu'Internet existera! Si elle veut se faire engager quelque part, l'employeur la *google* et découvre tout cela. Elle vit ouvertement son homosexualité, mais que sa vie privée soit exposée comme cela, qu'elle fasse partie d'un scandale international... elle s'en serait passé.

*«Je t'aime... Inch'Allah», peut-on entendre dans les premières minutes. Voyez-vous d'emblée **Le Profil Amina** comme un film d'amour?*

Cela commence clairement par une histoire d'amour entre deux femmes. On avait des traces d'Amina en ligne depuis au moins six ans. Et par tout le temps, l'attention et l'amour qu'elle lui a donnés, Sandra a alimenté Amina. C'est cette histoire d'amour qui a permis au personnage d'Amina d'éclorre et d'avancer. Autrement, ce qui lui a donné une visibilité incroyable, c'est le début de la révolution syrienne. Alors qu'elle commence un blogue où elle parle de religion, de sexualité et de politique dans son pays, surviennent les premiers soulèvements et la frontière est bloquée aux journalistes. Le monde occidental veut savoir ce qui se passe de l'intérieur et doit s'en remettre à des blogueurs. Et quoi de mieux qu'une blogueuse aussi libérale, affranchie, qui parle anglais et ne se censure pas? Ainsi, Amina a tout pour devenir une star, d'abord dans le milieu des blogues et le milieu gai. Puis, elle est suivie par des médias importants, tel le Guardian, qui lui donne une crédibilité en l'interviewant. Menée par une journaliste qui travaille sur le terrain à Damas, sous un pseudonyme, cette entrevue laisse croire qu'elles se sont rencontrées. Dès sa publication, Amina devient connue dans le monde entier.

Que ce soit par le corps ou par l'intimité des écrits dévoilés, était-ce important pour vous d'afficher une certaine impudeur?



Sandra Bagaria



Mon but n'était pas tant d'être impudique, mais d'être proche de ce qu'a été cette relation. Dès les premiers jours de leurs échanges, elle était érotique, avant d'être amoureuse. Sandra ne s'en cache pas et on ne le cache pas dans le film. C'est être vrai vis-à-vis de cette histoire, mais aussi vis-à-vis plusieurs relations en ligne. Il y a énormément de vies sexuelles qui s'expriment à travers le Web ou les sites de rencontres. D'autre part, Amina elle-même parlait de sa sexualité; le nom de son blogue, *A Gay Girl in Damascus*, annonce déjà quelque chose d'assez provocateur par rapport au milieu conservateur d'où elle vient, où les femmes ne parlent pas de leur intimité.

À l'écran, vous créez un genre d'avatar à Amina, en demandant à une actrice d'incarner une présence nette, puis insaisissable. Était-ce votre façon de convoquer la fiction dans votre documentaire?

C'était ma façon de représenter un grand fantasme, qui était d'abord celui de Sandra, mais qui fut partagé par le monde occidental. Amina créait pour son public certaines images orientalisantes, en parlant de sa situation au Moyen-Orient, des femmes voilées ou qui vivent leur sexualité. Je ne voulais pas tourner des reconstitutions, mot que j'ai toujours évité, parce que je sais qu'il sonne très

mal en documentaire. On a l'impression que c'est douteux, stylistiquement parlant; cela fait Patrimoine Canada! Mon idée, c'était plutôt de partager avec le spectateur ce fantasme de la femme libérée au Moyen-Orient et de son engagement dans la révolution, deux thèmes très forts. Ce fantasme-là est effectivement une grande fiction. Amina est quand même un phénomène contemporain de ce qu'est l'orientalisme. Et je me référais aux peintures orientalistes du XIX^e siècle. On y voit des femmes dans des harems ou aux bains, des esclaves noirs, des animaux exotiques. C'est vraiment fantasmagorique. D'ailleurs, plusieurs de ces peintres n'ont jamais mis les pieds là-bas. De ce point de vue, on ne peut qu'être frappé à l'idée de la violence dans ces contrées lointaines où règnent les tissus luxueux, les pierres précieuses et les femmes lascives.

Et les archives s'emmêlent à cette portion fictionnelle d'une façon très judicieuse; souvent, on ne sait plus si c'est votre caméra qui est à l'œuvre, des images d'amateurs ou de la BBC. Cherchiez-vous une fois de plus à brouiller les pistes?

Ce n'était pas tant de brouiller les pistes que de donner une cohérence et une fluidité à tout cela, parce qu'au début je me disais: « Oh, quel film

baroque!» Les sources provenaient de toutes parts, étaient de différentes qualités... Parfois, je fonctionne avec des ruptures franches, par exemple quand certaines nouvelles arrivent, on est clairement dans l'univers télévisuel. Mais dans l'ensemble, je voulais que ça coule. Parce que, lorsqu'on vit des événements qui nous dépassent, on est prêt à accepter des informations de toutes provenances. Que l'image provienne de YouTube et soit de très mauvaise qualité, que la sensation de partager un amour avec quelqu'un vienne de quelques lignes écrites, tout cela finit par faire sens dans notre corps et notre esprit.

*Le vrai et le faux sont omniprésents dans vos films et, avec eux, la notion d'identité. Comment ces thèmes ont-ils évolué à vos yeux depuis **Rechercher Victor Pellerin**, en 2006?*

La vie provoque les choses de façon étonnante. Si j'ai fait ce film, c'est que cette histoire arrivait à une amie. Pour moi qui ai créé le personnage de Victor Pellerin, avec une identité propre, une biographie, c'est assez incroyable, puisque j'ai déjà étudié toutes ces questions de vrai, de faux, de la création du mensonge, de l'image publique inventée ou fabulée... Je me retrouve devant ce même phénomène, mais à la puissance 10. Comme si cela me collait à la peau. Et notre ère virtuelle créait tout un nouveau défi parce que je n'avais à proprement parler rien à filmer. Cette histoire n'est que virtuelle: blogues, textos, courriels, etc. Mais que filme-t-on? Des gens derrière leur ordinateur? C'est anticinématographique! Il fallait que je trouve une astuce pour raconter une vraie histoire de cinéma. Je n'ai pas pu me détourner complètement du virtuel, dans le sens où j'ai puisé dans ce qu'Internet offre pour nourrir ce fantasme. De nos jours, on laisse plusieurs traces de nos vies en ligne. Si l'on creuse, c'est étonnant, parfois même inquiétant. Mais c'est aussi une mine incroyable pour démystifier certaines données. On peut aller fouiller autant sur la vie d'Amina que sur la révolution syrienne. Même si la plupart d'entre nous, Canadiens, n'avons pas été sur le terrain d'une révolution violente, on peut deviner cette réalité par les images auxquelles on a accès. Des plus anodines aux plus atroces.

*Tourné aux quatre coins du monde, tissé de plusieurs coups de théâtre, **Le Profil Amina** se dessine comme un vrai thriller. Serait-ce là votre film le plus scénarisé?*

Bonne question. Si la réalité m'inspire autant dans mes films de fiction, c'est que, souvent, je la trouve plus grande que ce que l'on pourrait imaginer. C'en est un exemple assez probant. J'aurais difficilement pu aller aussi loin dans une fiction issue de mon imaginaire. On m'aurait dit que j'exagérais, alors que dans ce cas-ci, la réalité est bien au-delà de ce qu'un être humain peut vivre en temps normal. Il y avait sans cesse un nouveau rebondissement.

Oui, c'est peut-être mon film le plus scénarisé, mais c'est la réalité qui en est la plus grande coscénariste! Mon autre grand défi fut de rendre cette histoire lisible, avec ses multiples ramifications. D'ailleurs, lorsque Sandra a vu le film, ce fut un de ses premiers commentaires: « Ah, ce n'est pas qu'un film sur moi. » Elle en était heureuse et soulagée, puis: « C'est incroyable que tu sois arrivée à rendre cette histoire-là intelligible. »

Cela ne vous a jamais traversé l'esprit d'en faire une fiction?

Oui. En disant à Sandra qu'il y avait un film derrière tout cela, je ne lui proposais pas de la filmer, elle était trop exposée, trop vulnérable, mais j'ai semé une graine plus ou moins consciemment. Elle est arrivée chez moi un soir d'hiver pour me dire solennellement: « J'aimerais t'offrir toutes mes archives avec Amina, que je n'ai jamais partagées avec personne et que je n'ai pas envie de relire moi-même. Si tu penses qu'il y a un film à en tirer, vas-y. » Dès lors, c'était clair qu'elle me donnait carte blanche, c'était hyper important pour réaliser un film honnête. Que je ne sois pas dans son cercle d'amis très proches lui permettait de s'ouvrir plus librement. D'ailleurs, je ne lui ai jamais reparlé de ce que j'ai lu. Au départ, j'avoue que je pensais davantage à une fiction tellement tout était virtuel, puis je me suis dit: « La réalité est assez incroyable, je devrais miser là-dessus. » J'ai proposé à Sandra d'aller à la rencontre des principaux protagonistes qui ont joué un rôle-clé dans le développement et le

En disant à Sandra qu'il y avait un film derrière tout cela, je ne lui proposais pas de la filmer, elle était trop exposée, trop vulnérable, mais j'ai semé une graine plus ou moins consciemment. Elle est arrivée chez moi un soir d'hiver pour me dire solennellement: « J'aimerais t'offrir toutes mes archives avec Amina, que je n'ai jamais partagées avec personne et que je n'ai pas envie de relire moi-même. Si tu penses qu'il y a un film à en tirer, vas-y. »

Ils ont été floués, ils sont victimes, mais c'est aussi une critique de notre époque. Dans le sens où non seulement les médias ne prennent plus le temps de vérifier leurs sources, mais comme consommateurs des médias, on refuse de leur accorder du temps. On veut la nouvelle la plus juteuse le plus rapidement possible. C'est un cycle auquel on appartient tous et j'ajouterais même que nos rapports sociaux sont rendus ainsi. Plusieurs relations amoureuses se développent très vite, dans une intimité qui ne laisse pas le temps de connaître l'autre et de s'apprivoiser. [...] La rapidité mène à certains dérapages et celui-là en est un monumental.

dénouement de cette aventure. Je me suis approprié l'histoire, avec tous ses paramètres. Chez moi, j'avais un mur comme dans les films policiers, une toile d'araignée d'indices. Et l'on découvrait d'autres fausses personnalités au fil du temps. J'ai construit le film en pensant que c'était essentiel que cela traduise la démarche de Sandra, que ce soit elle qui pose les questions aux gens. Je me suis

effacée du documentaire, mais, évidemment moi aussi, j'avais mes propres objectifs. Soit je lui refaisais mes questions, soit je les posais et les coupais au montage.

Les médias ont été parmi les premières victimes d'Amina. Mais on sent également qu'ils ont eux-mêmes nourri la bête.

Ils ont été floués, ils sont victimes, mais c'est aussi une critique de notre époque. Dans le sens où non seulement les médias ne prennent plus le temps de vérifier leurs sources, mais comme consommateurs des médias, on refuse de leur accorder du temps. On veut la nouvelle la plus juteuse le plus rapidement possible. C'est un cycle auquel on appartient tous et j'ajouterais même que nos rapports sociaux sont rendus ainsi. Plusieurs relations amoureuses se développent très vite, dans une intimité qui ne laisse pas

le temps de connaître l'autre et de s'apprivoiser. On ne souhaite pas être célibataire ou sans nouvelles longtemps, on veut être à l'affût de ce qui se passe à travers le monde, de la dernière nouvelle, du dernier film, de la dernière musique. La rapidité mène à certains dérapages et celui-là en est un monumental.

Une fois les masques tombés, la confrontation ultime était-elle inévitable à vos yeux?

Comme documentariste, je peux faire en sorte que l'on prenne des risques, j'essaie d'aménager le terrain pour provoquer les choses, mais après, je ne contrôle pas tout. Dès le départ, il y a eu plusieurs épisodes excitants, d'autres qui nous ont fait mal dormir, on a rencontré des gens qui nous ont émues bien au-delà de nos attentes. Pour ce qui est de la confrontation, je parlerais davantage d'une rencontre réelle... Entendons-nous, c'est la première fois que des vraies gens se rencontrent dans cette histoire, avec la voix, la chimie qui opère dans le contact avec l'autre, quand tu vois son corps bouger, quand tu sens sa nervosité ou son désir de contrôle... Je savais qu'il fallait y arriver. C'était important pour le film, mais surtout pour Sandra, pour qu'elle puisse boucler sa propre histoire.

On sent votre caméra soudainement pudique, lors de cette rencontre. D'ailleurs, vous ne filmez d'abord que des pieds, comme si les « retrouvailles » leur appartenaient à eux seuls.

Il m'a fallu être très stratégique et je ne parle pas juste de *storytelling*. Je ne pouvais ni perdre mon sujet ni lui braquer une caméra au visage. On n'est pas sur notre territoire, on ne sait pas comment les autorités vont réagir. Je me suis faite fouiller à l'aéroport et escorter à la toilette comme jamais dans ma vie! Que je sois moi-même à la caméra nous a donné des accès vraiment privilégiés aux lieux et aux gens. Mais il fallait tout de même louver pour des questions de sécurité ou pour avoir du matériel. On était obligées de faire de grands détours pour ne pas survoler un pays parce qu'il est en guerre avec l'autre sinon on était suspectées parce qu'il y a des estampes du pays voisin dans nos passeports. On n'était pas habituées à ce type de discrimination.

Vous n'accordez que très peu d'intérêt aux écrits d'Amina sur son fameux blogue A Gay Girl in Damascus, jusqu'au mea culpa final. Était-ce par souci de ne pas donner trop d'importance à leur auteur?

Oui, il y avait cela. C'est même un souci que j'ai maintenant. Pour l'anecdote, au moment où l'on allait commencer le tournage, l'auteur a tenté de publier son blogue sur Amazon, un an après les grandes révélations, en voulant faire payer les gens. Il y a eu une telle levée de boucliers sur les réseaux sociaux! Ce n'est pas que l'objet d'une



En couverture Sophie Deraspe, réalisatrice du **Profil Amina**

fraude qui a mis des gens un peu naïfs dans une situation de crédulité, tout cela a eu des conséquences sur certains groupes vraiment vulnérables. Les Syriens vivent une révolution bien réelle. Si bien que de véhiculer ce mensonge plus amplement, de lui donner une tribune de plus, non, ce n'est pas nécessaire.

Dans une entreprise aussi énigmatique, où chacun en vient à suspecter son voisin, finit-on par douter de soi-même ou de ses alliés?

Ah, ils ont tous douté de Sandra! L'intérêt de la rencontrer tenait aussi à accoler un visage à un nom, un personnage peut-être, comme l'une d'entre elles le disait: «A character in a play.» À

propos d'Amina, il y a même eu un certain esprit de compétition à savoir qui découvrirait la vérité en premier. Pour moi, il y a encore des choses qui demeurent floues, mais que, volontairement, je n'ai pas voulu formuler. Je ne veux pas accuser ces personnes et mettre en péril leur carrière ou la vie de leurs proches, juste par mes soupçons. Le film dure 1 h 30 et il s'en passe des événements! Je ne suis pas obligée d'aller à la recherche de toutes ces traces possiblement fausses ou de ces complicités douteuses. Il y aurait matière à réaliser plus d'un film.

«Le profil Brooks», par exemple...

Oui, voilà! (rires) ☺



Accompagnée de Sophie Deraspe, Sandra Bagaria est allée à la rencontre de nombreuses personnes qui souhaitaient commenter cette rocambolesque histoire du **Profil Amina**: Ahmed Danny Ramadan (Beyrouth), Irem Köker (Istanbul), Danny O'Brien (San Francisco), Liz Henry (San Francisco), Ali Abunimah (Chicago), Benjamin J. Doherty (Chicago), Andy Carvin (Washington) et Elizabeth Tsurkov (Tel-Aviv)

Le Profil Amina de Sophie Deraspe

La disparition

ZOÉ PROTAT

Deux films à l'affiche la même année, une fois n'est pas coutume! Et Sophie Deraspe accomplit cet exploit dans deux genres distincts: après la fiction **Les Loups** (voir texte page 49), elle offre un intrigant documentaire au diapason de la politique internationale et de nos obsessions virtuelles qui génèrent un mystère abyssal, vertigineux, sans fin. **Le Profil Amina** est aussi une histoire d'amour 2.0 pile-poil dans l'air du temps.


Jeune syrienne, Amina fait la connaissance de Sandra Bagaria, montréalaise, sur un site de rencontre lesbien. À ce moment de sa vie, Sandra avait « besoin de quelque chose de grand ». Et quoi de plus grand qu'un amour partagé, sensuel et intellectuellement stimulant, nimbé de mystère et secoué par la violence de l'histoire? Avec son blogue A Gay Girl in Damascus, Amina devient une passionaria de la révolution syrienne. Son activité web frénétique passionne, mais aucun de ses *followers* ne ressent l'angoisse de Sandra, qui vit littéralement dans l'espoir du prochain courriel. Lorsque Amina est kidnappée, les médias s'emballent, mais les doutes surviennent aussi. Qui la connaît? Qui lui a parlé? Qui l'a vue? Qui est-elle dans la réalité? Une jeune lesbienne syrienne ou un Américain quarantenaire, en manque de reconnaissance ou de divertissement?

Le Profil Amina est le récit fragmenté d'une supercherie à l'échelle mondiale et à celle du cœur. Disparaître, se créer une nouvelle identité ou en inventer une de toutes pièces: ces motifs sont toujours promesses de multiples rebondissements. Aujourd'hui, alors que nos moindres faits et gestes sont retraçables aussi bien dans le monde réel que virtuel, ces mensonges demandent définitivement plus d'investissement qu'auparavant, mais leur résultat est d'autant plus troublant. Un historique web vieux de plusieurs années, crédible et cohérent; des centaines de personne affirmant avoir été en contact avec quelqu'un: comment et pourquoi douter?

Dans ce documentaire, Sandra voyage et mène l'enquête. Elle s'entretient avec des journalistes, des blogueurs. Certains qualifient d'emblée Amina de « profil intéressant », comme si, déjà, elle était intangible: pas un être humain en chair et en os, mais plutôt un personnage de roman ou une allégorie. Cette figure est confrontée à d'autres célébrités du Web dissidentes au Moyen-

Orient, toutes absolument abasourdies, toutes profondément navrées. Cette vaste farce les discrédite publiquement. La Syrie, « saveur du mois » à travers une alléchante rebelle lesbienne, retombera dans l'oubli. La machine à fantôme s'est éteinte.

Formellement, le film alterne entre plusieurs médias. Un peu d'archives, un peu d'images d'amateurs, un peu de dramatisation et beaucoup d'images floues dont la symbolique est limpide: Amina, personnalité insaisissable, se perd dans ses propres méandres jusqu'à retourner d'où elle vient, le néant. Cette posture esthétique confère au **Profil Amina** une dimension abstraite qui évoque autant le film d'art que la caméra de vidéo-surveillance. Les échanges web entre Amina et Sandra sont également reproduits à l'écran: textos, courriels, messages Facebook, c'est tout ce que la Montréalaise a connu de son amoureuse. Tous les intervenants confirment le rôle capital des technologies dans les révoltes arabes. Internet, réseaux sociaux, téléphones portables et images volées, autant d'outils incroyables de liberté et d'espaces de prise de parole.

Au terme de son périple, Sandra confrontera, enfin, le faussaire qui l'a bernée. Avec un abandon stupéfiant, celui-ci détaillera la création du personnage d'Amina dans une séquence très forte où brille la posture revancharde de l'écrivain raté. Contradictions, fêlures, futilités, hypocrisies: cette histoire révèle certains traits de caractère, parfois insoupçonnés, de ceux que nous croyons connaître, voire de nous-mêmes. Le Web est une zone franche où toutes les fêlures peuvent s'exprimer en utilisant les plus efficaces techniques narratives. Reste alors le doute... (Sortie prévue: 10 avril 2015) 



Québec / 2015 / 84 min

RÉAL., SCÉN. ET IMAGE Sophie Deraspe **SON** Frédéric Cloutier **MUS.** Sam Shalabi **MONT.** Geoffrey Boulanger et Sophie Deraspe **PROD.** Isabelle Couture et Nathalie Cloutier **DIST.** Les Films du 3 mars



De la perte à la rédemption

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Comment raconter l'horreur et l'indicible en images sans tomber dans le mélodrame et les bons sentiments? Comment exprimer la vacuité d'existences brisées par la désolation et la perte sans faire appel aux sempiternels ressorts dramatiques d'un cinéma manipulateur et tire-larmes? Pas facile. C'est pourtant ce que parvient à faire François Delisle avec la maestria d'un graveur en manière noire. Toujours sur la corde raide, il relève, dans **Chorus**, le difficile pari d'exposer franchement les tourments de l'âme humaine, sans jamais les expliciter par un excès de psychologisme quand l'inhumain frappe tel un uppercut. Comme dans **Le Météore** et **2 Fois une femme** — réalisés alors qu'il avait mis **Chorus**, débuté en 2008, sur la touche — Delisle entre sans détour dans le sensible, le viscéral. Et le spectateur

n'a d'autre choix que de s'y engouffrer avec lui.

Irène (Fanny Mallette) et Christophe (Sébastien Ricard) ont autrefois formé un couple que l'on imagine heureux, sans histoire. Puis un jour, il y a 10 ans, leur fils Hugo a disparu. Depuis, silence radio. Pas de corps, pas de criminel, pas d'explication. Pas de deuil non plus. Christophe existe plus qu'il ne vit, quelque part au Mexique, entre petits jobs et exultation d'une chair qui n'a plus grand-chose de joyeux. La mer est sa fuite, son horizon sans espoir de rivages, toujours à la dérive. Irène, rongée par la contrition et la culpabilité, s'est emmurée dans le chant pour tenter d'exprimer ce qu'elle ne parvient plus à dire. Les airs de polyphonies médiévales que sa voix fait résonner sont depuis longtemps ses seuls

vestiges d'émotions. L'exil, en soi comme à l'étranger, n'est pas une solution.

Ce ressenti enfoui dans les abysses de leur psyché, on le découvre au fil d'une histoire qui se raconte par bribes éparées, par pulsations tranquilles. D'abord par une série de monologues de ces ex-époux/parents; chacune de son côté, en alternance, puis, entrelacées par la magie du montage, ces voix *off* appellent à l'aide ou expriment un malaise qui n'est jamais nommé: « Viens me chercher » demande Christophe; « J'ai 40 ans et le temps n'arrange pas les choses », murmure Irène. Puis, par des dialogues de sourds, entre eux, certes, mais aussi entre Irène et sa mère explorée (Geneviève Bujold) de même qu'entre Christophe et son père aimant (Pierre Curzi). Posément, le film dévoile des êtres qui s'entendent, mais ne se comprennent

plus. Et la distance entre le Mexique et Montréal n'est pas celle qui les sépare vraiment.

Pour installer cette tension viscérale qui n'aura de cesse de s'intensifier, **Chorus** entre dans son sujet comme en apnée, sans mise en contexte, avec les aveux dérangeants de Jean-Pierre Blake (Luc Senay), pédophile déjà emprisonné, qui décide de se vider le cœur. Le ton de cet être inexpressif, monolithique, qui semble monologuer plus qu'il ne se confesse, ne donne pas prise à la haine que l'on voudrait pourtant ressentir à son égard. Des mots désincarnés, sans regret ni émotion, une voix posée et monocorde racontant l'horreur comme on parlerait de la pluie et du beau temps.

Ce n'est qu'après cette entrée en matière brutale — le film expose d'emblée celui par qui le malheur est advenu et qui, pendant 10 ans, est resté sans nom ni visage, prenant le récit comme à rebours pour mieux déstabiliser le spectateur —, que l'on découvre en alternance Christophe et Irène, leur histoire et leurs existences de solitude. Chacun sa prison et celle de Blake n'est pas la pire. Et lorsque tombe le couperet, sous la forme d'un appel à Irène — appel depuis 10 ans attendu, depuis 10 ans redouté —, le drame qui a séparé ce couple les réunira, le temps d'un procès qui n'aura finalement jamais lieu et d'un enterrement qui n'apportera pas le soulagement espéré.

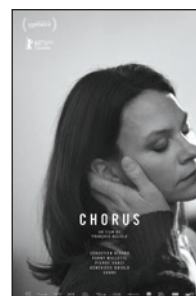
Cadré en plans larges et monté en une série de lentes séquences le plus souvent fixes, tout en frontalité et en éclairages blafards balayés par un froid qui s'infiltré partout — dans les couleurs, les décors, mais dans les sons surtout, où siffle sans cesse un vent hivernal —, ce film fait écho à ces êtres dépossédés d'eux-mêmes qu'il dépeint avec pudeur et minutie. Malgré l'ampleur de ces images tout en horizontalité — larges paysages ruraux et urbains ou somptueux océan se déployant à l'infini —,



on se sent prisonnier de leur cadre, comme ce couple de son histoire. Film poétique sur la perte et l'espoir de rédemption, **Chorus** arbore un noir et blanc mélancolique, un traitement tout en grisaille dont la froide, mais nécessaire, distanciation traduit l'incommunicabilité et le désarroi d'Irène et Christophe face au drame qui les a frappés, écartelés, séparés, puis détruits de l'intérieur. Et leurs rares moments de pulsion émotive (Irène s'effondrant devant les restes d'Hugo ou Christophe hurlant sa rage en entendant les aveux du pédophile) ne parviennent pas à les apaiser. Au final, l'espoir prendra les traits d'un ami d'enfance d'Hugo qui refait surface et permettra d'entrouvrir l'armure d'Irène. Christophe, lui, préférera fuir. Encore.

Au-delà de leur visionnement, les films de Delisle habitent, questionnent, hantent celui qui accepte d'y plonger franchement, sans préjugés ni résistance.

Dans la lignée de **2 Fois une femme** et du **Météore**, **Chorus** précipite le spectateur au cœur d'un drame humain banal, qui pourrait happer tout le monde, n'importe qui, indistinctement. Et le laisse sans voix devant l'indicible. **EB**



Québec / 2015 / 96 min

RÉAL., SCÉN., IMAGE ET MONT. François Delisle **SON** François Grenon, Martyne Morin, Simon Gervais et Stéphane Bergeron **MUS.** Robert Marcel Lepage **PROD.** François Delisle et Maxime Bernard **INT.** Sébastien Ricard, Fanny Malette, Geneviève Bujold, Pierre Curzi, Luc Senay, Didier Lucien, François L'Écuyer **DIST.** FunFilm



Photo : Philippe Bossé

Entretien Mathieu Denis,
réalisateur de **Corbo**

« Essayons de changer les choses que l'on n'aime pas! »

MICHEL COULOMBE

Mathieu Denis est arrivé au cinéma par le court métrage. Ses films **Code 13** et **Le Silence nous fera écho** ont fait le tour des festivals. Aussi, il a monté les courts de cinéastes de sa génération, se construisant au passage une famille cinématographique dans laquelle figurent, entre autres, Anne Émond (**Naissances**) et Simon Lavoie (**La Chapelle blanche**). C'est d'ailleurs avec ce dernier que Mathieu Denis a signé son premier long métrage, **Laurentie**. Les deux cinéastes doivent bientôt renouveler l'expérience (**Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau**). Pour ses débuts en solo, Denis s'est intéressé au destin tragique de Jean Corbo, membre du Front de libération du Québec mort à 16 ans, en 1966, alors qu'il posait une bombe à la Dominion Textile. Le cinéaste parle avec bienveillance de ce militant d'une autre époque qui a fait l'objet d'un court métrage de Benjamin Tessier, **Le Camarade**, il y a deux ans. Pour lui, tout passe par le regard. Aussi replace-t-il machinalement ses lunettes chaque fois qu'il évoque Jean Corbo, mort dans la fleur de l'âge.

Ciné-Bulles: Dans **Corbo**, comme auparavant dans **Laurentie**, vous intégrez la poésie. Il s'agit cette fois d'un poème de Gaston Miron consacré à Jean Corbo.

Mathieu Denis: Puisque Miron avait écrit ce poème, c'était inévitable. Son travail est très inspirant pour moi. La poésie joue le même rôle dans les deux films. C'est une main tendue qui me tire vers le haut.

La question identitaire semble vous fasciner.

En dehors de la bulle du cinéma, je ressens plutôt un désintérêt et une désaffection au sein de ma génération pour cette question. Je n'ai pas envie de céder à ça, car c'est un cul-de-sac. Il faut résister à la morosité ambiante, essayer de retrouver un sens au monde dans lequel on vit. Nos parents ont jeté la religion par-dessus bord. Ils ont vécu une vie qu'ils ont voulue détachée de celle de leurs ancêtres. Nous ressentons le besoin de nous reconnecter à quelque chose. Personnellement, je suis très intéressé par notre histoire, par la poésie qui contient notre imaginaire, ce qui nous habite en tant que peuple. Dans la poésie, il y a une redécouverte du beau, de la sensibilité. Peut-on faire de ce monde quelque chose de plus humain?

Un cycliste renversé, le meurtre du père ou d'un voisin, des actes terroristes; la criminalité est très présente dans vos films, courts et longs.

Je m'interroge là-dessus, d'autant plus que je suis en train d'écrire un scénario qui part d'un crime. Celui-ci permet de révéler les grandeurs et les faiblesses des personnages. Je ne recherche pas ça, mais il appert que... Toutes mes histoires se concluent par une mort ou une forme de mort et je me demande pourquoi ça me fascine à ce point. J'avance chaque fois un peu plus vers une certaine lumière, mais je ne suis pas encore sorti de ce cycle. Dans le cas de **Corbo**, bien que ce soit ce qui s'est produit, je sentais que ça ne pouvait pas se terminer sur une mort froide, brutale et mécanique, celle de Jean, sans qu'il y ait autre chose. D'où la lettre de Pierre Vallières et le poème de Gaston Miron dont la phrase clé est « Qui donc démêlera la mort de l'avenir? » C'est ce qui pourrait décrire ce dont je parle dans chacun de mes films.

C'est votre père qui le premier vous a parlé de Jean Corbo.

J'étais adolescent quand il m'a parlé de ce jeune homme mort alors qu'il allait poser une bombe pour le FLQ. Ce qui m'avait frappé, c'était cette mort prématurée. Je me suis demandé si j'aurais été capable d'un pareil engagement à 16 ans. Je ne voyais aucune cause qui m'aurait mobilisé à ce point. Ça m'a confronté. J'ai eu envie de comprendre.

Le film a-t-il exigé un long travail de recherche?

Je suis indiscutablement l'expert mondial en ce qui concerne Jean Corbo! Dans les livres, on parle assez peu de la cellule Vallières-Gagnon, encore moins de Jean Corbo. J'ai voulu consulter les notes sténographiques des procès des membres du groupe, mais tout a été brûlé. C'est ce que l'on fait, peu importe le procès, après 30 ans. Il restait les journaux. J'ai donc feuilleté, sur une période de cinq ans, *La Presse*, *Le Devoir*, *The Gazette*, le *Montréal-Matin* et le *Journal de Montréal*. Six mois de travail, ça m'a presque rendu fou. Au passage, ça m'a imprégné de l'époque. Lorsque j'ai rencontré des témoins des événements, j'avais déjà une bonne connaissance de ce qui s'était passé.

Quelle latitude vous donniez-vous par rapport au réel?

Dans la première version du scénario, j'avais peur de trahir la confiance des gens que j'avais rencontrés, aussi c'était presque une chronique des événements. C'était d'un ennui mortel. Il n'y avait pas de tension dramatique, pas de vie. Puis, je suis tombé sur *La Poétique* d'Aristote, un traité d'écriture dramatique. Aristote fait la distinction entre une œuvre poétique et un traité historique. Si vous écrivez un traité historique, vous avez la responsabilité d'être précis et fidèle. Si vous écrivez une œuvre poétique, vous devez comprendre l'essence de ce qui s'est passé et mettre de côté les détails. Aristote m'a donc donné cette licence. Il a vraiment fallu que je définisse un angle, le combat identitaire de Jean. Ça m'a permis de rapprocher le film de ce que l'on vit aujourd'hui et d'aller vers quelque chose de plus intime que certaines œuvres faites sur des sujets similaires.

Personnellement, je suis très intéressé par notre histoire, par la poésie qui contient notre imaginaire, ce qui nous habite en tant que peuple. Dans la poésie, il y a une redécouverte du beau, de la sensibilité. Peut-on faire de ce monde quelque chose de plus humain?

Au début du film, vous situez les événements dans leur époque. Cela vous a libéré?

J'avais écrit des scènes où l'on expliquait la réalité québécoise de l'époque et c'était toujours plaqué, forcé. Ça nous éloignait des personnages. Les cartons établissaient le contexte.

Dans Corbo, on ne nomme pas la cellule Vallières-Gagnon et l'on ne connaît que les pseudonymes des felquistes. Le frère de Jean n'est pas nommé.

Le frère de Jean dans le film n'est pas Claude Corbo. Ce n'est pas ce que je souhaitais au départ, mais j'ai correspondu avec lui, et il a préféré ne pas me rencontrer. Ça m'a permis de créer un personnage fictif. Je crois même que c'est plus fort. Quant aux felquistes, je trouvais ça inutilement compliqué de donner leurs noms et leurs pseudonymes. Les membres du FLQ pratiquaient le cloisonnement. L'un d'eux m'a avoué avoir mis six mois avant d'apprendre que son meilleur ami était, lui aussi, membre du FLQ.

Avez-vous senti une lassitude de leur part, un agacement à se faire rappeler des événements qui ont près de 50 ans?

Certains ont refusé de me rencontrer. Quant aux autres, ils étaient loin d'exprimer de la lassitude. Personne ne s'intéresse à eux. Il n'y en a que pour Octobre 70. J'ai eu l'impression qu'eux-mêmes ne savaient pas quelle place ils occupaient dans l'histoire. On a oublié ce qui s'est passé dans les années 1960. Pour moi, 1966 est une année plus importante dans l'histoire du Québec que ne l'est 1970. C'est un moment charnière: la fin de la Révolution tranquille, le début de la période qui va jusqu'en 1995, avec le deuxième référendum. René Lévesque quitte le Parti libéral pour former un parti indépendantiste et c'est la première élection où sont représentés le RIN et le RN [NDLR: Rassemblement pour l'indépendance nationale et Ralliement national]. On sème la graine de ce qui va définir le Québec

des 30 années qui suivront. Après 1995, ce sont les sables mouvants.

Anthony Therrien, qui défend le rôle-titre, n'est pas un Italo-Québécois. Cherchiez-vous la ressemblance?

Aucun des acteurs n'est un sosie du personnage qu'il joue. Dans les films historiques, on s'attache souvent à la ressemblance physique et ça donne souvent des coquilles vides. J'ai voulu comprendre l'essence de chacun de ces personnages et trouver chaque fois un acteur qui pouvait l'incarner. Quand on a présenté le film à la famille Corbo, ils m'ont confirmé que j'avais fait le bon choix. Ils reconnaissaient leur famille.

Dans le film, on découvre trois générations de Corbo et autant de rapports aux questions identitaires. Le grand-père parle l'italien, son fils un mélange de français et d'italien, et ses petits-fils, le français.

Le grand-père s'est fait arrêter pendant la guerre pour aucune raison et a tout perdu. Il a passé deux ans dans un camp: une humiliation absolue. Aussi, il a vécu dans un pays qui l'a trahi, qui ne voulait pas de lui. Chez le père, l'humiliation est toujours là, mais il se dit qu'à force de travail, il deviendra respectable. Nés au Québec d'un père italien et d'une mère québécoise, ses enfants sont écartelés entre ces deux appartenances. L'aîné va vers le militantisme politique, Jean vers le militantisme radical.

Vos films présentent des univers masculins. Est-ce plus difficile pour vous d'écrire des rôles féminins?

Chacun à leur manière, les protagonistes de mes films sont proches de moi. J'essaie de me comprendre à travers mes films et je suis un homme. Quand j'ai écrit **Code 13**, j'ai rencontré plusieurs chauffeurs de taxi et j'ai passé des journées dans des centres de répartition. J'ai besoin de sentir et de comprendre quelque chose avant de l'aborder. Est-ce que je vais jamais avoir cette connaissance des femmes?

Vous êtes un cinéaste que l'on peut qualifier d'intellectuel. Les références cinématographiques et le discours précédent-ils le récit?

Je ne crois pas. Le récit vient avant, mais il ne se suffit pas à lui-même. Je suis constamment à la

Aucun des acteurs n'est un sosie du personnage qu'il joue. Dans les films historiques, on s'attache souvent à la ressemblance physique et ça donne souvent des coquilles vides. J'ai voulu comprendre l'essence de ces personnages et trouver chaque fois un acteur qui pouvait l'incarner. Quand on a présenté le film à la famille Corbo, ils m'ont confirmé que j'avais fait le bon choix. Ils reconnaissaient leur famille.

recherche de sujets de films quand je lis le journal, quand je vais au théâtre, quand on me raconte une histoire, mais je me demande chaque fois ce que ça dit sur le monde dans lequel on vit. Je n'ai pas envie d'une anecdote. Je veux que ça porte à réflexion.

Corbo est-il un film politique?

Pour être honnête, je ne sais pas ce qu'est un film politique. Le film parle de sujets dont il est important de parler aujourd'hui, même s'il y a une lassitude à propos de la question nationale.

Croyez-vous pouvoir y intéresser votre génération?

J'ai dédié ce film à mon fils qui a neuf mois... Le destin de Jean est tragique, mais une telle ferveur, c'est aussi extraordinaire. On est très loin du cynisme et de l'apathie que l'on associe à ma génération. Mais on peut renverser la vapeur. Je ne ferais pas de film si je n'avais pas cette conviction. Ceux par exemple qui ont participé au Printemps érable vont voir le film et se poser toutes sortes de questions sur les moyens que l'on prend pour arriver à ses fins. Ils y verront quelque chose d'inspirant dans ce refus d'accepter le monde tel qu'il est. Essayons de changer les choses que l'on n'aime pas! En fait, le film est un hommage à Jean, devenu une note de bas de page historique.

Vous parlez de lui comme d'un proche.

Je me sens très proche de lui. Je me reconnais en lui. Quelque chose de lui m'a touché, notamment parce que je viens d'un milieu assez similaire. Je réalise ce qu'il y a de beau et d'inspirant dans son engagement à vouloir un monde meilleur, sa sensibilité.

Est-ce pour ça que vous le montrez, à la fin, face à son double?

C'est une question à poser à mon psychanalyste! Je trouvais important qu'il y ait ce moment où Jean prend conscience de ce qu'il a fait: « Je me suis rendu jusqu'ici et c'est la fin. » Il pose un regard sur ce qu'il est en train de faire, sur ce qui l'a mené là, à sa mort. Certains l'ont perçu comme un adolescent un peu romantique entraîné par des gens plus vieux que lui. Ma recherche me dit que ça ne pourrait être plus faux. C'est réducteur. Certes, il était jeune et l'on fait des choses à 16 ans que l'on

ne ferait peut-être pas à 35, mais c'était plus profond. Ce double permet aussi à Jean de survivre en quelque sorte à sa mort. Tant que l'on va vivre dans un monde froid, inhumain et dénué de sens, il y aura des morts comme celle-là.

Comment travaillez-vous avec les acteurs?

J'essaie d'être à la fois extrêmement préparé et prêt à tout. Si je constate que des dialogues ne fonctionnent pas, je les réécris sur-le-champ. J'ai rencontré tous les comédiens individuellement pour leur parler de ce que je savais de l'histoire de Jean. Je leur ai aussi proposé des lectures et des films, dont **La Bataille d'Alger** de Gillo Pontecorvo et **Bonjour, la nuit** de Marco Bellocchio. Je fais beaucoup de répétitions avant le tournage et, sur le plateau, on répète encore.

Et quand ça se passe en italien?

L'apport de Tony Nardi et de Dino Tavarone a été exceptionnel. Ils ont été très généreux, notamment en partageant leur connaissance des familles italiennes.

Comment a-t-on accueilli le film au Festival international du film de Toronto en septembre dernier?

Quand je suis arrivé à Toronto, je me suis demandé ce que je faisais là, avec un film qui parle du FLQ! La première entrevue a été une entrée en matière assez corsée. Elle a duré deux heures! À Toronto, Halifax, Vancouver, certains spectateurs ont été choqués par le film. Ils y voient un appel à la violence, une apologie de la violence. Ils n'ont pas bien écouté. Pour certains, le FLQ, c'est le bonhomme Sept Heures, le croque-mitaine, presque Al-Qaïda. C'est violent, méchant.



Jean Corbo (Anthony Therrien) étudiant et membre d'une cellule felquiste — Photos : Bertrand Calmeau / Marlène Gélinau-Payette



Photo: Philippe Bossé

Le film leur a permis de voir qu'il y avait là des êtres humains et des raisons pour lesquelles ils ont agi ainsi. De toute évidence, plusieurs spectateurs ne s'étaient jamais demandé pourquoi on avait pu faire ça au Québec. Les œuvres qu'on leur avait présentées sur le sujet les avaient confortés dans leurs certitudes. J'avais envie que le spectateur ait de la place, qu'il puisse se questionner sur ce rapport à la violence. Il y a eu des échanges après chaque projection et des questions parfois assez difficiles. Certaines personnes m'ont demandé pourquoi j'ouvrais cette boîte de Pandore puisque ça risquait de réveiller des gens. Il valait mieux enterrer ça au plus profond!

Quelle est la question qui vous a le plus marqué?

À Toronto, on m'a demandé: « Est-ce que vous considérez que les actions violentes du FLQ ont fait avancer les choses au Québec? » Question piège. Je pense que oui. René Lévesque disait du terrorisme que c'est le symptôme d'une maladie, pas la maladie. À cette époque, les horizons des Québécois francophones étaient complètement

bouchés. Il y avait une telle souffrance, il fallait brasser la cage. Mais quand on a trouvé le cadavre de Pierre Laporte dans le coffre d'une voiture, on s'est demandé si c'était ça le monde dans lequel on voulait vivre. Les gens ont massivement répondu non.

Comment a-t-on réagi à votre réponse?

J'ai été applaudi. Ma première ovation dans une séance de questions/réponses! 🗣️

Corbo de Mathieu Denis

Question d'identité


JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Quatre ans après le remarquable **Laurentie**, Mathieu Denis (qui avait réalisé cette fiction avec Simon Lavoie) propose un premier long métrage en solo avec **Corbo**. Ce film raconte les derniers mois de la vie de Jean Corbo, un adolescent de 16 ans que rien ne prédestinait à joindre les membres d'une cellule du FLQ: fils d'un avocat libéral, habitant Ville Mont-Royal, il se lie d'amitié avec deux jeunes révolutionnaires idéalistes qui lui permettent d'intégrer les rangs du FLQ, dont il distribue illicitement les tracs à son collègue conservateur. De plus en plus épris de l'idéologie défendue par son groupe, il va jusqu'à tenter, un soir, de poser une bombe devant une usine où l'on brime les droits des travailleurs, geste qui lui sera fatal. À travers **Corbo**, Denis résume brillamment une page importante, mais encore mal connue, de l'histoire du Québec, qui préfigure la Crise d'octobre de 1970.

Les drames historiques ne sont pas nombreux dans le cinéma québécois actuel et la plupart se cantonnent à une vision folklorique du passé (c'était le cas de **Louis Cyr**, par exemple). Le principal intérêt de **Corbo** réside dans le parallèle que le cinéaste établit entre le passé qu'il évoque avec justesse et le présent. Bien que les événements relatés dans ce film appartiennent à l'histoire, la quête identitaire qui habite le protagoniste et le pousse à l'action, elle, reste éminemment actuelle et amène des questionnements auxquels on cherche encore des réponses aujourd'hui: ce mouvement de libération défendu par une jeunesse tournée vers l'avenir, qui allait ouvrir le Québec à la modernité, en est aussi un de désillusion. Et c'est cette oscillation pleine de contradictions et de paradoxes que le film parvient à rendre avec justesse. Jean Corbo incarne cette figure martyre, sacrifiée, tiraillée entre des pôles opposés, remplie de promesses brisées et de rêves déçus.

Par l'inclusion de citations (comme c'était le cas dans **Laurentie**, où elles offraient un espace de réflexion élargi), Denis parvient à éviter les pièges de l'anecdote pour proposer un regard lucide et entier sur les tensions entre la pensée idéologique de ces jeunes idéalistes et l'action violente qui la sous-entend, et qui peut sembler nécessaire. Le choc ressenti par l'un des jeunes membres de la cellule, à la suite de l'explosion d'une bombe qui a fait de nombreuses victimes, montre

bien le trouble qui anime ce passage à la violence concrète. Ainsi, le film traduit-il davantage la fragilité de ces personnages à la fois jeunes et naïfs, tout en exprimant à quel point la beauté de leur action réside dans leur désir irrépessible de changer le monde, malgré leurs incertitudes et leurs doutes quant au rôle qu'ils peuvent jouer en tant qu'individus et dans la société.

Ainsi, Mathieu Denis s'engage-t-il aux côtés de ses personnages, sans pour autant donner un appui inconditionnel à la violence qui animait le projet révolutionnaire du FLQ; sa vision, plus subtile, garde une part d'ambiguïté, exposant un état d'esprit davantage qu'une ligne politique. Plutôt qu'un récit porté par la révolution, qui n'en est encore qu'à l'état embryonnaire en 1966, **Corbo** est un film hanté par la mort (on retrouve l'image bouleversante de Jean Corbo qui apparaît à la fin du film, sous une forme fantomatique) ou à tout le moins par une triste mélancolie devant cette mort précipitée, avant l'avenir, avant l'espérance même de l'esquisse d'un nouveau monde. Les vers de Gaston Miron, tirés du poème « Le camarade » que Mathieu Denis inclut dans son film, résonnent dans toute leur splendeur: « tu allais Jean Corbo au rendez-vous de ton geste / tandis qu'un vent souterrain tonnait et cognait / pour des années à venir / dans les entonnoirs de l'espérance / qui donc démêlera la mort de l'avenir. » (Sortie prévue: 17 avril 2015). 



Québec / 2015 / 119 min

RÉAL. ET SCÉN. Mathieu Denis **IMAGE** Steve Asselin **SON** Claude La Haye, Patrice Leblanc et Bernard Gariépy Strobl **MUS.** Olivier Alary **MONT.** Nicolas Roy **PROD.** Felize Frappier **INT.** Anthony Therrien, Antoine L'Écuyer, Karelle Tremblay, Tony Nardi, Dino Tavarone, Jean-François Pronovost, Simon Pigeon, Francis Ducharme, Marie Brassard **DIST.** Les Films Séville



Entendons-nous!

NICOLAS GENDRON

Très beau film populaire ayant cumulé près de sept millions d'entrées en France, **La Famille Béliier** s'impose tel un croisement harmonieux entre les bons sentiments victorieux des **Choristes** et la détermination nouvelle d'un clan tissé serré façon **Le Premier Jour du reste de ta vie**. Artisan habile du cinéma français, en mesure de doser l'humour (**Prête-moi ta main**) comme le *thriller* psychologique (**L'Homme qui voulait vivre sa vie**), Éric Lartigau semble avoir un penchant naturel pour les histoires qui exploitent et exacerbent les sens: le premier titre mettait en scène un fils à maman, « nez » chez un parfumeur; le second, un avocat forcé d'expié son crime en s'effaçant derrière son œil de photographe.

Le voilà s'entichant de **La Famille Béliier**, agriculteurs et fromagers qui travaillent

d'arrache-pied, mais surtout sans que leur surdité ne les entrave. Ils peuvent néanmoins compter sur une alliée de taille: leur fille Paula — 16 ans —, la seule « entendante » du lot, qui sert d'interprète à sa « bande d'enfoirés » préférée, ses parents Gigi et Rodolphe (Karin Viard et François Damiens, rompus à la comédie intelligente) et son petit frère Quentin (Luca Gelberg, réellement sourd). Elle négocie autant au téléphone avec les fournisseurs de la ferme, en route vers le lycée, qu'elle sert les clients du marché public. Paula va même jusqu'à traduire les conversations médicales entre ses parents et leur médecin. À ce cadre familial inusité se greffent deux intrigues révélatrices, à savoir la course à la mairie du père, piqué au vif par le mépris du pouvoir pour le fait agricole, et la soudaine vocation de chanteuse de la fille, inscrite à la chorale

de l'école par béguin pour le soliste étoile (Ilian Bergala, doué pour le chant, mais au jeu plus figé) et bientôt au concours de Radio France, à Paris.

Librement inspiré du livre autobiographique *Les Mots qu'on ne me dit pas* de Véronique Poulain, le scénario s'appuie sur ces deux pôles antinomiques. D'une part, « être sourd, c'est pas un handicap, c'est une identité, mais pour la politique, c'est peu pratique », dira en substance Paula à son père. Une réalité quotidienne ici dépeinte avec un doigté et une drôlerie savamment calculée, même si l'on a parfois l'impression que Viard s'emballe plus qu'elle ne signe dans son personnage excentrique de mère poule. La relation d'interdépendance est cependant manifeste, Paula refusant de coopérer pour un topo électoral à la télévision, découvrant peu



à peu à quel point elle s'était renfermée, presque « sourde dans sa tête », comme le souhaitent ses parents à sa naissance. Si ses répliques sont très écrites, pensées afin que le spectateur ne rate aucune information essentielle quant au langage des signes, on perçoit clairement son besoin d'affranchissement, parce que « ça n'excuse pas tout d'être sourd ».

D'autre part, et c'est là que le film prend son envol, la musique joue ici un rôle cathartique. On connaît la chanson, mais elle est ici reproduite sans forcer la note. Lartigau table sur le talent naturel de son interprète Louane Emera, qui passe ainsi en deux ans de candidate à *The Voice* au César du meilleur espoir féminin ! Sa fraîcheur et sa dégainé rappellent même par endroits une jeune Marion Cotillard. Mais c'est quand sa voix se libère, en même temps que Paula se décoince « la pépite dans le gosier », que l'on a véritablement accès à sa profondeur dramatique. Ironiquement, c'est par le répertoire de Michel Sardou, pas forcément le prof de musique voue un véritable culte (« Quand il n'y a plus d'espoir, il reste M. Sardou ! »), que s'opérera la mutation de la chenille en papillon. En musicien amer tout entier dédié à son art, le brillant Éric Elmosnino hérite des répliques les plus savoureuses, bien loin de son

Gainsbourg, vie héroïque. La dualité silence/musique offre une scène parfaite d'ambiance assourdie, alors que la chanson *Je vais t'aimer*, annoncée depuis longtemps, est court-circuitée pour être « entendue » par les parents Bélier, un procédé d'identification anticlimax, pourtant d'une intimité fédératrice. Les classiques de Sardou parmi les plus usés (*La Maladie d'amour*, *En chantant*, *Je vole*) savent aussi renaître et résonner plus loin que leurs refrains, jusqu'à cette escalade tire-larmes aussi prévisible que redoutable.

Si certains ont évoqué des similitudes avec le film allemand **Au-delà du silence**, dans lequel Sylvie Testud campait une jeune femme qui se découvre une passion pour la musique classique, au grand dam de ses parents sourds qu'elle compte délaissier au profit du Conservatoire de Berlin, la comparaison ne tient plus la route dès lors que l'on aborde le caractère franchement comique de **La Famille Bélier**. Le ton est à la fête, à l'autodérision et à une expressivité qui éveille l'imagination. À la télévision, le maire gesticule autant que s'il s'adressait à un auditoire de vaches espagnoles, puis Rodolphe se montre tout fier de son slogan : « Je vous entends. » Toute la famille « fout la honte » à Paula le jour où elle devient une femme, en se révélant sou-

dainement très explicite sans même dire un mot. Et le chanteur de *La Java de Broadway* est le nouveau Mozart des temps modernes... L'humour est légèrement décalé, à plusieurs degrés (et dans plusieurs langues), tout en demeurant de bon goût, accessible et décomplexé, porté par une troupe à l'enthousiasme contagieux. Si l'épilogue ralentit sa course pour rien, cette comédie pimpante risque fort de faire fredonner les plus cyniques. Un exploit signé Lartigau-Sardou ! (Sortie prévue : 8 mai 2015) **CB**



France / 2014 / 105 min

RÉAL. Éric Lartigau **SCÉN.** Stanislas Carré de Malberg et Victoria Bedos **IMAGE** Romain Winding **MUS.** Evgueni Galperine et Sacha Galperine **MONT.** Jennifer Augé **PROD.** Philippe Rousselet, Éric Jehelmann et Stéphanie Bermann **INT.** Louane Emera, Karin Viard, François Damiens, Éric Elmosnino, Luca Gelberg, Ilian Bergala **DIST.** Les Films Séville

Tourner vers l'autre

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Souvent oublié lorsqu'on esquisse un portrait de la cinématographie québécoise, Richard Lavoie a pourtant entrepris sa carrière de réalisateur à la même époque que les Perrault, Brault, Groulx et Jutra, dont les noms résonnent puissamment dans la mémoire collective cinématographique du Québec. Parallèlement à la jeune équipe montréalaise de réalisateurs de l'Office national du film (ONF), Lavoie a développé de façon isolée son œuvre à Québec, tout en partageant avec ses confrères de l'ONF une vision, des valeurs et des manières de faire : légèreté des équipes de tournage, son direct, volonté de filmer la réalité et le « vrai monde », etc. La sortie du coffret *Richard Lavoie : ses films, son regard...* donne l'occasion de se familiariser avec l'œuvre du cinéaste, de la découvrir ou de la redécouvrir en un peu moins d'une trentaine de réalisations documentaires et de fiction.

Gardant toute sa carrière durant une approche tenant du cinéma direct, Lavoie tourne sa caméra vers l'Autre et en fait son sujet de prédilection. Cet Autre prend mille et un visages — jeune ou vieux; homme ou femme; blanc, autochtone ou breton; spéléologue, agriculteur ou artiste — et l'objectif du cinéaste élargit son champ pour embrasser une plus grande diversité. Il n'hésite pas à sortir des sentiers battus pour partir à la recherche de sujets oubliés ou méprisés, ou encore pour garder la trace de marginaux, de laissés-pour-compte. Lavoie filme l'individu aussi bien que la collectivité et montre les échanges complexes qui les relient.

Les réalisations récentes du cinéaste expriment parfaitement l'une de ses préoccupations, une préoccupation géographique; celle de situer les individus



au cœur du territoire qu'ils occupent pour les voir cheminer dans cet espace qu'ils se sont approprié et qu'ils apprennent à connaître, à maîtriser. **Quai-Blues** (2011) et **Le Temps des Madelinots** (2005) sont consacrés à une réalité toute québécoise qui, pourtant, apparaît bien étrange, voire étrangère aux citoyens. La caméra de Lavoie en est une de proximité; elle se glisse parmi les citoyens des régions oubliées de la Côte-Nord, de la Gaspésie et des Îles-de-la-Madeleine afin de rendre visibles, tangibles, les problèmes auxquels font face les populations de ces régions.

Alors que **Quai-Blues** aborde sans détour l'état de dégradation des quais, la

négligence dont font preuve les autorités en ce qui a trait à leur entretien et aux enjeux socio-économico-culturels qui découlent de leur déclin, **Le Temps des Madelinots** impose un rythme plus lent et un ton plus léger, se concentrant sur la vie des Madelinots quand les touristes rentrent au bercail et que l'hiver s'installe en ralentissant tout sur son passage. C'est ce rythme quotidien engourdi qui guide les images et le montage du documentaire, et qui laisse poindre, au fil des intervenants, un propos critique de plus en plus prégnant. Les questions écologiques et économiques liées à la pêche, celle de l'accès à l'eau potable, du tourisme grandissant et de la spéculation immobilière surgissent aux côtés d'initiatives locales, de moments ludiques et de la magnificence des paysages. Il serait erroné de croire que le propos politiquement engagé du cinéaste n'est présent que dans ces créations tardives puisqu'il apparaît en filigrane, parfois de façon latente, parfois de manière pleinement assumée, dès **Guitare** (1974) et **Te retrouver Québec** (1967).

Rang 5 (1994), par le portrait qu'il dresse de l'agriculture moderne, embrasse la volonté de découvrir l'Autre, le rapport des individus à la terre qu'ils habitent, les relations individus/collectivité, mais aussi une authentique conscience critique. Richard Lavoie part cette fois du territoire — le rang 5 du titre — pour aller à la rencontre des nombreux personnages qui y évoluent, tout en montrant d'où provient la nourriture qui se retrouve dans nos assiettes et comment elle est



Richard Lavoie lors du tournage de **Rang 5**


produite. Puisque nous mangeons tous, ne devrions-nous pas tous connaître ce qui se cache et qui se cache derrière ce que nous mangeons? Telle est la question à l'origine de ce documentaire. La caméra de Lavoie est curieuse et intéressée. Sans jugement, le cinéaste a posé les bases d'un questionnement sur l'agriculture biologique, la biodiversité et les monocultures, et ce, bien avant que ces sujets ne soient à la mode, populaires.

Dans certains films, la relation de l'individu au territoire se double d'une exploration culturelle élargie — comprenant les arts, mais aussi le mode de vie, la langue, l'histoire, le patrimoine — qui se découvre, peu à peu, par l'exploration et le voyage, qu'ils soient physiques ou audiovisuels. C'est le cas de **Voyage en Bretagne intérieure**, film de commande dans lequel Richard Lavoie a privilégié la

voie de l'exploration pour aller à la rencontre d'un monde isolé. Il a ainsi orienté son objectif vers les communautés bretonnes vivant à l'intérieur des terres, trop souvent dédaignées par le Parisien. Ce faisant, il est parvenu à immortaliser les traces encore perceptibles d'une identité en mutation et menacée de disparaître. C'est avec humanité, mais aussi une grande rigueur sociologique et un souci de justesse, que Lavoie tourne, laissant le soin à ses sujets — humains, comme géographiques ou même matériels — de se raconter eux-mêmes.

Le regard anthropologique de Lavoie atteint son paroxysme dans le court documentaire **Katak et Kuktuk se racontent et chantent**. Tourné avec deux bobines qui lui restaient d'un autre projet, ce film involontairement antiethnographique prend la forme d'une autoréflexion

critique de cette forme documentaire; autoréflexion qui ne lui est apparue qu'au moment de faire traduire les paroles des Inuits. Ces deux personnes âgées, d'abord payées pour chanter et raconter leurs traditions, en vinrent à improviser pour gagner l'argent promis par l'équipe, à parler du tournage lui-même et de tous ces « autres » venus au fil des ans pour s'intéresser à leur mode de vie.

La culture, parce qu'elle peut être incomprise, inconnue ou menacée, rejoint et rappelle les préoccupations cinématographiques premières de Lavoie. Ainsi, de l'œuvre du cinéaste se dégage l'expression d'un désir de découverte, d'ouverture et de compréhension pour conserver une mémoire du monde réel, ainsi que la volonté de faire fi des obligations pécuniaires afin de pouvoir exercer une authentique liberté créatrice. 



Noire Russie

ZOÉ PROTAT

Dans la mythologie phénicienne, le Léviathan était le monstre originel du chaos. Tour à tour dragon, serpent ou gigantesque monstre marin, l'image de cette créature fut ensuite reprise par la Bible pour symboliser un cataclysme d'une ampleur à anéantir l'humanité tout entière. **Léviathan**, c'est aussi le titre du dernier film d'Andrei Zviaguinstev, l'une des rares voix cinématographiques qui, bon an mal an, réussit à s'exporter hors des frontières de plus en plus fermées de la Russie. Après **Elena** (2012), glaçant *thriller* psychologique qui réveillait plusieurs thèmes chers à la littérature du XIX^e siècle, ce nouveau film a valu à son réalisateur le Prix du scénario au dernier Festival de Cannes, partagé avec Oleg Néguine. Il est vrai que cette machine narrative est parfaitement huilée, créant sans fin des cercles concentriques de malheur autour de son infortuné héros.

Dans **Léviathan**, c'est effectivement une série de cataclysmes qui anéantiront le monde de Kolia, un mécanicien qui vit au bord de la mer de Barents avec son fils adolescent et sa seconde épouse, Lilia. Il a bâti sa demeure de ses mains, légèrement excentrée, sur un magnifique rivage : un terrain précieux que convoite le maire Cheleviat, ordure sans scrupules qui ne reculera devant aucune bassesse pour achever ses projets personnels. Il tente d'exproprier Kolia en échafaudant un imbroglio judiciaire que le mécanicien conteste à l'aide de Dimitri, son vieil ami de l'armée désormais avocat au Barreau de Moscou. Mais l'arrivée de l'étranger dans cette petite communauté vivant en vase clos créera bientôt un triangle amoureux aux accents funestes.

Plus encore que dans ses films précédents, Zviaguinstev entremêle étroitement le

social et l'intime. Des thèmes millénaires (l'adultère, l'amour filial, l'amitié trahie) se couplent à un examen glaçant des rouages du pouvoir, sur fond de symbolique soutenue. La justice et les sentiments vivront de semblables catastrophes, sans beaucoup de lumière. La vie est tragique chez Zviaguinstev ! L'héritage du génie indomptable de Dostoïevski est ici plus que frappant, non pas dans l'hystérie des personnages, mais dans la grandeur des émotions et dans le drame constant — et inéluctable — de l'existence humaine. Ce cinéma n'est pas moral. Le mal n'aura donc aucun scrupule à triompher dans un monde où le pouvoir, entité tentaculaire au service de l'argent tout-puissant, est juste bon à écraser les individus... Les conséquences seront d'une tristesse absolue et, surtout, d'une cruelle absurdité.



Photo: Mikhail Krichman

En raison de son regard grinçant, **Léviathan** a vite été étiqueté film-militant, porte-étendard de la dénonciation d'une corruption qui serait endémique dans l'empire de Vladimir Poutine. Le maire Cheleviat, bouffi autant de vodka que de sa propre suffisance, petit roitelet de province qui, aux antipodes de la capitale, se croit au-dessus de tout, est en effet une figure révoltante, presque bouffonne par moments. Face à lui se trouve Dimitri, l'homme de loi posé qui ne juge que les faits et qui lui brandit sans cesse sous le nez un mystérieux dossier incriminant. Leurs échanges sont inquiétants et passionnants.

La religion est une autre sphère de la société russe qui se retrouve en mauvaise posture dans **Léviathan**. Après avoir été niée par six décennies de communisme, la foi orthodoxe, avec son faste proverbial, reprend désormais ses droits par rapport au pouvoir politique. Sous le regard stoïque des icônes, le maire dîne avec le pope, qui le soutient et le dédouane de ses crimes. La scène finale, qui suggère un cycle sans fin de corruption ignorée, voire carrément absoute, est glaçante et sans équivoque : Dieu est avec les puissants. Kolia, lui, est athée et même au plus profond de son désespoir, le miracle de la foi ne lui est d'aucun secours. Qui apportera les preuves? Spolié par des autorités inhumaines, joué par ses proches, il perdra non seulement sa maison, mais

aussi sa femme, son fils et sa liberté. Une descente aux enfers qui peut paraître outrée. Mais analyser ce récit d'un strict point de vue réaliste serait nier l'importance de son titre et de la portée symbolique de cette odyssee tragique. L'ami étranger, dont la venue était synonyme d'espoir, n'apportera finalement que malheur; l'entourage de Kolia se tait et lui ment. Qui est, vraiment, le Léviathan?

Certains diront que le film transmet une image assez désolée de la Russie. Il est vrai qu'à l'écran, les lendemains ne chantent pas pour les pauvres gens. Le gouvernement, lui, est mi-figue mi-raisin devant le succès international de Zviagintsev qui, après Cannes, est passé par les Golden Globes et les Oscar. Fort de ses récentes lois contre le blasphème, il a préféré condamner les jurons proférés par les personnages, ainsi que les litres de vodka bus par ceux-ci, plutôt que les magouilles mafieuses du maire et de son équipe. Un écran de fumée qui ne trompe personne : la Russie n'a d'une démocratie que le nom.

Visuellement, le cercle polaire fournit des images d'une splendeur inquiétante. La mer furieuse, les falaises désolées, les carcasses de bateaux et de baleines abandonnées sur la plage : tout suggère une nature dont les forces, positives ou négatives, ne peuvent être contenues. Et comme dans cette littérature enflammée, dont

Zviagintsev semble être le digne héritier, les passions des hommes se mesurent à ces forces cyclopéennes et grandioses. Ainsi Lilia, la seconde femme de Kolia, effrayée par la pugnacité de son mari, malaimée par son beau-fils, paiera-t-elle fort cher le prix de son désir d'évasion. Finalement, un nouveau venu chez Zviagintsev, un certain humour, souvent noir évidemment, parsème ces inénarrables séquences de repas bien arrosés ou cette partie de chasse où les portraits des anciens présidents/dictateurs russes servent de cible. Brejnev, Lénine, Kroutchev... et pour les plus récents? « On n'a pas encore le recul historique », affirme un personnage bien philosophe. Peut-être, un jour, viendra la liberté en terre de Russie... **CB**



Russie / 2014 / 140 min

RÉAL. Andreï Zviagintsev **SCÉN.** Andreï Zviagintsev et Oleg Néguine **IMAGE** Mikhail Krichman **SON** Andreï Dergatchev, Elena Starikova et Natalya Zueva **MUS.** Philip Glass **MONT.** Anna Mass **PROD.** Alexander Krichman et Sergueï Melkoumov **INT.** Alekseï Serebryakov, Elena Lyadova, Vladimir Vdovitchenkov, Anna Ukolova **DIST.** Métropole Films



Entretien Rafaël Ouellet,
réalisateur de **Gurov et Anna**

« Ce n'est pas tant la jeunesse qui est au coeur de mes films que la perte de l'innocence, ce qui se raconte mieux du point de vue de la jeunesse. »

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Chaque film de Rafaël Ouellet est une nouvelle expérience. Plutôt que de retravailler dans le même cadre à partir des mêmes trames, le cinéaste préfère arpenter des voies inconnues ou insoupçonnées, tout en restant fidèle aux thèmes et aux préoccupations qui lui sont chers. Sa filmographie, depuis **Le Cèdre penché** (2007), est traversée d'images d'une jeunesse comprise dans un temps éphémère, qu'elle aimerait peut-être pouvoir suspendre, moins pour dresser un constat générationnel que pour chercher ce qui, à l'âge de tous les possibles, est en train de se perdre et de disparaître. **Gurov et Anna**, son dernier film, traduit une fois de plus le désir du réalisateur de composer avec des éléments inconnus, en racontant l'histoire d'amour tragique entre Ben (Andreas Apergis), un professeur d'université, et Mercedes (Sophie Desmarais), une de ses étudiantes, avec en toile de fond une nouvelle de Tchekhov, *La Dame au petit chien*, qui les lie en même temps qu'elle les déchire, le tout dans un jeu passionnel de plus en plus égoïste.

*Ciné-Bulles: Depuis **Le Cèdre penché**, qui était plutôt artisanal dans sa forme comme dans ses moyens, votre œuvre a grandement évolué. De manière générale, vos types de productions semblent relativement variés. Par exemple, vous avez touché, par la bande, au documentaire avec **Finissant(e)s**. Sans faire un bilan, j'aimerais vous entendre sur cette évolution, qui vous a amené vers des films en apparence plus contrôlés comme **Camion**, et maintenant **Gurov et Anna**.*

Rafaël Ouellet: Pour moi, **Le Cèdre penché** était une façon de m'inviter à la fête, d'affirmer que moi aussi je pouvais faire des films. Après des courts réalisés à l'arraché, avec 200\$, je sentais que j'avais quelque chose à dire avec un premier long métrage. Cette période a été extrêmement plaisante, mais très exigeante, et je ne crois pas que je vais revenir à ce genre de productions. Pour **Derrière moi**, j'avais davantage de moyens, on disposait d'une vraie caméra. Les projets auxquels on se rattache sont dictés par une certaine réalité financière. Par exemple, j'aurais été plus satisfait de **New Denmark** s'il avait été réalisé avec une plus grande liberté et davantage de ressources. Ces films-là, tournés avec très peu finalement, vieillissent aussi moins bien, souvent pour des raisons techniques. Disons simplement, à propos de cette évolution, que je ne suis pas quelqu'un de pressé; je vais à mon rythme. Pour moi, il n'y avait pas d'urgence au début; je ne visais pas une Caméra d'or avec mon premier film. Je voulais davantage aller chercher une expérience.

*S'il y a un motif qui revient depuis le commencement, c'est celui de la tragédie. Elle apparaît parfois comme élément déclencheur dans **Le Cèdre penché**, **New Denmark** et **Camion**, ou comme aboutissement, dans **Derrière moi** ou **Finissant(e)s**. Dans **Gurov et Anna**, c'est tout le ton du film qui a des résonances tragiques. De quelle façon cette dimension tragique s'insère-t-elle dans votre processus d'écriture?*

Pour moi, c'est un moteur narratif. Sans cet aspect-là, j'aurais l'impression — même si certains y parviennent de très belle façon — de ne rien raconter. Ça pourrait devenir très mince, en fait. Je trouve que le drame ajoute une épaisseur non pas au récit, mais aux personnages. J'ai besoin d'écrire sur des personnes qui ont de vraies difficultés, qui sont sous la surface, si l'on veut. Et même lorsque ce drame est un élément de dénouement, comme

la trahison dans **Derrière moi**, il habite tout mon processus d'écriture; je sais que c'est là que je m'en vais avec mon film. C'est aussi intéressant de commencer avec une tragédie, comme dans **Camion**, et de voir où elle va mener. Et parfois, ça conduit à un peu de lumière, à quelque chose de positif. Lorsque j'ai lu le scénario de **Gurov et Anna** la première fois, plusieurs choses ne me parlaient pas, mais j'ai compris pourquoi on me l'avait proposé en lisant la fin, qui raconte aussi une trahison, et l'on savait dès le début qu'il n'y aurait pas de *happy end* pour les deux personnages, qu'on laisserait Ben s'écraser sur le sol alors que Mercedes part pour sauver sa peau.

*Le cheminement narratif de **Camion** m'interpelle particulièrement. Il y a une ouverture, un peu de lumière vers la fin, alors que la séquence initiale laissait présager une descente vers l'enfermement et la réclusion. Des films comme **Derrière moi** et **Gurov et Anna** empruntent le chemin inverse et font croire à quelque chose qui n'est pas là, qui ne sera plus là.*

Disons que j'aime bien Ingmar Bergman ou Woody Allen, qui ont creusé le même sillon film après film, des cinéastes qui sont dans un processus de continuation. Mais je me situe à l'écart de ça. Je prends chaque film comme un projet en soi, une expérience à part entière. En même temps, c'est certain que notre personnalité reprend toujours le dessus à un moment ou à un autre. **Derrière moi** est un film très sombre, du moins pour le personnage de la jeune fille, mais le film se conclut tout de même sur le visage de l'escorte, Betty, qui regarde vers l'avenir, malgré que l'on ne puisse pas accepter ou pardonner ce qu'elle vient de faire. **New Denmark** se prolonge au-delà de la découverte du corps et se termine avec une espèce de fou rire, alors que le personnage joué par Carla Turcotte se demande si sa sœur existe encore quelque part. Dans **Camion**, cette lumière-là était complètement assumée et je voulais aller à fond dans ce que je considérais comme un *happy end*. Finalement, je préfère avoir une démarche plus éclectique, moins pointue que certains de mes contemporains.

*À l'exception de **Camion**, tous vos films traitent directement ou indirectement de la jeunesse, d'une certaine période de l'existence où l'avenir semble plein de promesses, mais aussi d'incertitudes. Il y a une réelle fragilité chez vos personnages, parfois*



Mercedes (Sophie Desmarais) et Ben (Andreas Apergis) dans **Gurov et Anna** — Photos: Fabrice Gaëtan

une vulnérabilité qui les fait flotter dans l'espace et le temps. Il doit y avoir une part instinctive dans votre regard de cinéaste, qui observe ces jeunes sans les intégrer dans une structure narrative trop lourde.

Ces films dont vous parlez, qui traitent directement de la jeunesse, sont aussi des films qui ont été faits dans l'immédiat, comme des coups de tête. Ce flottement est donc fortement lié aux horaires de tournage : parfois la scène n'est composée que de deux ou trois lignes dans le scénario, sans savoir s'il y aura des dialogues ou non. La forme épouse carrément le fond. Ce n'est pas tant la jeunesse qui est au cœur de mes films que la perte de l'innocence, ce qui se raconte mieux du point de vue de la jeunesse. Mais c'est aussi possible de traiter ce thème avec des personnages plus vieux : au début de **Camion**, celui joué par Julien Poulin semble vivre très bien son métier de camionneur. Et c'est la mort qui arrive comme la perte d'une certaine innocence.

*J'ai l'impression que votre filmographie est traversée par la question du temps. La jeunesse serait moins là pour permettre de poser un regard générationnel que pour voir ce qui se trame à l'intérieur de ce temps en suspension, un temps pris dans un bloc comme chez Gus Van Sant ou Sofia Coppola, dans **Virgin Suicides** par exemple, qui donne*

parfois une touche mélancolique à plusieurs scènes fortes où tout semble se jouer pour la première et la dernière fois.

La jeunesse est toujours une période charnière dans une vie. Dans **Derrière moi**, on est vraiment à un pas du gouffre. Je dirais que ce qui se passe à l'adolescence continue tout au long de la vie adulte. Ce moment-là renvoie finalement à une croisée des chemins qui n'en est pas vraiment une puisqu'il n'y a pas de décision à prendre. La difficulté avec cette question du temps, que je tente de mieux gérer en gagnant en maturité, c'est de déjouer des termes comme « poétique » et « impressionniste ». Les garder là, à l'écran, sans se sentir obligé de les nommer en sortant de la salle. Avec **Camion**, comme avec **Gurov et Anna**, j'ai essayé de conserver cette essence, mais en étant un peu moins complaisant dans la durée et les cadrages utilisés. C'est un ingrédient important, mais qu'il faut tenter de contrôler, en faisant en sorte que ça se passe de manière plus naturelle.

*Après la projection de **Gurov et Anna**, justement, j'avais le mot « mystère » à l'esprit, comme s'il remplaçait tous les adjectifs que l'on vient de nommer.*

C'est effectivement un mot-clé. Il revenait souvent dans mes conversations avec Sophie Desmarais et ma directrice photo. Le mot « élégance » ressortait

également. En même temps, s'il y a une chose que je regrette, c'est d'avoir mis trop de mystère dans le personnage de Ben. Je pense que le spectateur aurait eu besoin de mieux comprendre cet homme-là.

Le personnage fort, c'est Mercedes. C'est vers elle que notre regard se porte.

Et notre sympathie aussi. Mon défi était justement de susciter plus de sympathie pour Ben. Je pense avoir réussi à certains égards, surtout que le scénario original était un peu plus cruel envers lui. Évidemment, on saisit très bien pourquoi il est malheureux. Le mystère réside dans cette pulsion qui le pousse vers Mercedes. En racontant cette histoire, il aurait fallu arriver à mieux faire comprendre qu'il s'intéresse à elle à un tout autre niveau. Un premier visionnement peut être insatisfaisant parce qu'il laisse plusieurs questions en suspens, surtout sur les motivations concrètes de chacun à aller vers l'autre.

Gurov et Anna vous a fait pénétrer en territoire inconnu de plusieurs manières: film en partie tourné en anglais, il s'agit aussi d'une première réalisation dont vous n'êtes pas le scénariste. Comment s'est déroulé le passage de l'écrit à l'écran, compte tenu du fait que le scénario original, écrit par Céleste Parr, est également un mémoire-crédation?

Je dirais que je me suis vraiment mis en danger avec **Gurov et Anna**, si l'on énumère toutes les choses que j'y ai faites pour la première fois, c'est-à-dire tourner en anglais, raconter une histoire de passion amoureuse, filmer à Montréal à partir du scénario de quelqu'un d'autre. Est-ce que j'ai réussi mon pari? Complètement, non. Mais je l'ai réussi selon moi. Quand on m'a proposé le scénario, je me suis assis avec Céleste comme si j'étais un conseiller à la scénarisation ou un lecteur extérieur en lui disant ce que j'aimais et ce que je n'aimais pas de ce scénario. Même si j'avais déjà l'intention de le réaliser, je l'abordais comme si ce n'était pas mon projet. Le processus d'écriture et de réécriture a duré trois ans. J'ai vraiment essayé de trouver un équilibre, en prenant le temps d'écouter l'opinion des autres. Finalement, dans le film, il y a peut-être deux scènes qui m'appartiennent; des scènes que je n'ai pas écrites, mais que j'ai un peu dictées à la scénariste, avec son accord. Pour moi, ce qui a été difficile à équilibrer, c'est le côté littéraire. Les mots prennent beaucoup de place dans le film et si j'avais à tenter à nouveau l'expérience, j'essayerais de trouver un meilleur dosage entre ces éléments.

Une chose qui m'a frappé dans ce film, et qui détonne non seulement par rapport à vos films précédents, mais par rapport au cinéma québécois récent, c'est l'importance que vous accordez à la ville,



Une lecture de Mercedes dans un café du Mile-End — Photo: Fabrice Gaëtan

à ce quartier du Mile-End aisément identifiable dont vous montrez la mode, les mœurs, avec ses soirées littéraires, ses cafés, ses boutiques. Ce quartier est pratiquement le cœur de votre film.

Lorsque je commence à écrire, il y a évidemment l'histoire, une situation de départ et, ensuite, il y a des choses sur lesquelles je n'ai pas le contrôle qui s'ajoutent : une couleur, une chanson, un simple

Pour moi, Mercedes est un personnage qui commence comme l'archétype, assez défini, de la jeune étudiante séductrice ouverte, libérée, pour qui tout est simple. Plus on avance dans le film, plus on lui découvre des nuances, de l'incertitude, en un mot de la jeunesse. Elle attire notre sympathie justement parce que c'est un personnage complexe, avec ses contradictions.

son même. Lorsqu'on prend le scénario de quelqu'un d'autre, les éléments de base sont déjà là; il reste à les peaufiner, parfois à les modifier ou à les remplacer. On dirait que le Mile-End est en soi un ingrédient de base, qui vient avec un style de vie, un rythme, un décor, une attitude, un regard; c'est extrêmement riche et ça a quelque chose de beau et de très positif. Évidemment, pour **Gurov et Anna**, on n'avait pas assez d'argent pour tout recréer, tout inventer. Alors, pourquoi ne pas se servir de cet environnement déjà si fort? Il n'y avait pas le désir de faire une carte postale non plus. Seulement, lorsque je suis au milieu de tout cela, je trouve le Mile-End très cohérent dans son système de valeurs, que j'ai vu se former et évoluer au fil des ans. Et j'avais justement envie de le prendre d'un bloc à cause de cette cohésion qui était en accord avec le scénario original. Et le travail avec la costumière a été très important : elle a très bien compris la mode de ce Mile-End *hipster*, sans pour autant en faire une simple caricature.

Le personnage de Mercedes m'a à la fois remué et fasciné. Cette jeune femme, quoiqu'elle évolue dans un lieu et un contexte différents, semble le prolongement de plusieurs de vos héroïnes précédentes : bien qu'elle veuille donner l'impression d'être forte et de contrôler sa vie, elle laisse entrevoir une part de fragilité dans son existence, ses relations. C'est justement cette oscillation qui la rend si intéressante et si complexe.

Pour moi, Mercedes est un personnage qui commence comme l'archétype, assez défini, de la jeune

étudiante séductrice ouverte, libérée, pour qui tout est simple. Plus on avance dans le film, plus on lui découvre des nuances, de l'incertitude, en un mot de la jeunesse. Elle attire notre sympathie justement parce que c'est un personnage complexe, avec ses contradictions. Elle apparaît plus nuancée, elle évolue beaucoup tout au long du récit, son arc dramatique et psychologique est plus intéressant que celui de Ben.

Ben, justement, plonge très rapidement dans une passion qui le dépasse, qu'il n'arrivera pas à gérer. Son histoire d'amour montre très vite des signes de danger. Lui aussi semble initialement contrôler sa vie et la situation, et pourtant, il se perd complètement dans sa folie amoureuse.

En fait, le cheminement de Ben est opposé à celui de Mercedes. Au début, il garde une part de complexité : il s'intéresse à elle, mais se retient quand même un peu. Jamais il ne lui regarde la poitrine ou les jambes, ça semble être autre chose qu'une pulsion sexuelle. Puis, il devient un archétype, qui répond aux codes du personnage obnubilé par une fille plus jeune que lui. À partir du moment où il rattrape Mercedes dans la ruelle, avant la scène de l'hôtel, il se transforme en stéréotype d'homme de 50 ans en crise, ce qui le dessert finalement. Malgré tout, ce qui m'a vraiment marqué à la lecture du scénario, c'est la dernière scène, qui revient à Ben : j'avais envie de prendre ce personnage, de le lâcher et de le faire éclater.

Il est vrai que le film, en avançant, rend Mercedes plus intéressante, plus fascinante que Ben. En même temps, la tragédie finale, très poignante, qui se termine par un zoom in sur lui, retombe sur ses épaules. C'est comme si tout le drame de cet homme sautait au visage du spectateur, à la fois comme perte — il perd sa femme et sa maîtresse — et comme destruction de sa propre individualité.

Pour des raisons de rythme, plusieurs scènes qui aidaient à mieux comprendre son parcours ont été supprimées. Et comme Ben est souvent dans sa tête, il y a le personnage de John, son ami, qui permet de l'entendre s'exprimer. Mais il fallait que ça passe par autre chose qu'à travers des scènes de discussion avec une trop forte psychologie. Je voyais déjà le problème à l'écriture, et finalement, ça donne peut-être un film qui, par moments, se rattache à cette étiquette de « poétique ».

J'aimerais vous entendre sur cette scène très troublante où, vers la fin du film, Ben, enragé et de plus en plus possessif, domine physiquement Mercedes. Il me semble qu'elle donne un autre sens à leur histoire. Jusque-là, les enjeux sont purement romantiques, alors qu'à partir de cette scène, quelque chose se brise complètement, avec ce geste irrécupérable. Jusqu'à quel point cette séquence a-t-elle été pensée comme telle, comme moment de fracture?

L'idée était de faire de Ben un être opprimé. Sans l'excuser ni lui donner raison, je voulais seulement additionner les échecs de son quotidien. Ça commence ainsi : au début, il aide quelqu'un à dégager sa voiture prise dans la neige et ne reçoit aucun remerciement. Sa femme et ses enfants sont presque sur le point de rire de lui. Finalement, ça fait de lui quelqu'un de plus ou moins accompli, jusqu'à être jaloux d'un étudiant qui n'est même pas une menace. Je voulais montrer cette scène que vous évoquez comme une accumulation, pour arriver non pas à comprendre pourquoi il agit ainsi, mais à se l'expliquer. D'un point de vue moral, le personnage de Mercedes n'avait pas à payer pour ce qu'elle avait fait ; il n'y a rien qui justifie ça. À ce moment-là, Ben perd vraiment les pédales. Et lorsqu'il retourne la voir le lendemain, il est encore plus loin dans sa folie, ça devient un débalancement carrément psychique. Et c'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup : pousser plus loin la réflexion pour savoir si l'on y croit vraiment, à ce débalancement.

En somme, ce zoom in qui clôt le film est le prolongement de cet état-là. Plus on avance vers Ben, plus on le rejette hors du récit.

Le dernier plan de **Gurov et Anna** est carrément volé à **Une passion** de Bergman. Et ce film est vraiment le récit de la désintégration du personnage, qui s'appelle, par un drôle de hasard, Andreas, qui est le prénom de l'acteur interprétant Ben. Je connais très bien ce film de Bergman, il a marqué mon apprentissage du cinéma. J'ai réalisé du coup que Ben se désintègre lui aussi ; il est effectivement en dehors du récit. Il n'a pas seulement tout perdu — sa femme, ses enfants, Mercedes —, il abandonne sa morale, ses principes, sa personnalité, sa voix. La seule rédemption possible viendrait d'une renaissance. Je savais au départ que je citais explicitement Bergman en filmant ce plan final, mais j'ai constaté plus tard à quel point les deux films pouvaient se faire écho à travers



Photo : Fabrice Gaétan

cette désintégration, qui se rend jusqu'à son dernier pixel.

D'une certaine manière, le recours à la littérature, avec cette nouvelle de Tchekhov en arrière-plan, montre chez les deux personnages une volonté narcissique de posséder l'autre, d'en faire un objet. Plutôt qu'une histoire d'amour, on a deux récits parallèles, qui se chevauchent, mais très partiellement. Aucun d'eux, au final, n'est jamais très clair sur ses intentions. Et l'ombre de Tchekhov et de la culture russe planent aussi sur les images, très marquées par cet univers.

Tout à fait. Le chapeau de fourrure de Mercedes, ce n'est pas le Mile-End, c'est russe. C'est un autre ingrédient fort, très cohérent également. Pour cette raison, il était très important de filmer en hiver. Même si l'on recevait les fonds à un autre moment dans l'année, il était hors de question de faire ce film en plein été. Je me suis vraiment

donné comme mandat de ne pas découvrir Tchekhov au-delà de ce que je savais de lui, à part la nouvelle qui sert au film, que j'ai apprise sur le bout des doigts. Je ne voulais surtout pas que le spectateur doive connaître outre mesure son œuvre pour entrer dans le film. Au fond, mon défi était qu'il puisse s'imaginer que Tchekhov n'existe pas, qu'il s'agit d'un auteur historique que l'on a inventé. Et c'est vrai que le récit est finalement composé de deux histoires quasi parallèles: il est très rare qu'elles se rencontrent réellement, dans une fusion totale. Et l'on aurait très bien pu, en fait, arrêter au milieu et recommencer du début à partir de l'autre point de vue.

Je me suis vraiment donné comme mandat de ne pas découvrir Tchekhov au-delà de ce que je savais de lui, à part la nouvelle qui sert au film, que j'ai apprise sur le bout des doigts. Je ne voulais surtout pas que le spectateur doive connaître outre mesure son œuvre pour entrer dans le film. Au fond, mon défi était qu'il puisse s'imaginer que Tchekhov n'existe pas, qu'il s'agit d'un auteur historique que l'on a inventé.


Le bilinguisme ajoute à cette dualité très marquée qui fait que les personnages sont plus divisés qu'unis et jouent un jeu constant par rapport à l'autre.

Ça place effectivement Mercedes dans un rôle. Elle s' imagine devenir une grande auteure anglophone. Cette langue parle de son ambition, de son pouvoir de séduction. Lorsqu'on la dépouille de tout ça, qu'elle est plus démunie, comme dans son rêve au début, en étant plus vulnérable, elle a recours au français. Et lorsqu'elle se frappe le pied contre sa bibliothèque, elle réagit violemment avec un sacre québécois. Comme l'anglais n'est pas sa première langue, elle se place en position d'écoute; lorsqu'elle est avec Ben, c'est lui qui parle et parfois il lui arrive de ne même pas répondre à une question qu'on lui pose. Elle est dans l'économie des mots, alors qu'avec le personnage joué par Éric Bruneau, elle est plus généreuse et moins dans une *game*.

Vous avez régulièrement pris position sur l'état du cinéma québécois, sur ce que l'on en dit, dans les médias, à la télévision. Malgré cette « guerre » entre film d'auteur et film à vocation commerciale, qui n'arrête pas de diviser les parties, trouvez-vous que le cinéma québécois se porte bien?

Ce que je reproche surtout à mes contemporains, c'est de ne pas inclure l'élément majeur de l'équation dans cette discussion, c'est-à-dire le financement public. Si l'on n'en parle pas, ça ne vaut même pas la peine de discuter du cinéma québécois en général. Il faut comprendre que l'on opère tous dans un même système. On est à la remorque de la SODEC et de Téléfilm Canada, des institutions que je respecte dans le travail qu'ils ont à faire, mais qui sont aussi et surtout les artisans de cette grande définition du cinéma québécois; ce sont eux qui décident à quoi il va ressembler. Les questions à se poser devraient s'adresser à ceux qui s'occupent de ce financement justement. À partir de là, il y a trois avenues possibles: celle de la rentabilité, celle de la construction d'une cinématographie nationale, avec une signature, et finalement l'avenue que je privilégie, celle de l'équilibre entre les deux. Ce qui est déplorable, c'est que sur les sept ou huit films d'une décision de financement annoncée par Téléfilm, il y en a six que je n'ai pas envie de voir et qui me mettent pratiquement en colère. Mais le contraire n'est pas mieux: si en regardant la liste des films financés par la SODEC, j'ai envie de tous les voir, il y a aussi un problème. Ça veut dire que ce sont des films d'amis, de ma génération, tous des films avec la même vision.

Par moments, on a surtout l'impression que ce n'est pas tant le cinéma d'auteur qui ne répond pas aux attentes et aux goûts du public, que le cinéma commercial qui ne remplit pas son rôle pour parvenir à cet équilibre dont vous parlez.

Lorsqu'on décide de financer un film avec un potentiel commercial, j'ai le sentiment, même si je ne suis pas derrière les portes closes, que l'on tourne les coins ronds. Les institutions ne font pas patienter ce genre de projet assez longtemps. Il y a un passe-droit parce que le *flash* est bon ou parce que le concept est à la mode. Le cinéma d'auteur doit se justifier continuellement. Je pense que pour améliorer la situation, il faut traiter tous les types de projets avec la même intensité, la même sévérité et que le travail de tout le monde soit consciencieux. Malheureusement, le doigt accusateur est trop souvent pointé vers les créateurs, les cinéastes, alors qu'il devrait être pointé ailleurs. 

Gurov et Anna de Rafaël Ouellet

Conte du Mile-End

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Peu de cinéastes québécois actuels utilisent le cadre urbain montréalais pour en montrer les traits de caractère et les sensations précises qu'il convoque. Depuis son premier long métrage, **Le Cèdre penché** (2007), Rafaël Ouellet a, comme plusieurs de ses contemporains (Sébastien Pilote, Denis Côté, Stéphane Lafleur), privilégié les espaces et les mœurs régionaux. Son nouveau film, **Gurov et Anna**, opère une rupture assez importante dans son œuvre: film tourné en partie en anglais, d'après un scénario qui, pour la première fois, n'est pas de lui; Ouellet utilise comme décor un Mile-End enseveli sous la neige, qui se trouve empreint, dans le regard du cinéaste, d'accents moscovites (à partir d'images iconiques reprises du cinéma et de la littérature russes). Cette impression est accentuée par l'intertexte qui sous-tend tout le récit: la nouvelle *La Dame au petit chien* d'Anton Tchekhov. Elle obsède Ben, professeur de littérature anglaise, et est à l'origine de son intérêt pour l'une de ses étudiantes, Mercedes, qui en fait un soir une lecture publique à laquelle il assiste.

Leur attirance mutuelle est indéniable et ne cesse de s'accroître au fil du temps, à travers des scènes de rencontres (d'abord dans un café, puis à l'appartement de Mercedes et finalement dans une chambre d'hôtel) de plus en plus tendues, filmées avec une grande sensibilité, comme autant d'instantanés de passion impossibles à nier, bien que déjà destructeurs. **Gurov et Anna** est construit comme une spirale qui inverse les rôles établis; si, initialement, Ben s'impose à Mercedes comme figure d'autorité (par ses connaissances, par sa langue), il est rapidement confronté aux dérives de sa passion, qui le dépasse largement, alors que Mercedes, pour sa part, manipule davantage son image et l'évolution de leur liaison, dominant son amant tout en masquant sa vulnérabilité. La complexité des personnages, qui donnent à voir plusieurs visages simultanément (surtout Mercedes, difficile à cerner), accentue la puissance dramatique du film, dont les poussées vers l'avant sont hantées par la folie amoureuse de Ben.

La densité du récit, plus qu'une simple histoire d'amour, s'exprime également dans la relation étroite entre réalité et fiction, alors que chacun puise dans la littérature une certaine manière d'être, qui conduit inévitablement à des dérives pro-

fondes. S'identifiant au Gurov de Tchekhov, Ben voit en Mercedes «son» Anna et cette idée de possession intensifie sa jalousie, jusqu'à cette scène absolument bouleversante où il cherche à dominer physiquement Mercedes, tandis que celle-ci lui renvoie des larmes de désespoir et de tristesse. Si le professeur est du côté de la lecture, qui alimente son existence (incluant une vie familiale insatisfaisante) tout en rendant passif, l'étudiante se positionne dans l'action, l'écriture, utilisant son histoire avec Ben comme matériau littéraire, geste narcissique par excellence qui expose son ambivalence dans cette relation qui lui fait peur. Le cinéaste creuse toutes ces postures, tous ces points de vue, de manière dialogique, sans diriger la narration vers un personnage au détriment de l'autre, produisant des effets de sens à la fois riches et multiples.

Véritable conte cruel, qui s'achève dans la fuite et la détresse et dans lequel chaque personnage est laissé à lui-même avec ses blessures, **Gurov et Anna** renvoie les tentations, les mensonges et les déceptions d'une relation amoureuse consumée par l'égoïsme de chacun. Et le mystère qui les enveloppe n'est jamais complètement mis en lumière. Le film de Rafaël Ouellet, son plus abouti et son plus envoûtant à ce jour, rend compte également, à travers ce couple d'amants, d'un état des lieux et de l'époque dans laquelle il s'inscrit, avec ce Mile-End bilingue en arrière-plan, ses cafés, sa vie nocturne, ses soirées littéraires, ses appartements typiques et ses ruelles enneigées qui surplombent de leur présence l'essence même d'un récit qui leur est intimement rattaché.

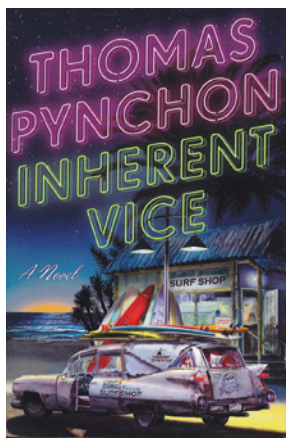


2015 / Québec / 111 min

RÉAL. Rafaël Ouellet **SCÉN.** Céleste Parr **IMAGE** Geneviève Perron **SON** Henry Godding Jr., Sébastien Gervais, Daniel Fontaine-Bégin et Nicolas Gagnon **MONT.** David Di Francesco **PROD.** Jacques Blain et Marie-Dominique Michaud **INT.** Andreas Apergis, Sophie Desmarais, Carlo Mestroni, Éric Bruneau, Marie Fugain **DIST.** Filmoption International

Sous la plage, les pavés

JEAN-PHILIPPE GRAVEL



États-Unis / 2013 / 148 min

RÉAL. Paul Thomas Anderson
SCÉN. Paul Thomas Anderson, d'après le roman de Thomas Pynchon **IMAGE** Robert Elswit
Mus. Jonny Greenwood **MONT.** Leslie Jones **PROD.** Paul Thomas Anderson, Daniel Lupi et Joanne Sellar **INT.** Joaquim Phoenix, Katherine Wasterston, Josh Brolin, Owen Wilson, Benicio Del Toro **DIST.** Warner Bros.

Les premières nouvelles avaient l'allure de rumeurs, comme s'en attirent tous les écrivains qui refusent de se laisser prendre en photo et de donner des entrevues, et se méritent l'épithète de «reclus»: Paul Thomas Anderson allait-il adapter *Inherent Vice* de Thomas Pynchon à l'écran? C'était une très bonne nouvelle, bien que le roman ne soit pas majeur: sa moindre envergure le rendait adaptable. Les romans majeurs de l'auteur (*V*, *The Crying of Lot 49*, *Gravity's Rainbow*) sont d'une densité et d'une touffeur telles que celles d'*Inherent Vice* paraissent linéaires en comparaison. Le choix n'était pas seulement prudent, mais peut-être le seul possible pour Paul Thomas Anderson, vorace lecteur de Pynchon. Au résultat, si l'on constate qu'*Inherent Vice* n'est pas son meilleur, ses charmes — modestes, feutrés et complètement déroutants — ont donné un film assez unique. Paul Thomas Anderson et Thomas Pynchon devaient être faits pour bien s'entendre.

Né en 1937 d'une illustre lignée de pionniers et de hauts fonctionnaires établis aux États-Unis depuis les années 1600, Pynchon s'est imposé dès son premier roman (*V*, 1963) comme une voix dominante de la littérature postmoderne américaine de l'après-guerre. Un courant qui a surgi, pourrait-on dire, du choc et des séquelles de la Seconde Guerre mondiale et de l'influence des œuvres de la modernité, parmi lesquels *l'Ulysses* de James Joyce. S'y ajoute l'influence des mouvements de protestation et de la contre-culture des années 1960, alors en progrès. Contemporaines des jeux encyclopédiques de Borges et de Calvino, les œuvres de ce courant, qualifiées de «métafictions», puisent à tous les savoirs et à tous les discours, font

implorer la forme en intrigues dispersées, tout en posant un regard éclairé, acerbé et ludique sur l'état du monde. La désorientation existentielle du sujet, incapable de distinguer le vrai du faux, aux prises avec un monde en perte de référents clairs, vivant sous la menace d'un holocauste imminent, y trouve une voix.

Lugubre, l'œuvre de Pynchon? Certainement confondant parfois dans son délire encyclopédique, mais émancipateur et jubilatoire avant tout, par sa tonifiante liberté. Son chef-d'œuvre, *Gravity's Rainbow* (1974), partait de la prémisse suivante: comment se fait-il — dans la Londres bombardée par les Allemands — que les conquêtes sexuelles d'un officier américain anonyme dessinent la carte anticipée des points d'impact de la fusée V2, arme secrète et dernier va-tout du III^e Reich? Tyrone Slothrop baise un soir quelque part et le lendemain: explosion. Le roman est à la fois un monument d'histoire spéculative, un traité d'aéronautique, un recueil de blagues et de chansons obscènes, et un manuel de résistance pour paranoïaques éclairés dans un monde corrompu par le capital. Il comporte quelque 200 personnages.

Du tracé de la ligne Mason & Dixon dans les années 1700 (*Mason & Dixon*, 2007) jusqu'aux attentats du 11 septembre 2001 et l'essor d'Internet et de la cybersurveillance (*Bleeding Edge*, 2013), les romans de Pynchon construisent une vaste histoire alternative de l'Amérique où de puissants intérêts industriels entrent parfois en butte avec des îlots de résistance. Enfant spirituel du luddisme et de la contre-culture hippie, versé dans les sciences comme dans la bédé (il a été rédacteur chez



Boeing, a étudié le génie physique et raffole du rock, de Tex Avery et des films de séries B), Pynchon crée une délirante vision du monde où un costume en caoutchouc appelé Godzilla a le même coefficient de réalité que la fission atomique.

Dans ses films, Paul Thomas Anderson développe aussi son histoire parallèle de l'Amérique. Ses personnages de fauchés jouissent d'autant d'attention que les maîtres charismatiques et autres créateurs d'empires dont ils croisent parfois le chemin, dans un rapport de rivalité et de codépendance. Les fantasmes et les avanies du mâle américain, mais aussi son *hubris* et sa volonté de puissance et de se recréer (en vedette porno, en gourou de secte, en magnat du pétrole, etc.) s'inscrivent souvent dans une toile ambitieuse d'industries et d'empires en essor (ou en mutation). Ces derniers ont tous quelque chose d'emblématique et de frelaté à la fois, qui l'inspire, manifestement : prospection du pétrole, cultes religieux et sectes en tous genres, monde du showbiz et pornographie.

Cependant, son souci du détail ne le fige pas dans un réalisme étroit. Il y a aussi des moments de comédie musicale, des chansons, des chorégraphies, des cabotinages géniaux et des performances d'acteurs sidérantes. Parfois, les basses manœuvres humaines déchaînent les puissances de la nature, faisant pleuvoir les grenouilles et brûler les

précieux puits de pétrole. Hasards ou justes punitions? Les projets d'Anderson et de Pynchon sont unis par une même ambition et un même goût de liberté.

Porté à l'écran, *Inherent Vice* présente l'avantage d'être sous l'influence des codes du polar (filmé et écrit), genre bien balisé avec son intrigue et ses personnages types, son action principalement dialoguée. D'autant plus que les influences de Pynchon sont cinématographiques dans les normes qu'il utilise et les déviations qu'il leur fait subir. Le livre est déjà un croisement entre **The Long Goodbye** de Robert Altman (1970, transposition d'un roman de Raymond Chandler dans le même Los Angeles des années 1970 qu'*Inherent Vice*) et, pour des raisons évidentes, du fabuleux **Big Lebowski** des frères Coen (1990), sans doute lui-même inspiré du personnage de hippie attardé et fichu Zoyd Wheeler, anti-héros vaguement enquêteur du *Vineland* de Pynchon (1990).

Derrière ses immenses verres fumés octogonaux, avec ses favoris de chanteur folk et son goût plus marqué pour la marijuana que pour le combo cigares et gros gin, on reconnaît en Doc Sportello (Joaquin Phoenix) cette figure marginale et solitaire du privé qui cache sous ses loques le cœur d'un chevalier servant désintéressé de la vérité, qui plus est lancé par une femme — son ancienne



flamme Shashta Fey (Katerine Wasterston), *hippie girl* fatale — sur la piste d'une intrigue arachnéenne qui va vite le coincer entre les traquenards de la police et une vaste, diffuse et semi-hallucinée conspiration criminelle. Le décor initial de l'action est la communauté fictive de Gordita Beach (inspirée de Manhattan Beach où Pynchon a vécu), Californie, 1970, et le vaste *trip* hippie, le beau rêve contreculturel, en sérieux mode redescende. Les procès de Charles Manson faisant l'actualité, la vue du moindre chevelu donne des sueurs froides, pendant que le chaos d'Altamont, l'infâme concert des Rolling Stones ayant dégénéré en émeute meurtrière (voir le documentaire **Gimme Shelter**, 1970), a déjà repoussé la belle utopie de Woodstock dans les greniers de la mémoire. Comme au lendemain de veille d'un rendez-vous manqué avec l'espoir, l'histoire a repris le chemin d'un retour à la

« normale » d'un capitalisme féroce que rien n'arrêtera plus. Comme si, sous la plage que l'on avait découverte sous les pavés, d'autres pavés avaient attendu.

Comme potentielle et récalcitrante complice d'un complot d'enlèvement, Shashta oriente Doc vers nul autre que son amant, le richissime requin de l'immobilier Mickey Wolfmann, bientôt disparu dans la nature. Les choses s'embrouillent aussitôt. Une goélette naviguant sur des eaux déréglementées; un salon de masseuses lesbiennes; une société-écran de dentistes; un groupe de brutes néonazies; un saxophoniste passé pour mort (sujet d'une seconde enquête, apparemment non liée), mais qui ne l'est pas et qui semble avoir été contraint à faire de l'espionnage pour les fédéraux; un *band* de musiciens de surf que la notoriété aurait, d'une certaine manière, changé en zombies; un asile psychiatrique où l'on reformate les esprits pour les placer dans le droit chemin de l'exploitation capitaliste: tout ce qui croise le chemin de Doc — quand il ne tombe pas dans les traquenards que lui tend son double et ennemi juré, le policier fasciste et fou Bigfoot Bjornsen (Josh Brolin, dans une performance qui vaut bien un Oscar du meilleur second rôle) qui a une dent contre la lie des chevelus et un faible marqué pour les bananes givrées au chocolat — serait lié à une entité diffuse dont le statut n'a de cesse de changer, la « Golden Fang », ce Croc d'Or qui est peut-être un bateau de plaisance, ou la prison de Wolfmann, ou la propriété de trafiquants d'héroïne, ou une association de dentistes, ou un hôpital psychiatrique, ou un syndicat du crime — enfin, quelque chose comme une dent affamée bien plantée dans le sol américain. Mais qu'est-elle au juste, où est-elle et qui en fait partie? Et existe-t-elle vraiment? C'est bien là le plus grand outrage que Pynchon inflige au code d'honneur du polar: que les pièces disparates de ces enquêtes compliquées trouvent au final leur résolution dans un tout cohérent. *Inherent Vice*, c'est 10, 15, 20 casse-têtes dont on a mêlé les pièces, enfin celles qui restent parce qu'on en a perdu des bouts: si vous vous souvenez des *sixties*, c'est que vous n'étiez pas là, comme on dit. Le sens du film, s'il en est un, est à trouver ailleurs.

En langage juridique, le terme de vice caché désigne le genre de défaut dissimulé qui échappe à l'inspection raisonnable d'un bien avant achat, mais insinue ici par contamination que tout bien, tout phénomène comporte en lui les germes de sa

corruption. La Californie représentée dans **Inherent Vice** observe la progression de ces dégâts : le hippie pacifique confond son visage avec celui de Charles Manson, l'« expansion de la conscience » des drogues psychédéliques a parfois mené à l'héroïne, donc à la mort ; les artistes ont été vendus aux imprésarios, le développement immobilier exproprie les communautés et profane le sol sans ménagement. Le capitalisme rampant récupère tout et le réduit en *gimmick* comme la tête de Che Guevara vendue à des millions d'exemplaires sous la forme de t-shirts. Dans une scène révélatrice, l'une des rares qu'invente Anderson, Mickey Wolfmann confesse à Doc qu'il a voulu racheter son âme en consacrant toute sa fortune à la construction de logements gratuits. Telle est la folie que l'on est en train de lui guérir à l'asile (le développeur immobilier est une bête noire de longue date chez Pynchon).

Le message d'**Inherent Vice** (le film, mais aussi le livre) se place en terrain familier : c'est une répétition nostalgique (de plus) de cette idée que la contre-culture des années 1960 a peut-être constitué la dernière chance qu'aurait eue (et manquée) l'Occidental de réaliser le rêve d'une société juste, ouverte et communautaire. Mais rarement terrain si connu aura été aussi jonché de personnages et de scènes insolites ou burlesques, de conspirations vaporeuses, de folie latente.

L'adaptation d'Anderson est d'une fidélité proche de la vénération. Les dialogues sont, évidemment, condensés, mais reproduits presque *verbatim*. Des personnages secondaires ont été l'objet de coupes ciblées et la scène de confession de Wolfmann est la seule chose qui subsiste d'un voyage à Las Vegas longuement raconté par Pynchon. Autre intervention majeure : faire endosser la narration *off* du film au personnage de Sortilège (Joanna Newsom), médium et fille-fleur proche de l'apparition, et qui émaille l'action d'analyses astrologiques. En somme, les libertés que s'autorise Anderson visent à infuser le maximum de matière pynchonienne à son film dans la mesure de ses moyens : quand le roman vire en mode choral, Anderson sait le retenir dans le cadre de sa musique de chambre.

Le film est plus terre-à-terre que son matériau de base — plus **Punch Drunk Love** que **Boogie Nights** — et il ne cède pas aux sirènes des hallucinations psychédéliques racontées dans le roman alors que Doc est sous acide, scène supprimée.

Mais coupes ciblées et resserrements ne sont pas synonymes ici de clarification. En fait, **Inherent Vice** est peut-être le seul film apte à provoquer chez le spectateur un état second (ou la somnolence, chez certains usagers) en misant principalement sur des dialogues parfaitement construits et pourtant incompréhensibles. Sans compter l'empilement de détails et de scènes insolites décalées : les apparitions de Bigfoot, une famille américaine modèle récupérant des colis d'héroïne, une partie de *Ouija* qui livrerait l'adresse d'un fournisseur de drogue, une dernière Cène où des pizzas sont servies, une troublante confession de Shashta faite dans le plus simple appareil, à l'érotisme aussi explosif qu'il est calme.

Le spectateur d'une première projection d'**Inherent Vice** naturellement paniqué par la confusion générale ne remarquera pas qu'il s'agit du film le plus mélancolique d'Anderson. Bien que son allure de Monty Python et de **Big Lebowski** sous calmants ne le fasse voir au premier coup d'œil, cette impression s'accroît avec le temps (d'ailleurs toutes les apparitions de Shashta s'en empreignent). La résolution fonctionnelle des intrigues et sous-intrigues attendue des films noirs ayant sombré dans la vase de l'entropie pynchonienne, deux points surnagent où le sens n'achoppe pas : il s'agit en fait de l'histoire d'un type (Doc) obsédé par la fille qu'il a perdue — et il se pourrait qu'il l'ait retrouvée, à la fin. Dans la mêlée, il aura aussi rescapé un homme, Coy Harlingen (Owen Wilson), le saxophoniste ex-junkie passé pour mort, du piège où il s'était enfoncé pour le ramener sain et sauf chez lui.

Cette fin révèle le cœur du film (et du livre) dans tous les sens du mot : dans une réalité indémêlable qui prend les couleurs du cauchemar paranoïaque, la bonté des actions désintéressées et individuelles (mais pas individualistes) compte finalement plus que l'acharnement à élucider des abstractions ou à démanteler des conspirations. Le sens n'est pas à chercher au-dehors (il n'y en a pas), mais en soi-même et dans la valeur de nos actions. Ou comme l'a écrit Pynchon telle une devise (mais dans quel livre encore?) : *Keep cool, but care*. Gardez votre sang-froid, mais prenez les choses à cœur. ☞

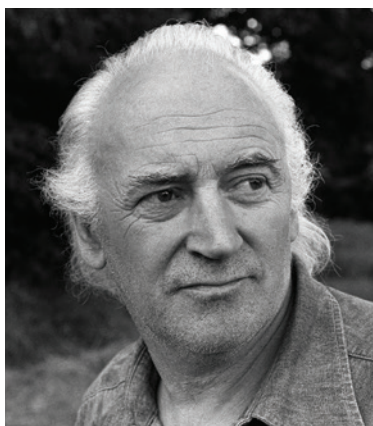
Que le bonheur soit la lumière

*Un homme est mort qui n'avait pour défense
Que ses bras ouverts à la vie
Un homme est mort qui n'avait d'autre route
Que celle où l'on hait les fusils
Un homme est mort qui continue la lutte
Contre la mort contre l'oubli
Car tout ce qu'il voulait
Nous le voulions aussi
Nous le voulons aujourd'hui
Que le bonheur soit la lumière
Au fond des yeux au fond du cœur
Et la justice sur la terre
(Paul Éluard)¹*

CHRISTIAN NADEAU

En avril 1950, un tout jeune homme se rend à Brest. La ville, ravagée par les bombardements allemands lors de la Seconde Guerre mondiale, se trouve secouée par un immense mouvement de grève, notamment dans le secteur névralgique du bâtiment. René Vautier va sur les lieux où, à la suite d'une grande manifestation, Édouard Mazé, militant syndicaliste de la CGT, a été tué d'une balle dans la tête par les forces de police. Avec une petite caméra 16 mm et accompagné de deux jeunes Brestois, Vautier va employer toutes ses énergies à filmer la manifestation monstre lors des obsèques de Mazé. Ce sera **Un homme est mort**, que l'on prévoit projeté sur les chantiers en grève. Le titre reprend un vers d'un poème de Paul Éluard, écrit en hommage à un résistant assassiné, lu en voix *off* lors des projections pour les grévistes.

Par le son et l'image, ce film aujourd'hui disparu illustre ce qui constitue l'essence du cinéma militant de René Vautier. Par l'image, car celui-ci tient moins à réaliser un témoignage pour l'histoire qu'à faire concevoir le cinéma comme moyen d'action politique, montrer aux ouvriers en grève leur lutte afin de leur donner le courage de la maintenir aussi longtemps que cela sera nécessaire. Et le film a effectivement vécu le temps de la grève pour disparaître ensuite. En effet, très abîmé après 150 projections, il sera définitivement perdu un mois après la grève à la suite d'une ultime représentation devant un public composé de techniciens du cinéma². Par le son, car s'il est important de tout montrer, il faut aussi



René Vautier en 1977 — Photo: AFP

tout dire et, surtout, laisser la parole à ceux et à celles qui en sont dépossédés. C'est ainsi que le poème d'Éluard est devenu, le temps d'un soir, celui d'un Brestois gréviste. En raison d'un problème de magnétophone, Vautier doit lire lui-même le texte d'Éluard qui accompagne le film, jusqu'à l'extinction de sa voix. Il sera alors remplacé par l'un des deux Brestois, qui improvisera à partir du poème sans se sentir obligé de lui être fidèle. Vautier réussira à enregistrer cette interprétation et à la faire entendre à Paul Éluard lui-même, lequel en sera touché jusqu'aux larmes.

René Vautier est décédé le 4 janvier dernier. Il incarnait une longue tradition du cinéma politique français et surtout une certaine idée de l'indépendance de l'artiste. Contre vents et marées, il a tourné les luttes sociales, les grandeurs et les misères du monde ouvrier, il a dénoncé le colonialisme et les guerres menées en son nom. Il a aussi bravé la censure pour faire connaître la vérité.

Déjà en 1949, âgé d'à peine 21 ans, il se voit chargé par la Ligue de l'enseignement de réaliser un film sur la vie des villageois d'Afrique occidentale française. Le film a pour mission de rendre compte de la vie quotidienne des paysans d'Afrique. Très vite, Vautier se détournera des scènes anodines proposées par ses guides pour se tourner vers l'horreur du monde colonial. S'ensuit une altercation avec les autorités, qui tentent de lui imposer les normes du décret régissant les prises de vue cinématographiques en Afrique coloniale. Vautier s'insurge et doit fuir s'il veut réaliser ce qui deviendra **Afrique 50**, le premier film anticolonialiste français. Il montre toute la brutalité, la sauvagerie des coloniaux qui vont jusqu'à prétendre apporter la civilisation aux peuples d'Afrique. Le

1. Extrait de « Gabriel Péri » dans *Au rendez-vous allemand*, Paris, Éditions de Minuit, 1945.

2. Cet épisode de la vie de René Vautier a fait l'objet d'une bande dessinée, *Un homme est mort*, par Kris et Vautier, parue en 2006 chez Futuropolis.



Image du film **Avoir 20 ans dans les Aurès**. Celui-ci fait parti d'un coffret de films de René Vautier proposé par la coopérative audiovisuelle Les Mutins de Pangée (www.lesmutins.org).

documentaire sera interdit pendant 40 ans, jusqu'à ce que, paradoxalement, le ministère des Affaires étrangères du gouvernement français souhaite en acheter les droits pour prouver aux anciens pays colonisés qu'un sentiment anticolonial existait en France dès les premières années d'après-guerre. Recherché par la police, Vautier tourne malgré tout **Un homme est mort** et sera ensuite envoyé dans une prison militaire en Allemagne, un comble pour un homme qui avait été décoré pour sa participation, jeune adolescent, à la Résistance française. Il n'en sortira qu'un an et demi plus tard, en 1952.

L'expérience de la prison ne découragera pas Vautier. En 1956, il tourne en toute clandestinité les maquis de la révolution algérienne. Son film **Algérie en flammes**, sur l'Armée de libération nationale, lui vaut d'être jeté dans une prison algérienne pendant plus de deux ans par le Front de libération nationale, où il sera même torturé, puis relâché sans explications. Vautier continue de croire qu'il s'agit d'une erreur et s'installe à Alger pour y tourner la fin de la guerre et les premiers pas de l'Algérie indépendante.

Son retour en France à la fin des années 1960 le conduit à participer aux activités du groupe Medvedkine de Besançon, au moment de la production du film **Classe de lutte**³. Au début des années 1970, il entame une grève de la faim pour protester contre les mesures de censure instaurées en France. Dans ses mémoires, Vautier explique comment un

fonctionnaire lui a fait comprendre qu'il réussira à faire abolir les décrets de censure, mais que celle-ci s'imposera malgré tout par les choix des diffuseurs publics, ce qui est la preuve pour lui que la bataille juridique ne peut suffire lorsqu'il s'agit de causes politiques.

Il est impossible de dresser ici la liste exhaustive des films réalisés par Vautier. On signalera toutefois **Avoir 20 ans dans les Aurès**, Prix de la critique internationale au Festival de Cannes en 1972, **Frontline** (1976), sur l'Apartheid en Afrique du Sud, et **Marée noire et colère rouge** (1978), sur les conséquences du naufrage du navire pétrolier Amoco Cadiz en bordure des côtes bretonnes, qui provoqua une marée noire considérée comme l'une des pires catastrophes écologiques de l'histoire française et sur la manière dont les politiciens et les intérêts financiers ont voulu minimiser la portée du drame.

Vautier montre l'image comme d'autres brandissent le poing. En fait, tout son œuvre se trouve en un certain sens contenu dans les mots d'Éluard. Vautier fait œuvre de défense : celle des opprimés, des laissés-pour-compte, des humiliés du colonialisme. Il porte aussi la voix de celles et de ceux qui refusent l'arrogance et la domination des puissants pour vivre une vie décente. Il ne craint pas la violence, mais préfère la caméra aux fusils. Il a mobilisé une mémoire pour celles et ceux dont la France coloniale voulait effacer le passé, voire nier l'existence. Et surtout, il a su offrir le bonheur et la justice par la lumière, dans la pénombre des salles obscures comme sur les murs des chantiers ouvriers. ☐

3. À ce sujet, voir Christian Nadeau. « Voir avec ses propres yeux » : Chris Marker et les groupes Medvedkine en France, *Ciné-Bulles*, vol. 33 n° 1, hiver 2015, p. 36-39.



Histoires de cinéma **Sauve qui peut (la vie)** de Jean-Luc Godard

Chacun pour soi et après nous le déluge

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

« Ordures! » « Dégénéré! » « Chou! » À Cannes, les films qui imposent une nouvelle façon de voir, de faire sont parfois reçus par l'invective. Le 20 mai 1980, devant un jury présidé par Kirk Douglas, **Sauve qui peut (la vie)**, premier film commercial de Jean-Luc Godard en 12 ans¹, représente la Suisse en compétition officielle. Il convoite la Palme d'or aux côtés, entre autres, de **Loulou** de Maurice Pialat, de **Mon oncle d'Amérique** d'Alain Resnais et de **Fantastica** de Gilles Carle. Le film ne remportera rien, mais dès sa première projection, la machine à rumeurs s'emballe des échos les plus divisés. Juliet Berto, épatée, se porte à sa défense, Michel Piccoli exulte, Bertrand Tavernier aurait, quant à lui, fondu en larmes. Mais beaucoup d'autres ont prévu se munir de cachets d'aspirine pour la projection gala du lendemain. Ladite projection se déroule mal, catastrophiquement d'après Marin Karmitz, producteur associé. Elle voit des spectateurs s'enfuir par dizaines, d'autres rester pour chahuter. Sur les marches du palais de la Croisette, Godard est injurié, traité de dégénéré et de pornographe. Le lecteur d'aujourd'hui n'y verra peut-être rien d'autre que de la bonne publicité, mais Karmitz est épouvanté. L'hostilité paraît telle qu'il repousse la sortie du film, prévue en août, pour concevoir une stratégie qui le sauvera d'un naufrage annoncé.

Godard et Karmitz ont misé gros sur ce film qui doit signaler le retour du cinéaste au grand public. La dernière fois que Godard s'était présenté à Cannes, c'était dans la tourmente de Mai 68 où il revendiquait, avec d'autres, la clôture anticipée du Festival (qui finira par capituler) en solidarité avec les grévistes. Son cinéma s'éclipsera ensuite sous les martèlements dogmatiques de sa période Dziga Vertov (1968-1972). Une longue hospitalisation, après avoir été quasiment écrasé par un autobus, et la rencontre d'Anne-Marie Miéville, jusqu'à ce jour sa compagne et la seule et unique interlocutrice à pouvoir lui tenir tête, lui feraient prendre ses distances avec l'utopie.

Toujours confidentiels, ses films et ses projets s'ouvriront alors à l'autocritique et au dialogue : **Ici et ailleurs** (1976), réflexion à deux voix sur l'échec du tournage d'un film militant en Palestine en 1970, et **Numéro deux** (1975), « étude sur l'économie sexuelle d'une famille ouvrière grenobloise de trois générations », dont le propos sur la reconduction des principes de l'économie et du travail dans la vie privée résonnera loin de toute phraséologie. C'est le tournant amorcé par cet important film de transition que d'y voir l'individu ne plus être seulement qu'un aliéné pris dans la machine ou un

insurgé débitant les maximes d'une doctrine. Bien que cet individu n'existe que sur des écrans de télévision, il recouvre ses pensées et ses états d'âme sans cesser d'être le symptôme d'une conjoncture sociale.

Ces films produits avec trois fois rien seront peu diffusés, tout comme ses deux séries télé qu'il a voulu pédagogiques, intimes et citoyennes (*Six fois deux [sur et sous la communi-*

Sur les marches du palais de la Croisette, Godard est injurié, traité de dégénéré et de pornographe. Le lecteur d'aujourd'hui n'y verra peut-être rien d'autre que de la bonne publicité, mais Karmitz est épouvanté. L'hostilité paraît telle qu'il repousse la sortie du film, prévue en août, pour concevoir une stratégie qui le sauvera d'un naufrage annoncé.

cation], 1976; *Paris tour détour deux enfants*, 1978). Et son crédit s'amenuise d'autant qu'il s'est aliéné plusieurs amis et collaborateurs à force de lettres et de déclarations provocantes. C'est dans cet esprit que Godard veut revenir au cinéma « légitime », pour sauver sa peau.

Il conçoit les projets de son retour dès 1977-1978. Le plus ambitieux est un film d'enquête inspiré de Bugsy Siegel, gangster juif ami d'Hollywood et créateur de Las Vegas. Il compte le tourner aux États-Unis, mais les démêlés financiers de Francis Ford Coppola (sa compagnie devait produire le film) et les réticences de Diane Keaton à y participer lui font abandonner « The Story ». Il courtise ensuite Jean-Paul Belmondo pour adapter la biographie de Jacques Mesrine, *L'Instinct de mort*, mais ses propositions déconstruites rebutent finalement la vedette. C'est Alain Sarde et Marin Karmitz qui acceptent de soutenir un autre projet de film, inspiré de ses nombreux voyages : **Sauve qui peut (la vie)**. Voyages? Parlons plutôt de déménagements et d'exils. Il y a déjà quelques années que Godard et Miéville ont quitté Paris pour Grenoble avant de s'établir définitivement à Rolle, petite ville suisse du canton de Vaud, à proximité du lac Léman. Un décor de montagnes et de lacs auquel le lyrisme pastoral de ses futurs films devra beaucoup.

Conçu à force d'échanges entre Jean-Claude Carrière, Anne-Marie Miéville et lui-même — Godard n'écrit jamais de scénarios, mais annote, transcrit, enregistre —, le film s'articulera autour de trois personnages et se divisera en quatre parties : 1. L'imaginaire, 2. La peur, 3. Le commerce et 4. La musique. Deux femmes en mouvement et un homme qui s'enlise en forment le centre : Denise Rimbaud (Nathalie

1. Exception faite de **Tout va bien** (1972).

Baye) veut quitter son travail de productrice de télévision pour s'établir à la campagne et accomplir un retour sur soi (ce n'est pas clair). Ainsi est-elle en train de se séparer de Paul Godard (Jacques Dutronc), avec qui les rapports sont tendus. Paul paraît perdu et déprimé : amer et sans projets ni volonté d'y changer quelque chose. Isabelle Rivière (Isabelle

d'intérêt pour personne [...]?. » Distribuer des claques comme pour mieux s'en attirer, tous les biographes sont d'accord, apparaît souvent chez Godard comme un *leitmotiv* masochiste dont ses films portent parfois des traces. Toutes proportions gardées, le personnage de Paul, homme sans passé, est peut-être le plus virulent autoportrait « en négatif » que ses films n'aient jamais proposé.

La Régie du cinéma lui a décerné un visa « 18 ans » dont la fiche de classement souligne la relation explosive qu'y entretient l'image au texte. Si le film, y lit-on, ne pose aucun problème graphiquement, « le langage est tel [qu'il] laisse la porte ouverte à la confusion amoral la plus complète ». L'institution ajoute : « [...] si le but de Godard était de faire un film autodestructeur, il a pleinement réussi. »

Huppert), prostituée qui souhaite pratiquer son métier dans l'autonomie, domine la troisième partie du film : elle trouve en Paul un client et en Denise celle qui l'aidera à s'installer. Chaque personnage est d'emblée entre l'exil, la rupture et le désir de faire place nette.

Le film se prête à une lecture biographique comme la synthèse, en trois personnages, des contradictions du cinéaste. Si Denise/Baye incarne le mouvement vers l'inconnu — son exil jouant celui de Godard et Miéville à Rolle —, Isabelle, la prostituée, se soumet à la mécanique avilissante du commerce auquel Godard essaie lui-même de retourner avec son *come-back*, tandis que Paul représente la tentation d'un immobilisme mortifère et d'une indécision patentée, incapable de choisir entre Denise (qui le quitte), son ex-femme (Paule Muret) et sa fille adolescente (Cécile Tanner) qu'il s'est totalement aliénée.

Ce personnage de Paul — dont Godard dira qu'il est celui des trois auquel il s'identifie le moins — n'est pourtant pas sans rappeler « l'immobilité de merde sur un socle » à laquelle François Truffaut ramenait Godard dans une lettre anthropologique où explosait sa rancœur envers les comportements retors et mesquins de son ancien camarade, alors en pleine période gauchisante (1973). Outré qu'il ait qualifié **La Nuit américaine** de « film menteur », Truffaut lui reprochait ses manières aristocratiques en complète contradiction avec son militantisme. « Amateur de gestes et de déclarations spectaculaires, hautain et péremptoire, tu es toujours en 1973 installé sur ton socle, indifférent aux autres, incapable de consacrer quelques heures pour aider quelqu'un. Entre ton intérêt pour les masses et ton narcissisme, il n'y a

Cela va plus loin encore. La vie et les relations de Godard, régulièrement marquées par la rupture, semblent au diapason avec la grammaire de ses films, où les sons et les images s'organisent dans une logique de conflagration, de coupe franche et du télescopage. Cette grammaire travaille, fondamentalement, selon une dynamique du conflit qui portera certains, à tort, à qualifier ses films d'« autodestructeurs ».

La stratégie de sauvetage de Marin Karmitz pour **Sauve qui peut (la vie)** consiste à en repousser la sortie pour faire croire que la version huée à Cannes était en réalité une copie de travail non terminée. Il convoque ainsi la presse à revoir le film « fini », qui est en fait exactement le même. L'astuce paraît fonctionner : la couverture média de **Sauve qui peut (la vie)** voit publier articles et entrevues de fond qui le prennent au sérieux. La machine Godard, Médias & co. entreprend en fait un ballet qui durera 10 ans. Le 24 août de la même année, le film est présenté au Festival des films du monde de Montréal et fait salle comble. Il entame ensuite sa carrière québécoise sur un seul écran, celui de la salle 2 du Complexe Desjardins, où un programme double « hard » tient aussi l'affiche, non sans ironie, dans une autre salle : **Perversités suédoises** et **Prostitution clandestine**.

La Régie du cinéma lui a décerné un visa « 18 ans » dont la fiche de classement souligne la relation explosive qu'y entretient l'image au texte. Si le film, y lit-on, ne pose aucun problème graphiquement, « le langage est tel [qu'il] laisse la porte ouverte à la confusion amoral la plus complète ». L'institution ajoute : « [...] si le but de Godard était de faire un film autodestructeur, il a pleinement réussi. »

Il est exact que les images de **Sauve qui peut (la vie)** ne scandaliseraient pas autant, n'eût été du texte qui l'accompagne, où l'obsécinité et l'inceste sont récurrents. Au cours d'une scène, Paul demande à l'entraîneur d'une équipe de jeunes filles (qui a une adolescente de 12 ans comme sa fille), s'il n'a « jamais eu envie de la caresser ou de l'enculer ou, je sais pas, n'importe quoi... ». Aussi, en prostituée, Isabelle

2. Extraits tirés de : DE BAECQUE, Antoine. *Godard : biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 515.



Huppert se soumet sans la moindre émotion à une suite de numéros humiliants. Leur prix se négocie en voix *off* tandis qu'à l'image des passants circulent dans la rue, à la Frederick Wiseman, ramenant le tout à une transaction banale. Le sous-texte incestueux revient plus tard quand un client — qui dit s'appeler « monsieur Personne » sans doute parce qu'il s'agit de monsieur Tout-le-Monde — lui fait prétendre qu'elle est sa fille. La frontalité du langage mêlée à une approche froide et distanciée de ce genre de commerce rendent le film étrange et désarçonnant, comme pour dévoiler l'envers, l'arrière-scène désertotisée de ce qui se montre dans la salle voisine du Desjardins.

Film amoral ou film sur l'amoralité? Œuvre d'un provocateur blasé ou cri d'alarme désespéré? La défense du film s'organise en faisant valoir que son traitement du sexe est plus dénonciateur que complaisant. Et Paul Warren, jeune professeur en butte à l'hostilité de ses étudiants contre Godard, de constater combien la pornographie courante a formaté le regard du public aux représentations sexuelles comme Hollywood, son idée de ce qu'est ou n'est pas le cinéma. « À aucun moment du film [...] il n'est donné au spectateur [...] de se complaire dans son statut de voyeur. Il est sans cesse acculé à se dévoyeriser, à maintenir et à expulser [...] les images [sur] l'écran et qui sont stratégiquement laides. » (*Le Devoir*, 20 septembre 1980). Il serait en effet bien difficile aux esprits dépravés de titiller à la vue de ces scènes où l'acte en soi n'est jamais représenté, ni évoqué de façon attirante, et où les corps et la nudité sont traités comme une matière plastique dans une série de tableaux surréalistes et figés, obéissant aux ordres comme un ouvrier sur une chaîne de montage (revoir, pour cela, la fameuse scène de la « chaîne sexuelle »).

La réception critique initiale du film tâche donc de négocier ses éléments controversés et d'en dégager les enjeux, mais le recul et la connaissance des films ultérieurs clarifient ce que **Sauve qui peut (la vie)** apporte de nouveau dans l'esthétique de Godard. Prenant le contrepied de ses films des années 1960, il a troqué son parisianisme pour la pastoralité des scènes de campagne et l'esbroufe des plans-séquences compliqués pour la picturalité de plans fixes où les acteurs bougent à peine, car le tournage en lumière naturelle, avec des objectifs ouverts, limite la profondeur de champ et la mise au point et, conséquemment, la liberté de mouvement des acteurs et de la caméra.

Il compose des tableaux et son intertexte s'éloigne de la cinéphilie et du cinéma de genre pour se tourner vers les beaux-arts. La modernité à tous crins d'un cinéma « méta » qui s'autoparodie cède à la valorisation des hautes réalisations de la culture, îlots de résistance qui échappent encore aux flux déprédateurs du commerce et à la réduction de toute valeur à sa seule dimension marchande. Son usage du ralenti — par décomposition non fluide du mouvement, photogramme par photogramme — semble chercher l'éternité où elle se cache : dans des sursauts qui ne durent pas plus qu'un vingt-quatrième de seconde. Le sourire deviné sous la crispation de Nathalie Baye à vélo pendant que les feuillages à l'arrière-plan, en contre-jour, font des traînées d'ombre et de lumière comme une toile fauve, la tendresse que recèle la violence d'une étreinte et l'expression d'abandon quasiment érotique d'une gamine de 12 ans qui attrape un ballon sont autant d'éclats lumineux dérobés au flux du temps. D'où la portée de cette citation de *L'Établi* de Robert Linhart (Éditions de Minuit, 1978; qui raconte les années de l'auteur à

GODARD VU PAR...


« Jean-Luc Godard est un sujet biographique redoutable », écrivait Antoine de Baecque dans *Godard: biographie* (Grasset, 2010). Redoutable, mais certainement pas sous-représenté puisque cette biographie était la troisième à paraître depuis le début des années 2000, après celles de l'Anglais Colin MacCabe (*Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*, Faber & Faber, 2005) et de l'Américain Richard Brody, critique et rédacteur au *New Yorker* (*Jean-Luc Godard, tout est cinéma*, Presses de la Cité, 2010 [2008]). Objet de trois biographies par des auteurs de trois nationalités : voilà une forme de record dont seules les mégas vedettes pourraient se vanter ou se plaindre. La vie de Godard peut se raconter (et se lire) plusieurs fois et différemment. Appelons ça l'effet **Rashomon**.

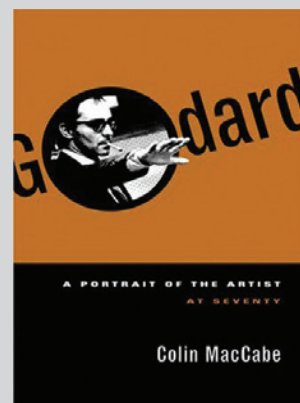
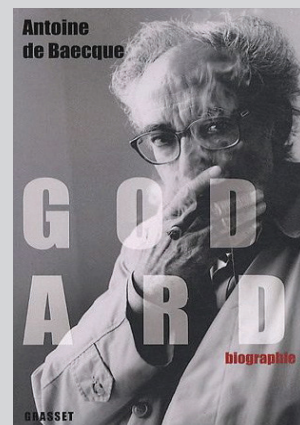
Ainsi, le livre de Colin MacCabe est le seul à avouer le résultat de rencontres avec Godard. À l'époque où celui-ci préparait le plan de sa résurrection cinématographique et médiatique avec **Sauve qui peut (la vie)**, Godard lui avait proposé de lui donner accès à ses archives pour la préparation de son livre. Il n'en déchira pas moins, à sa parution, 23 ans plus tard, des pages entières devant son ami Freddy Buache, bien que MacCabe soit le moins « ragoteur » de ses trois biographes et celui qui éclaire le mieux le rôle essentiel que tient le collage et la citation dans son œuvre et, par conséquent, les défis qu'elle pose à la propriété intellectuelle.

La biographie de Brody ne fut pas reçue avec plus de clémence par l'intéressé qui lui renvoya sa copie avec cette citation rageuse : « As long as there will be scrawlers to scrawl, there will be murderers to kill. » (« Tant qu'il y aura des gribouilleurs pour

gribouiller, il y aura des tueurs pour tuer. ») Il est vrai que Brody est le plus sévère et tranchant des trois : « [Ses] citations obsessionnelles, ses vols, sa passivité devant les acteurs et les circonstances [...] révèlent [...] un parasitisme [qui] se nourrit du produit ou des gains d'autrui. [En] tant que créateur original, [Godard] n'a aucune existence indépendante. » (p. 99) Mais Brody est aussi celui qui approfondit le mieux la situation (et la signification) de l'œuvre dans le contexte culturel, historique et politique de son temps, quitte à dériver tendancieusement vers des démonstrations sur le soi-disant antisémitisme de Godard qui lassent et restent discutables.

Lire chez De Baecque que « [Godard] apparaît à chaque reprise sous le signe de ses films [et que son] œuvre a valeur de destin » (p. 8) promet d'emblée que l'indiscrétion ne le fera pas reculer, mais l'ouvrage ne se limite pas à cette correspondance œuvre/vie privée. Les chapitres sur la période Dziga Vertov sont étoffés et la preuve que ses écrits aux *Cahiers du cinéma* annoncent la couleur de ses films est passionnante. Le tout dans un style nerveux et léger, loin des lourdeurs de Brody ou des digressions confessionnelles de MacCabe.

Avec les défauts de ses qualités, chacun des trois livres explore adroitement les deux ou trois choses qu'on sait de Godard, « imploseur » de formes, aventurier technicien, brillant collagiste d'avant-garde, humain compliqué ayant souvent payé son art de sa personne et à qui il fut régulièrement reproché de se « comporter comme une merde » (cf. Truffaut). (Jean-Philippe Gravel) 





Nathalie Baye (Denise Rimbaud), Isabelle Huppert (Isabelle Rivière) et Jacques Dutronc (Paul Godard) dans **Sauve qui peut (la vie)**

l'usine) que lit Nathalie Baye³: « Tentation de la mort. Mais la vie se rebiffe et résiste. L'organisme résiste. Les muscles résistent. Quelque chose, dans le corps et dans la tête, s'arc-boute contre la répétition et le néant. La vie: un geste plus rapide, un bras qui retombe à contretemps, un pas plus lent, une bouffée d'irrégularité, un faux mouvement [...] Tout ce qui, en chacun des hommes de la chaîne, hurle silencieusement: "Je ne suis pas une machine!" »

Le ralenti épie la trace de ces bouffées d'irrégularité et de ces faux mouvements, si bien que sous l'ambiance de folie et de « confusion amoral », et malgré la noirceur du propos, **Sauve qui peut (la vie)** semble porté par un souffle d'affirmation qui refuse de se soumettre aux tentations du désenchantement. Il demeure du côté de la vie.

Cet entretien inquiet entre une ère en déroute et la culture des immortels, Godard n'aura de cesse, dès lors, de le poursuivre. Mais cette controverse lui aura servi: **Sauve qui peut (la vie)** fera plus d'argent aux États-Unis qu'**À bout de souffle**, dans ce qui sera généralement le début d'une période de cinq ans et trois autres films (**Passion**, 1982; **Prénom Carmen**, 1983; **Je vous salue, Marie**, 1985) où sa réflexion intellectuelle rejoindra un public loin de se limiter aux seuls convertis. Mais les tendances de fond du cinéma commercial, couplées aux penchants métaphysiques de Godard, travaillent déjà à le marginaliser. Poursuivant son incontrôlable lancée, le phénomène du blockbuster séduit une bonne partie de l'élite intellectuelle qui défendait autrefois ses films, mais ne jure plus maintenant que par Brian de Palma, Pauline Kael en tête. Richard Brody écrit: « Godard [s'orientait] vers les beaux-arts au moment où même les spectateurs les plus exigeants [étaient], plus que jamais, sous l'emprise fascinée de la culture populaire [si bien que] nombre de spectateurs [considéraient] les films hollywoodiens comme la quintessence de

l'art cinématographique et se [détournaient] d'œuvres plus exigeantes. » (*Jean-Luc Godard, tout est cinéma*, Presses de la Cité, p. 517)

Le tour que prendra l'œuvre même de Godard, se posant de plus en plus en abstracteur d'absolu s'entretenant à tu et à toi avec Dieu, l'Immaculée Conception et la peinture de la Renaissance, ne l'aidera pas non plus et le contraindront éventuellement, après l'échec de **Nouvelle Vague** (1990) et **Hélas pour moi** (1993), à revoir ses méthodes. Hanté par le délitement des rapports humains dans une société où règne la violence du commerce, **Sauve qui peut (la vie)** a un sens concret et direct des réalités (senties et vécues) que ses films suivants n'oseront jamais aborder si directement. Il est le seul de ses films qui témoigne d'évidence, « [...] pour les générations futures, de l'époque monstrueuse de violence, de folie, de mépris que nous traversons », comme l'indiquait *Télérama* (16 octobre 1980) dans une formule-choc assez juste.

On s'étonnera d'autant que ce film de Godard des plus accessibles ait à peine vécu sur les écrans ces 30 dernières années. Il ne parut jamais en vidéo avant que Criterion ne l'édite en DVD cette année, mettant ainsi fin à près de trois décennies de silence que valut peut-être au film sa réputation sulfureuse. Trente années à ne pas être vu ou presque, c'est le temps nécessaire pour voir cette « génération future » accéder à maturité et devenir la génération qui, actuellement, peut changer les choses. C'est à elle qu'il appartient de débattre la lucidité de ce film où « il n'y a que les banques qui soient indépendantes ». Qu'elle juge que Godard se soit trompé dans son pessimisme ou qu'il ait eu raison sur toute la ligne, **Sauve qui peut (la vie)** met le point final à ce qu'il pense des dérives non seulement de son temps, les années 1980 qui commençaient, mais du nôtre aussi. Trente-cinq ans après, qu'est-ce qui a changé? Le résultat est peut-être rédhibitoire, mais pour Godard et le cinéma, **Sauve qui peut (la vie)** sait donner l'heure juste.

3. Emprunt de Godard rapporté par Richard Brody dans *Jean-Luc Godard, tout est cinéma*, p. 511.



L'Empreinte

de Carole Poliquin et Yvan Dubuc

Archéologie identitaire

MARIE-PAULE GRIMALDI

Peut-on changer le regard qu'un peuple porte sur lui-même et sur son histoire? Tout en humilité et marqué d'une douce incandescence, le documentaire **L'Empreinte** présente une enquête sur le caractère distinct de la culture québécoise en passant par les traces qu'a laissées notre proximité avec les Autochtones. Tel un sourcier, le film souligne les forces qui singularisent la société québécoise, invite à les reconnaître et se demande si celles-ci ne relèvent pas d'un métissage trop souvent occulté de notre historicité, mais bien réel. Carole Poliquin et Yvan Dubuc proposent un regard positif sur l'identité québécoise, convaincant et régénérateur, dans une recherche menée par un Roy Dupuis posé, contemplatif et investi.

À l'origine de la culture québécoise, on trouve une rencontre. Pendant 150 ans, les premiers colons français, le plus souvent coupés de la mère patrie, découvrent les différentes nations autochtones, tentent de faire des alliances avec eux, apprennent à survivre sur le nouveau territoire à travers eux. Comme le mentionne la poète innue Joséphine Bacon dans l'un des nombreux témoignages éloquentes recueillis par Roy

Dupuis dans ce documentaire: « Il a bien fallu qu'on vous adopte pour que vous restiez ici. » Et comme l'historien Denys Delâge et l'anthropologue Serge Bouchard le soulignent, c'est par le mariage que les ententes étaient scellées chez les Autochtones. On peut donc facilement imaginer que plusieurs Canadiens français de première génération étaient métissés. Or, ceci demeure l'intuition première des cinéastes, puisqu'on retrouve peu de traces de ce passé, qui aurait peut-être été trahi et intégré comme une honte, qui serait possiblement à l'origine d'une certaine culpabilité dans la trame du peuple québécois, comme le suggère la psychanalyste Jacqueline Lanouette. Qu'a-t-on vraiment gardé de ces échanges « culturels »? Selon les cinéastes, il s'agit de l'importance du communautaire et de la coopération, de l'acceptation de l'autre et de la liberté individuelle, d'une recherche de consensus, des éléments qui marquent nos institutions dont certaines proposent une approche unique au monde.

Cette perspective historique est tentante, surtout qu'elle donne une part belle aux Québécois dans la colonisation des peuples autochtones, ce qu'un public averti peut reprocher à **L'Empreinte**. Mais nous avons affaire à une équipe perspicace: Carole Poliquin est une documentariste militante expérimentée et Yvan Dubuc se penche sur l'identité québécoise au moins

depuis sa participation à la scénarisation et à la réalisation de **La Bête lumineuse** de Pierre Perrault en 1982. Et même Roy Dupuis s'intéresse depuis longtemps aux questions liées au territoire avec la Fondation Rivière. Ils ne se contentent pas de conter fleurette, mais suivent une démarche des plus persuasives, en prenant des chemins inattendus pour élaborer un discours alternatif, par exemple, en discutant avec un maître de chantier de coupe à bois, ou avec Luc Godbout, directeur du Département de fiscalité de l'Université de Sherbrooke, ou encore avec l'honorable Louise Otis, instigatrice de la médiation judiciaire au Québec. Leurs arguments ont du poids et interpellent un vaste public. **L'Empreinte** réussit ce tour de force de « ne pas prêcher qu'aux convertis », entame un dialogue renouvelé et invite même, grâce à Serge Bouchard, à réécrire l'histoire québécoise.

Des images d'une grande beauté soutiennent leur propos, que ce soient celles du territoire ou de ceux qui l'habitent (des travailleurs d'un centre communautaire, un gérant de Jean-Coutu qui préfère les excuses à la punition pour de jeunes contrevenants, etc.). bercé par la musique de Jorane, le documentaire fait peu de place à l'autocritique, mais crée une nouvelle ouverture, voire un éveil de la conscience de notre société, sans rien attaquer. En se tournant ainsi vers le passé, il ouvre des avenues différentes. Une proposition vivifiante qui fait du bien. **CE**



Québec / 2015 / 88 min

RÉAL. ET SCÉN. Carole Poliquin et Yvan Dubuc **IMAGE** Julien Fontaine **SON** Sylvain Bellemare **MUS.** Jorane **MONT.** Annie Jean **PROD.** Carole Poliquin **DIST.** Les Productions ISCA



Force majeure

de Ruben Östlund

Tout n'est pas rose

MARIE-HÉLÈNE MELLO

Lorsqu'une famille suédoise parfaite arrive dans un luxueux complexe hôtelier des Alpes françaises pour y passer cinq journées inoubliables, qu'est-ce qui peut mal tourner? « Tout », semble dire Ruben Östlund (*Play*, 2011), dont le dernier long métrage excelle à montrer l'émergence d'un drame souterrain que l'on ne peut plus enfouir. Devenu maître de l'observation minutieuse, mais toujours sans jugement, et soulignant constamment en images et en sons ces petits détails qui menacent l'harmonie, le cinéaste installe très rapidement une atmosphère inquiétante qui s'étend sur son film entier.

Dès leur arrivée sur les pistes, Tomas, Ebba et leurs deux enfants sont sollicités par un photographe touristique pour faire une séance en plein air, mais ils ont légèrement du mal à prendre la pose classique. C'est que le clan manque un peu de naturel pour simuler le bonheur. Il s'agit bien de la famille « idéale » — belle, superbement vêtue comme dans un catalogue et assez stéréotypée, car on en sait bien peu sur elle —, mais l'on devine déjà le simulacre. C'est ainsi que s'installe *Force majeure*, qui approfondira en cinq chapitres (soit cinq

jours de ski) l'envers d'un séjour de rêve. Tout ce qui est indécidable sur une carte postale, en somme.

Anciennement réalisateur de films de ski, Östlund signe autant de superbes plans panoramiques, où les skieurs paraissent minuscules devant l'immensité de la nature sauvage, que des plans rapprochés donnant à voir de subtiles émotions sur les visages de ses personnages. Lors de sa seconde journée de vacances, la famille est témoin d'une menace peu banale : une puissante avalanche qui, quoique contrôlée, risque d'engouffrer la terrasse sur laquelle ils se trouvent. Il n'en faut pas plus pour que Tomas décampe, laissant derrière lui sa femme et ses enfants. Cet événement, finalement sans conséquence — physique, du moins —, devient pour Tomas et Ebba le début de la fin : les fissures de leur relation sont dévoilées au grand jour, allant même jusqu'à « contaminer » celle d'un autre couple qu'ils côtoient. Confronté à une catastrophe imminente, le père de famille a exposé sa vraie nature de poltron et, dans toutes les discussions qui suivront, le ressentiment de la mère reviendra.

Leur mariage s'effondrera peu à peu, sous les yeux des enfants entraînés eux aussi dans le drame. Et il n'est pas du tout anodin que, jusqu'à une scène symbolique à la toute fin du film, les quatre ne soient plus

jamais présentés ensemble dans un même plan. Mais la véritable originalité du regard d'Östlund réside sans doute dans sa manière d'insérer des pointes d'humour acides désamorçant certaines scènes au potentiel mélodramatique. Surpassant le drame marital ou familial classique, et loin d'être un film d'aventure ou de sport malgré sa prémisse, *Force majeure* prend plutôt l'allure d'une efficace tragicomédie.

Tout au long du film, la musique employée de façon ludique, souvent en contrepoint ou par juxtaposition, devient un véhicule d'humour noir ou de surprise. C'est par exemple sur une version à l'accordéon du mouvement « L'été » des *Quatre saisons* de Vivaldi que s'exécute chaque nuit tout l'attirail d'entretien des pentes. L'opposition entre cette musique d'une grande intensité dramatique et la routine mécanique du complexe hôtelier, ou entre le grandiose et le banal, est une source d'absurdité. Et ces scènes où la musique prend toute la place sont généralement suivies de longs plans au silence quasi complet — soulignant ainsi le vide, le malaise ou une menace imminente. Ces jeux de contraste déjà bien présents dans *Play* semblent ici mieux maîtrisés et davantage au service du récit, qui construit une superbe tension entre ce qui se contrôle et ce qui demeure incontrôlable. Mais Östlund aime bien rappeler que, derrière le spectacle des forces de la nature ou des fortes réactions de ses personnages, c'est bien lui qui tire les ficelles. **CE**



Suède–Danemark–France–Norvège / 2014 / 118 min

RÉAL. ET SCÉN. Ruben Östlund **IMAGE** Fredrik Wenzel **MUS.** Ola Flottum **MONT.** Ruben Östlund et Jacob Secher Schulsinger **PROD.** Erik Hemmendorff, Marie Kjellson et Philippe Bober **INT.** Johannes Bah Kuhnke, Lisa Loven Kongsli, Clara Wettergren, Vincent Wettergren **DIST.** EyeSteelFilm



Gett : le procès de Viviane Amsalem

de Ronit et Shlomi Elkabetz

La persistance de l'invisible

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

L'action se situe en Israël à l'époque actuelle. Des hommes parlent, argumentent au sujet d'une femme. Elle semble mise à l'écart, peut-être absente puisque l'objectif de la caméra ne se tourne jamais vers elle, et ce, malgré qu'elle constitue le sujet central de la discussion. Par ces premières images, cette mise à l'écart du féminin, le film confronte d'emblée le spectateur à l'injustice qui a donné naissance au récit : la place des femmes dans la Loi hébraïque et les rapports des femmes aux hommes.

Scénarisé et réalisé par Ronit et Shlomi Elkabetz, **Gett : le procès de Viviane Amsalem** est le dernier film d'une trilogie entamée en 2004 avec **Prendre femme** et poursuivie en 2008 avec **Les Sept Jours**. On y revoit les protagonistes des précédents opus, Viviane et Elisha Amsalem, un couple marié, alors que l'épouse entreprend les procédures complexes de divorce afin de retrouver cette liberté perdue en consentant au mariage. Filmé en huis clos, se déroulant exclusivement dans l'enceinte du tribunal, **Gett...** met en scène avec précision le processus étouffant dans lequel se débat Viviane. Tour à tour, la caméra filme

les personnages impliqués dans cet interminable procès en adoptant chaque fois la position de celui qui observe. Ce rapport regardant/regardé crée une proximité avec le spectateur qui voit ainsi les choses du point de vue de celui ou de celle qui scrute, qui décode l'autre.

Cette caméra scrutatrice capte la profondeur des regards, les micro-expressions des visages, toute la richesse de la performance des interprètes. Double performance, en fait, puisque l'acteur en vient parfois à jouer un personnage qui se met en scène dans ce spectacle privé et ubuesque qu'est ce procès religieux auquel laïques comme croyants ne peuvent échapper pour obtenir le divorce. Le film critique avec une pointe d'ironie le concept archaïque du tribunal hébraïque qui persiste dans une société moderne entretenant encore l'inégalité des sexes. Le récit aux accents engagés et dénonciateurs est porté en bonne partie par les acteurs. Ronit Elkabetz représente — avec son émouvante Viviane — l'incarnation d'une résistance silencieuse, entêtée et sarcastique. Chaque regard, chaque rire, chaque larme expriment la complexité des sentiments humains et deviennent plus significatifs que les dialogues eux-mêmes.

Subtile, nacrée et diffuse, la lumière de Jeanne Lapoirie semble caresser ces visages meurtris, désespérés ou obstinés; ces

visages, mais aussi ces corps qui se découpent sur les murs blancs, mornes et virginaux, de la salle d'audience, où s'imprègne(nt) leur(s) histoire(s) tragique(s), voire tragicomique(s). Toute la tragédie contenue dans le récit est ainsi mêlée à l'absurdité de démarches juridiques interminables qui submergent la protagoniste. Peu importe que l'on ne fasse mention de l'époque précise à laquelle se déroule l'action puisque le récit s'intéresse plutôt à la période sur laquelle s'échelonne le procès. Ce sont les indications du temps qui passe, inscrites tout au long du film, qui font la démonstration de l'illogisme de la soumission de la femme au pouvoir décisionnel des hommes. À cela s'ajoute une succession de témoignages qui propose un mélange de drame et de comédie — le comique pouvant être sérieux puisque les paroles les plus sensées sortiront de la bouche de Galia (Keren Mor), femme spontanée et haute en couleur.

Gett : le procès de Viviane Amsalem se réapproprie les codes narratifs du film de procès pour mieux dénoncer les aberrations qui régissent la société hébraïque encore fondamentalement patriarcale. La simplicité audiovisuelle adoptée par les cinéastes laisse au récit et aux personnages le soin d'illustrer la complexité et la profondeur du sujet. Le film donne ainsi une «voix silencieuse» aux femmes, aussi nombreuses soient-elles dans cette marge abstraite, et ce, en traçant le portrait de l'une d'elles qui, inlassablement, se tient debout dans l'invisible pour faire face à l'injustice. **CB**



Israël-Allemagne-France / 2014 / 115 min

RÉAL. ET SCÉN. Ronit et Shlomi Elkabetz **IMAGE** Jeanne Lapoirie **MUS.** Disha, Shaul Beser **MONT.** Joëlle Alexis **PROD.** Marie Masmonteil, Sandrine Brauer et Shlomi Elkabetz **INT.** Ronit Elkabetz, Simon Abkarian, Menashe Noy, Sasson Gabai, Eli Gornstein, Gabi Amrani, Keren Mor **DIST.** EyeSteelFilms



Les Loups

de Sophie Deraspe

Comme à la maison

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Élie (Evelyne Brochu) débarque en plein hiver sur une île de l'Atlantique Nord où la chasse aux loups marins (régionalisme pour désigner le phoque) est la principale activité économique. Originaire de Montréal, la jeune femme attise la curiosité et la méfiance des habitants. C'est le cas de Maria (Louise Portal), déterminée à mettre au jour les réelles motivations de sa présence sur l'île.

Dès le premier plan du film, c'est un monde nouveau qui s'ouvre pour Élie, un milieu bercé par la routine. Un endroit où l'on entre chez les gens sans frapper, où dévorer le cœur d'un loup de mer est un rite de passage et où les garçons doivent devenir de « vrais hommes » et non « des tapettes comme à Montréal ». La caméra de Sophie Deraspe est braquée sur son héroïne qui découvre rapidement cet univers que sa présence perturbe. Figure d'étrangère, la jeune femme cache un secret que le film se garde de révéler d'emblée. Malgré des indices plus ou moins probants qui mèneront à l'inévitable révélation d'Élie, **Les Loups** intrigue surtout par le drame intérieur qui secoue son personnage principal.

Comme dans **Les Signes vitaux** (2010) où elle examinait un microcosme — un centre de soins palliatifs — à travers la fiction, la réalisatrice explore ici les communautés isolées. Sans jugement, la caméra capte le quotidien des chasseurs de loups marins. Le fait qu'ils perçoivent Élie comme une menace traduit l'hermétisme et les peurs des insulaires et qui teinteront fortement leur relation avec « l'étrangère ». Maria, forte figure, protège sa meute en établissant un lien de confiance avec la visiteuse; en catimini, elle mandatera Nadine (Cindy-Mae Arseneault), qui héberge Élie, de fouiller ses effets personnels. C'est que la matriarche suspecte la mystérieuse femme d'être une écologiste venue saboter le travail des hommes. Dans une séquence où Maria accuse furieusement Élie d'être une « animaliste », c'est l'autocritique de toute une communauté qui commence à s'exprimer dans ce groupe qui semble porter un regard plutôt sévère sur ses propres pratiques et qui tente de se convaincre lui-même de sa légitimité. Comme si ces hommes et ces femmes s'étaient laissés persuader par le passage répété des défenseurs des animaux dans leur région. « T'es pas la première journaliste qui vient ici pour nous juger », dira Maria à Élie.

C'est finalement surtout un film sur la famille que propose la cinéaste. D'abord, l'analogie entre les mammifères marins et

la communauté est plutôt évocatrice. Maria, en plus de surnommer affectueusement son petit-fils « Tit-Loup », est un personnage rassembleur, véritable mère de meute. Ensuite, parce que le drame qui hante Élie est celui de la quête du père. La seule incursion dans la situation familiale de l'héroïne a lieu lors d'un bref échange téléphonique avec sa mère; on y suggère des rapports difficiles, voire conflictuels. C'est pourquoi, heureusement, avant de tout réduire aux liens du sang, le film présente le portrait d'une jeune femme à la recherche de nouveaux repères. Envieuse et fascinée par les liens qui unissent les membres du village, elle se reconstruit lentement à leur contact, tirant profit de leurs rapports chaleureux. Même si le film parvient à éviter les élans trop mélodramatiques, la conclusion est un peu réductrice en ce qu'elle simplifie l'issue du cheminement d'Élie à une banale affaire de réunion familiale. La mer qui se déchaîne, le ciel qui gronde, la tragédie qui frappe: tous les éléments culminent vers un dénouement que l'on veut émouvant, mais qui détourne l'attention des réels enjeux du récit. Il y a bien ces images magnifiques tournées en mer pour apporter une certaine poésie à l'ensemble, mais cela ne suffit pas pour, comme Élie, se sentir comme chez soi. **CB**



Québec / 2015 / 107 min

RÉAL. ET SCÉN. Sophie Deraspe **IMAGE** Philippe Lavalette **SON** Benjamin Viau et Frédéric Cloutier **MUS.** David Trescos **MONT.** Amrita David **PROD.** Marc Daigle et Sophie Salbot **INT.** Evelyne Brochu, Louise Portal, Benoît Gouin, Gilbert Sicotte, Cindy-Mae Arseneault **DIST.** Les Films Séville



Sommeil d'hiver
de Nuri Bilge Ceylan

La déchéance

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Ce n'était pas gagné. **Il était une fois en Anatolie** (2011) nous ayant profondément ennuyé, on appréhendait le pire du dernier film de Nuri Bilge Ceylan, malgré qu'il ait remporté la Palme d'or au Festival de Cannes en mai 2014. Mais force est de reconnaître que nos appréhensions étaient non fondées, car **Sommeil d'hiver** — constat impitoyable d'une décadence monstrueuse — est tout simplement prodigieux. Librement adapté de nouvelles d'Anton Tchekhov, ce récit existentialiste, porté par des dialogues incisifs, déroule lentement ses enjeux dramatiques jusqu'à une conclusion déchirante de vérité.

Au centre de l'intrigue se trouve Aydin, un ancien acteur recyclé en propriétaire d'hôtel à Cappadoce. Cultivé et arrogant, ce bourgeois misanthrope fait de son érudition une arme de choix pour déprécier les moins fortunés. Même sa femme, Nihal, goûte à son fiel, ce qui fait de leur mariage un amas de détritits méphitique. Un univers de fin du monde que Ceylan filme sous toutes ses coutures, comme s'il s'agissait de conserver une trace d'une déchéance touchant à l'universel. Car la

fatuité de ce mari atrabilaire n'est rien de plus que le reflet d'une bourgeoisie satisfaite de sa supériorité matérielle. Ainsi, n'est-on pas surpris d'entendre de la bouche de cet homme que l'existence de la mouise est une volonté de Dieu. Que voilà une belle façon de se déresponsabiliser; que voilà une vision du monde simpliste et peu probante!

Il faut dire qu'Aydin, malgré son mirifique savoir, est prompt aux raccourcis intellectuels. On en veut pour preuve ses opinions sur un imam quasi alcoolique. Ce dernier, vivant de façon précaire, devient le souffredouleur de l'érudite dans une chronique d'un journal local. Écrivant que ce dignitaire musulman déshonore sa religion en s'enivrant, Aydin oublie l'essentiel de toute spiritualité, soit de ne porter aucun jugement sur autrui. Aussi, le chroniqueur ne s'attarde qu'aux apparences, ne faisant aucun effort pour creuser son sujet (depuis quand l'islam se résume-t-il à la prohibition de l'alcool?), ce qui fera dire à Necla, sa sœur, qu'il devrait polémique sur des matières qu'il connaît, plutôt que de se lancer dans des courroux suintants le conservatisme.

Cette sœur n'est pas plus tendre vis-à-vis de la superficialité de Nihal, femme au foyer dont la résidence n'est rien de plus qu'une cage dorée. Se déculpabilisant de sa

condition sociale en participant à des œuvres caritatives, la jeune épouse est hypocritement vilipendée par sa belle-sœur lors d'une conversation avec Aydin: «La charité, ce n'est pas de jeter un os à un chien affamé», dira-t-elle à son frère. Ainsi, Ceylan soutient, par la bouche de cette dame, que c'est d'abord le partage des fortunes qui importe et non le soulagement de sa conscience par des dons plus ou moins appréciables. Dans le contexte du film, on pourrait ajouter que c'est le *zakat* — distribution égalitaire des richesses chez les musulmans — qui aiguille la pensée du cinéaste.

Mais tout ceci n'est jamais abordé plate-ment dans un pur souci démonstratif; au contraire le film privilégie la subtilité, afin de se préserver d'un anticapitalisme rudimentaire. Le réalisateur aime ses personnages, compatit avec leurs doutes, même si leurs agissements paraissent parfois cruels ou désespérés. Une approche sincère (mais critique) de la bourgeoisie, rappelant les démarches de Luchino Visconti et d'Ingmar Bergman, sans jamais sombrer dans le pastiche pur et simple. Bref, un cinéma philosophique d'envergure, dont le fond se marie habilement à la forme. Certes, il s'en trouvera pour affirmer que **Sommeil d'hiver**, qui dure plus de trois heures, aurait gagné à être resserré au montage. Pour notre part, on se contentera de dire que cette réflexion sérieuse nécessitait une telle ampleur pour s'épanouir pleinement. **CB**



Turquie-France-Allemagne / 2014 / 196 min

REAL. Nuri Bilge Ceylan **SCÉN.** Ebru Ceylan et Nuri Bilge Ceylan **IMAGE** Gökhan Tiryaki **SON** Andreas Mücke-Niesytka **MONT.** Nuri Bilge Ceylan et Bora Gökşingöl **PROD.** Zeynep Özbatur Atakan **INT.** Haluk Bilginer, Melisa Sözen, Demet Akbag **DIST.** Métropole Films



Timbuktu

d'Abderrahmane Sissako

Lumineuse résistance


NICOLAS GENDRON

Première sélection de l'histoire pour la Mauritanie aux Oscar, **Timbuktu** a surtout triomphé aux César plus tôt cette année, raflant sept statuettes, dont celle du meilleur film. La coproduction franco-mauritanienne marque assurément un tournant dans la carrière d'Abderrahmane Sissako, surtout connu pour sa comédie décapante **Bamako** (2006), dans laquelle une frange de la population africaine entamait un procès contre la Banque mondiale et le FMI, au nom du continent tout entier! S'il poursuit sa quête de justice et d'harmonie pour la grande famille des hommes, le cinéaste semble ici prendre le parti de la beauté et de la vérité, aussi naïves puissent-elles paraître derrière le tumulte d'une violence érigée en système.

La vie ne suit plus son cours à Tombouctou. Depuis peu, les extrémistes religieux y font la loi, oppressant surtout les femmes, les forçant à se voiler ou à se marier, jusqu'à leur arracher une part d'elles-mêmes. La musique s'évanouit, les rires aussi. La police islamique circule pour ramener à l'ordre les gazelles égarées. Et chaque jour qui passe, un groupuscule se transforme en tribunal à ciel ouvert. Non loin de là, dans

les dunes, évolue une famille de Touaregs au petit bonheur tranquille, en rien affectés par le climat toxique de la ville — l'affiche du film les montre tout sourire, prenant le thé gaiement. Kidane, sa femme, sa fille et leur jeune berger vivront en retrait du monde jusqu'à la mort regrettable de l'une de leurs bêtes...

Librement inspirée d'incidents odieux ayant eu cours au Mali en 2012, durant l'occupation de Tombouctou par les djihadistes, la quatrième fiction de Sissako s'éloigne de son aura documentaire pour composer une galerie de personnages forts qui résistent à l'envahisseur. Mais on sent, dans l'acuité du regard, que ces combattants ont de proches parents quelque part au pays. Les portraits de femmes sont en ce sens d'une éloquence admirable. Il y a cette vendeuse de poissons frondeuse, refusant d'enfiler des gants en plus du voile dans l'exercice de son travail; cette « folle à la poule », dont les errements deviennent la licence parfaite pour envoyer paître l'opresseur; mais aussi Fatima, qui protège féroce le logis et sa dignité en l'absence de son mari, prête à tout pour que leur fille ne connaisse pas le désespoir, « entre soif et sécheresse ». Dans tous les cas, la rage et le courage sont palpables et l'emploi de plusieurs acteurs locaux dans la distribution n'est certes pas étranger à cette impression de véracité.

Pour Sissako, Mauritanien ayant grandi au Mali, il semble essentiel de ne pas démoniser les extrémistes; aussi les montre-t-il sous un jour débonnaire, apprenant à conduire dans le désert ou passant sans ambages du rap au djihad. Leur nonchalance n'en paraît que plus vaine. Dès les premières minutes du film, il va même jusqu'à les montrer consciencieux des médicaments prescrits à un otage occidental. Mais nous ne sommes pas dupes: il penche décidément du côté de cet Islam qui préfère porter la parole de Dieu « avec la tête et non avec les armes ». Si certaines scènes affichent une luminosité contagieuse, telle cette partie de football d'une douce rébellion, on se demande si l'ensemble ne présente pas trop une allure de carte postale pour signifier l'injustice, à l'heure où un certain État-dont-on-ne-doit-pas-prononcer-le-nom brûle des instruments de musique contraires à leur profession de foi. Après le coup de fusil où tout bascule, on est ébloui par la splendeur du soleil couchant au lieu d'être assailli par l'urgence du moment. Mais peu importe, puisque l'amour triomphera de tout... « Je ne crains pas la mort que vous me donnez, elle a une place en moi », souffle le condamné. Reste la gazelle, en guise d'espoir. 



France-Mauritanie / 2014 / 97 min

RÉAL. Abderrahmane Sissako **SCÉN.** Abderrahmane Sissako et Kessen Tall **IMAGE** Sofian El Fani **SON** Philippe Welsh, Roman Dymny et Thierry Delor **MUS.** Amine Bouhafa **MONT.** Nadia Ben Rachid **PROD.** Sylvie Pialat et Étienne Comar **INT.** Ibrahim Ahmed, Abel Jafri, Toulou Kiki, Layla Walet Mohamed, Mehdi A.G. Mohamed, Fatoumata Diawara **DIST.** Axia Films



Une nouvelle amie

de François Ozon

La femme spectacle

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Laura, la meilleure amie de Claire (Anaïs Demoustier), meurt à la suite d'une éprouvante maladie. Elle laisse David (Romain Duris), son mari, seul pour s'occuper de leur fille naissante. Pour apaiser le deuil de ce dernier, Claire lui rend visite. Lorsqu'elle entre chez lui, la jeune femme découvre qu'il se travestit.


Après Pedro Almodovar et Xavier Dolan, que reste-t-il à François Ozon pour renouveler le discours sur les personnages transgenres? La réponse réside dans une arme redoutable: l'humour. Adaptant la nouvelle de Ruth Rendell, *The New Girlfriend*, le cinéaste offre une proposition culottée et maniérée dans laquelle son héros/héroïne s'incarne à travers un spectacle comique. Le cinéaste renoue ici avec ses premières amours, redevenant l'espace d'un long métrage le réalisateur provocateur de *Sitcom* (1998) et de *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (2000). Grâce à une mise en scène épousant les déchirements de son principal protagoniste, le film est à la fois drame sirkien (le montage mélodramatique sans dialogues qui sert à introduire les personnages), suspense hitchcockien et comédie *queer*. Comme toujours chez

Ozon, la maîtrise des genres et des références est au rendez-vous et s'incarne dans sa caméra même.

Pour son quinzième film, Ozon revient à un cinéma théâtral. Lorsque David devient Virginia, son *alter ego* féminin, il le fait grâce à des robes et des jupes aux teintes vives, des perruques blondes et des rouges à lèvres aux couleurs vibrantes. C'est ainsi qu'il/elle définit sa féminité flamboyante. Pur spectacle, Virginia défile à coups de talons hauts et fait les boutiques au rythme d'une chanson de Katy Perry. C'est sur le corps de Romain Duris, qui s'abandonne complètement dans ce contre-emploi improbable, que se dessinent les traces de cette féminité. «Il faut souffrir pour être belle», dira Virginia en train de se faire épiler par Claire. Cette superficialité, discutable certes, à travers laquelle la jeune femme précise son identité sexuelle se complexifie cependant au fil de l'intrigue. Lors d'une soirée dans un bar gay, par exemple, elle s'émeut devant la performance d'une *drag queen* — autre figure de spectacle — qui reprend *Une femme avec toi* de Nicole Croisille.

La relation délicate et ambiguë entre Virginia et Claire demeure l'enjeu central du film et permet au cinéaste de s'immiscer dans des zones tout en nuances en faisant preuve d'une certaine sensibilité. La

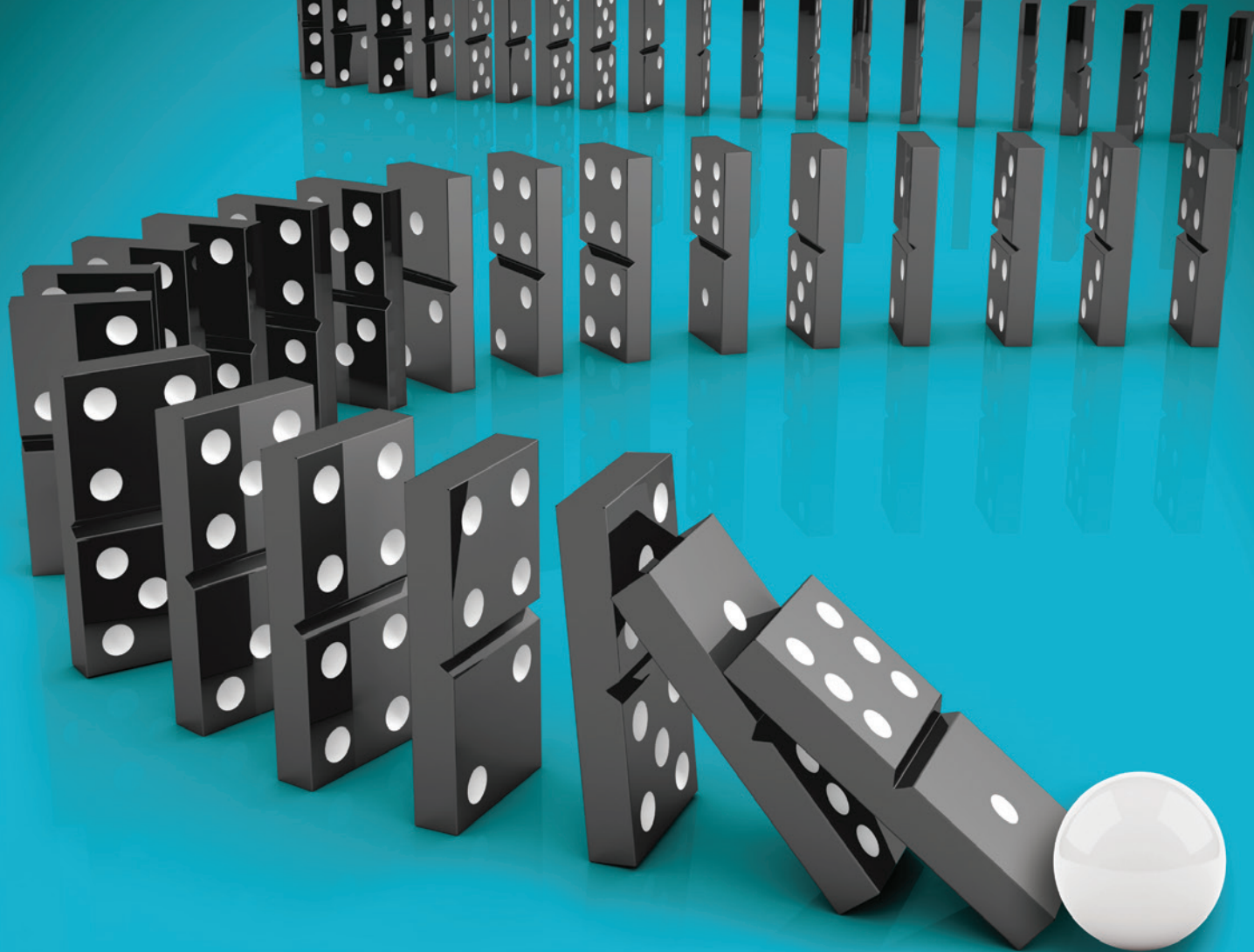
caméra épouse la plupart du temps la subjectivité de Claire, complice fascinée par la transformation de David. Est-ce pour combler le vide causé par la mort de sa meilleure amie? Ou se sent-elle désormais à l'aise de reporter son amour refoulé pour la défunte sur cet autre corps? Le film évite de succomber à la psychologie primaire et mystifie cette obsession avec suffisamment de finesse pour susciter la curiosité.

Une nouvelle amie aura sans doute ses détracteurs qui clameront que le film est dépassé et inutilement provocateur. Une scène fantasmée sous la douche, entre David et le mari de Claire, confirme en effet un voyeurisme racoleur auquel n'échappe malheureusement pas le cinéaste; de même, on notera un symbolisme parfois trop appuyé, par exemple l'omniprésence des miroirs évoquant la représentation perpétuelle des corps. Néanmoins, l'émotion trouve son chemin à travers les artifices. Au-delà de la fusion des genres — cinématographiques et sexuels —, Ozon offre ici un portrait ludique et touchant de deux femmes qui, au contact l'une de l'autre, s'apprivoisent, se séduisent et s'épanouissent. Car chez ce cinéaste, c'est la limpidité du récit qui prime. Et au final, cette démarche se révèle payante puisque le propos, cristallisé dans l'ultime plan, parvient à se dessiner clairement. Cette fois, pas de cynisme ni d'ambiguïté, le réalisateur offre un charmant pied de nez au modèle «hétéronormatif». (Sortie prévue: juin 2015). 



France / 2014 / 105 min

RÉAL. ET SCÉN. François Ozon, d'après la nouvelle *The New Girlfriend* de Ruth Rendell **IMAGE** Pascal Marti **SON** Guillaume Sciamma **MUS.** Philippe Rombi **MONT.** Laure Gardette **PROD.** Éric et Nicolas Altmayer **INT.** Romain Duris, Anaïs Demoustier, Raphaël Personnaz **DIST.** Métropole Films

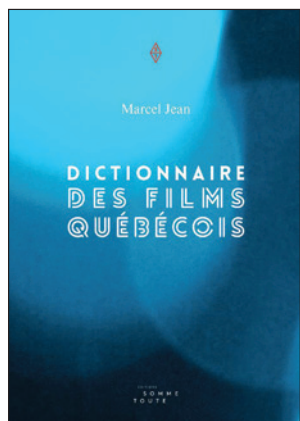


Semaine de
l'action bénévole

12-18
avril 2015

LE BÉNÉVOLAT,
UN GESTE GRATUIT,
UN IMPACT
COLLECTIF





JEAN, Marcel. *Dictionnaire des films québécois*, Montréal, Éditions Somme Toute, 2014, 504 p.

La subjectivité avant tout

LUC LAPORTE-RAINVILLE

«Ce dictionnaire est tout le contraire d'un état des lieux objectif de l'histoire du cinéma québécois.» (p. 5) Avec cette phrase laconique, Marcel Jean, auteur de l'excellent livre *Le Langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation* (1995), propose au lecteur de son *Dictionnaire des films québécois*, un périple organisé par ses bons soins. Si Jean précise dans le communiqué de l'éditeur avoir visionné 2500 films lors de la préparation de cet ouvrage, à d'autres l'exhaustivité; place ici à 1300 œuvres choisies parmi les préférences et les coups de gueule de l'essayiste, le tout accompagné d'analyses esthétiques et sociologiques succinctes. Un panorama riche (fictions, documentaires, films expérimentaux, etc.).

Le cinéophile pourra savourer l'ouvrage, tel un dessert exquis. Qu'il s'agisse d'exposer les réserves de Pierre Vallières et de René Lévesque à l'endroit du film *Les Ordres* de Michel Brault (1974) ou de dépeindre l'intérêt sociologique du très goûteux navet *Deux Femmes en or* (Claude Fournier, 1970), Jean n'a pas son pareil, écrivant avec l'élégance des plus grands. Sa plume, toujours précise, sans fioriture,

fait voyager le lecteur aux confins de notre cinématographie, se permettant même d'aligner plusieurs anecdotes inconnues du grand public.

À ce titre, la portion réservée au documentaire *Pour la suite du monde* (1963) vaut son pesant d'or. On y retrouve, bien sûr, les informations d'usage (premier long métrage québécois à avoir été sélectionné en compétition au Festival de Cannes, film emblématique du cinéma direct, etc.), mais également quelques faits liés à la fameuse paternité de ce bijou du septième art. Voyez ce qu'il en dit: «On a beaucoup discuté à propos de la paternité de ce film, certains l'attribuant à [Pierre] Perrault, d'autres à [Michel] Brault. Débat stérile s'il en est un, car il est indéniable que [sa] réussite [...] est le résultat de la rencontre entre deux lignes de force distinctes: d'abord la passion de Perrault pour le fleuve [Saint-Laurent] et ses habitants [...], puis les années d'audaces et d'explorations techniques et esthétiques de Brault.» Un travail d'équipe, donc. N'empêche que l'auteur soutient, d'un même souffle, que Perrault, déçu de ne pas avoir eu un crédit de réalisateur pour la série télévisée *Au pays de Neufve-France* (1960), avait pris ses précautions avant le tournage de *Pour la suite du monde*: il signa un contrat lui garantissant ce crédit, doublant ainsi Brault qui se croyait seul maître à bord. Preuve que l'*ego* s'avère têtu, même chez les artistes réputés généreux.

Le fait d'avoir inséré plusieurs films indépendants dans ce dictionnaire est également un choix judicieux. Cela permet, entre autres, de (re)découvrir *La Liberté d'une statue* qu'Olivier Asselin réalisa en 1990. Irisation jurant avec le prosaïsme du cinéma conventionnel, cette comédie raffinée devint rapidement culte à l'époque — du moins, pour une frange de la critique québécoise. Plus encore, cette même critique fit d'Asselin «le symbole du nécessaire affranchissement des artistes dans leur rapport au financement institutionnel». Preuve que la créativité n'est pas qu'une question de fric.

On salue pareillement l'initiative de mettre en évidence une relève issue de la marge, rendant possible bon nombre de découvertes. L'une d'elles, *Thanatomorphose* d'Éric Falardeau (2012), bénéficie d'un panégyrique plus que mérité de la part de Jean: «[Ce long métrage] est une œuvre unique dans la filmographie québécoise, fiction cronenbergienne contemplative en même temps que sorte de *Repulsion trash* qui s'assume totalement et ne fait aucune concession.» Œuvre unique, cronenbergienne... on ne saurait imaginer plus beau dithyrambe. À propos de Cronenberg, il occupe une place de choix dans cet ouvrage, cinq de ses films ayant été produits (ou coproduits) au Québec — c'est le cas du sous-estimé *Shivers* (1975).

Certes, on peut déplorer que des films soient passés à la trappe; certes, on peut rechigner devant la présence de certaines coquilles dans le corps du texte (en page 417, le comédien Victor Andrés Trelles Turgeon est rebaptisé Victor Andrés Trelles «Trugeon»); mais au final, on est conquis par l'intelligence dont fait preuve Jean. Son écriture, son érudition... tout cela frôle le génie! Un livre indispensable à tout cinéophile! 📖



RAMIREZ, Bruno. *L'Histoire à l'écran*, Champ libre, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, 333 p.

La vérité et rien d'autre

ZOÉ PROTAT

Lorsqu'on s'intéresse aux relations entre l'histoire et le cinéma, le tour d'horizon est vite fait entre les « beaux livres », peu informatifs, et les classiques incontournables. Nous pouvons maintenant compter sur une nouvelle publication : *L'Histoire à l'écran*. L'auteur, Bruno Ramirez, historien et professeur à l'Université de Montréal, bénéficie également d'une expérience concrète dans le monde du cinéma en tant que conseiller et scénariste. Sa connaissance des deux univers ne peut que bonifier son propos.

La première partie de l'ouvrage, théorique, détaille l'historiographie des espaces de contamination entre cinéma et histoire, ainsi que des relations à la fois professionnelles et humaines entre les cinéastes et les historiens de métier. Elle est complétée par l'examen d'un cas particulier, celui de l'immigration italienne à Montréal, que l'auteur maîtrise bien grâce à sa participation active aux longs métrages **Caffè Italia** et **La Sarrasine**. La deuxième partie est, quant à elle, constituée d'entretiens avec sept réalisateurs ayant fait de l'histoire l'un de leurs motifs privilégiés. Ramirez recueille ainsi les propos des frères Taviani, de Denys


Arcand, de Deepa Mehta, de Costa-Gavras, de Renzo Rossellini et enfin de Margarethe von Trotta, le tout dans le but d'extirper le débat cinéma/histoire de son cadre habituel, celui des études universitaires, afin de le confronter à la pratique concrète de l'art.

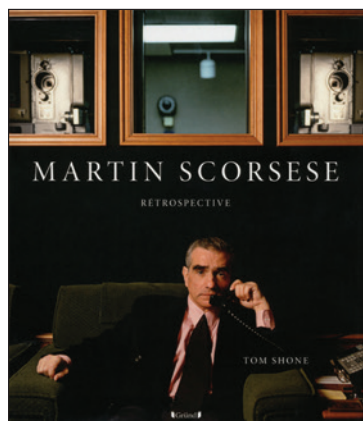
Les relations entre l'histoire, une discipline scientifique reconnue, et le cinéma, une forme d'art et de divertissement somme toute récente, ne furent pas toujours de tout repos. Pourtant, le septième art a depuis ses débuts eu des rapports assez étroits avec les historiens, que la collaboration de ceux-ci agisse en tant que caution sérieuse ou, au contraire, qu'ils soient dépêchés par un état totalitaire pour en exercer la censure. Si le cinéma historique est souvent polémique, il est aussi un terrain de grandes recherches : factuelles, techniques, intimes ou mémorielles, des conditions *sine qua non* pour obtenir le tant espéré sceau de l'authenticité. À travers de nombreux exemples, classiques (**Amadeus**, **Barry Lyndon**) ou plus inusités (**L'Arbre aux sabots**, **Le Ruban blanc**, **Léolo**), Ramirez analyse les interactions particulières des films avec l'histoire. Dans les années 1970, l'arrivée d'objets d'étude alternatifs — dont le cinéma — donne une nouvelle impulsion à la profession d'historien. La forme de divertissement la plus populaire du XX^e siècle représente pour plusieurs une manière d'enseigner l'histoire à grande diffusion. Mais il doit aussi répondre aux impératifs de l'industrie et aux goûts du plus grand nombre, ce qui rend les spécialistes méfiants.

« La manipulation des images et du son, de même qu'un certain nombre de procédés de manipulation du temps et de l'espace (ellipse, flash-back, gros plan, ralenti, panoramique, montage, etc.) permettent au film de recréer aussi parfaitement que possible la structure complexe de temporalité et de spatialisation inhérente à la plupart des événements qui marquent la vie humaine » (p. 61), affirme Ramirez. Mais il doute également : en mêlant inventions et faits réels, le film

altère-t-il, voire manipule-t-il, notre vision du passé? En tant qu'historien, Ramirez recherche la vérité avant tout. Selon lui, le but premier d'un documentaire d'histoire, avec ses témoins vivants, ses archives et ses photographies, en est clairement un d'éducation. Pour autant, les historiens n'en sont pas toujours satisfaits. Et la situation se complique encore lorsqu'il s'agit de fiction.

La fiction dans la narration historique : un terrain glissant. Ramirez est encore visiblement troublé par la dualité intrinsèque du cinéma historique, à la fois œuvre artistique et véhicule de savoir. Il signale par exemple « l'usage d'une liberté débridée » dont usent et abusent certains, le tout « dans le but d'attirer la clientèle » (p. 25). Est-ce à dire que le public ne s'intéresserait pas à la vérité de l'histoire ou que celle-ci serait difficile à absorber? Pour exposer la pensée de l'auteur, prenons l'exemple du **Retour de Martin Guerre**, un film signé Daniel Vigne, mais aussi un ouvrage de l'historienne Natalie Demon Davis. Tout en affirmant que le film est d'une qualité historique indéniable, Ramirez souligne que « le livre de Davis peut également servir à illustrer les limites du cinéma à rendre compte de tous les aspects du réseau inextricable d'événements et de relations sociales » (p. 108).

En dépit du fait qu'elles comptent maintenant plusieurs décennies, les études cinéma/histoire ressassent fréquemment les mêmes questions. Chez les historiens, la mesure de valeur d'une œuvre demeure le degré de fidélité à la réalité, toute la réalité. Mais pourquoi juger le cinéma, art autonome, selon ces termes limités et contraignants, qui ne le concernent pas nécessairement? Comme bien d'autres ouvrages du genre, *L'Histoire à l'écran* considère bien souvent le septième art en tant que véhicule d'informations à confirmer ou à infirmer par rapport aux faits. Finalement, la partie la plus surprenante du livre demeure ses entretiens où les créateurs transmettent à bâtons rompus leur amour du cinéma historique, et ce, en toute liberté. 



SHONE, Tom. *Martin Scorsese – Rétrospective*, Paris, Grund, 2014, 287 p.

Panorama de carrière

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Dans le milieu de l'édition, il semble que l'engouement pour Martin Scorsese ne soit pas près de se tarir. De nouveaux livres paraissent au même rythme que ses films : produits dérivés de titres isolés (scénarios de **Gangs of New York** ou de **Hugo**, etc.), innombrables monographies publiées des deux côtés de l'Atlantique, incontournables recueils d'entretiens-fleuves dans la tradition *Hitchcock-Truffaut*, etc. On s'y perd parfois, surtout si certains ouvrages affichent le même titre : il ne faudra pas confondre le *Scorsese par Scorsese* piloté par David Thompson et Ian Christie (paru en français en 1990) et celui de Michael Henry Wilson, dont une version augmentée est sortie en 2011... Ainsi, les livres semblent vouloir suivre la trace du débit effréné du metteur en scène et de ses montages les plus « caféinés », et en disent long sur l'aspect addictif de son cinéma, où la cinéphilie éclairée pose rarement obstacle à un goût du spectaculaire et de l'excès : revoir **The Wolf of Wall Street** (2013).

Le dernier ouvrage en titre est signé Tom Shone, professeur d'histoire du cinéma qui exerce aussi comme critique au *New York Times*, *The Economist*, *Slate* ainsi

qu'au *New Yorker*. L'objet se présente comme un beau livre : format imposant, papier épais, photos en couleurs et prix à l'avenant (autour de 55 \$). On peut s'attendre à tout dans ce type de livre, la collection des « Archives » de Taschen (avec des publications en outre consacrées à Kubrick, Bergman, Almodovar) formant une classe à part où la grandeur des pages n'empêche pas le lecteur de se munir de verres grossissants pour déchiffrer le texte. On redoute surtout, en réalité, que le design et l'iconographie ne dissimulent un contenu éditorial famélique — effet sur lequel nous avait laissés le *Scorsese* de Patrick Brion (La Martinière, 2004), malgré le soin apporté aux illustrations.

Il serait peut-être révélateur de mentionner le temps de lecture qu'auront demandé les 287 pages de ce livre : 4 heures, pour 50 années de carrière. Le livre est organisé comme une filmographie chronologique, au rythme d'un long métrage par chapitre, donc 23 (de **Who's That Knocking at My Door** [1967] à **The Wolf of Wall Street**), auxquels s'ajoutent une introduction, un chapitre sur les années de formation de Scorsese (de son enfance à ses films étudiants), puis un dernier consacré à ses documentaires et une postface pour conclure.

Tom Shone ne s'appesantit pas et mène son affaire tambour battant sur le ton de ce qui serait un article de fond pour le *New Yorker*. Ça va très vite. Et sa plume semble dire : vous saviez déjà que Scorsese avait grandi dans Little Italy ? Qu'il avait longtemps été tenté par la prêtrise ? Qu'il était, adolescent, passé à deux doigts de se faire assassiner par un sinistre automobiliste ? Eh bien, ce n'est pas grave ; lisez-le encore.

Il ne s'agit que du chapitre de la jeunesse. Tous ceux consacrés à chacun des films feront trempette dans la genèse du projet, l'histoire du tournage, le rapport avec les acteurs et les collaborateurs (les fétiches comme les nouveaux venus et les nouveaux venus qui deviendront fétiches,

etc.). La genèse, le tournage et finalement la réception du film, non sans compter l'appréciation critique de l'auteur lui-même : tout ça est réglé le temps de le dire. Les textes sont brefs et leur débit rapide, si bien que l'objet du *coffee table book*, conçu pour reposer à sa place tranquille, devient un tourneur de pages. Du reste, ce ton de reportage rédigé à chaud n'a rien d'infidèle à l'esprit endiablé du créateur de **Casino** et de **Goodfellas**.

Le livre rêvé sur Scorsese allierait l'analyse pénétrante et les faits inédits (ou plus approfondis) à un ton survitaminé, en plus de cultiver le genre de jeux de renvois iconographiques que réussissait Michel Ciment dans son *Kubrick*, où l'image, pas seulement décorative, parvenait véritablement à commenter le texte. Le ton dynamique du texte de Tom Shone n'empêche pas que le « scorsophile » n'y apprendra rien qu'il n'ait déjà lu ailleurs et de façon mieux développée. Cependant, voir une carrière de 50 ans dans le cinéma se résumer de la sorte met parfaitement en relief un parcours en véritables dents de scie, où le risque et le danger sont toujours relativement présents. On le voit, par exemple, se planter avec **New York New York** après le triomphe de **Taxi Driver**, pour se relever ensuite avec **Raging Bull**, puis tomber à nouveau (du moins aux entrées au guichet) avec le mésestimé **King of Comedy** ; le tout selon un parcours du combattant qui continue de subir des revers (**Gangs of New York**, grand film malade) et de se relever avec une énergie recouvrée impressionnante. On en retient l'image presque mythique, mais pas fautive, d'un auteur qui a du Prométhée et du phénix, dont chacune des chutes porte la promesse d'un retour à la forme, aussi longtemps qu'il va poursuivre. ☞

LE PRINTEMPS DES REVUES 2015

5^e anniversaire

« À UNE ÉPOQUE OÙ TOUT LE MONDE A SON MOT À DIRE SUR TOUT, OÙ NOUS SOMMES PLONGÉS DANS UN OcéAN DE MOTS, LA REVUE CULTURELLE AGIT COMME UN PHARE... » THOMAS HELLMAN, PORTE-PAROLE

DU 26 MARS AU 16 AVRIL 2015, LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES VOUS DONNENT RENDEZ-VOUS. UNE OCCASION DE LES DÉCOUVRIR ET DE VOUS FAIRE PLAISIR!

PROGRAMMATION DISPONIBLE AU SODEP.QC.CA

24 IMAGES | À BÂBORD! | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ART LE SABORD | BRÈVES LITTÉRAIRES | CAP-AUX-DIAMANTS | CIEL VARIABLE | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | CIRCUIT | CONTINUITÉ | CONTRE-JOUR | ESPACE | ESSE | ESTUAIRE | ETC MEDIA | ÉTUDES LITTÉRAIRES | EXIT | HISTOIRE QUÉBEC | INTER | INTERMÉDIALITÉS | JET D'ENCRE | JEU REVUE DE THÉÂTRE | L'ACTION NATIONALE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | LES CAHIERS DE LECTURE | LES ÉCRITS | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIBERTÉ | L'INCONVÉNIENT | LIVRE D'ICI | LURELU | MAGAZINE GASPÉSIE | MŒBIUS | NOUVEAU PROJET | NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME | NUIT BLANCHE | QUÉBEC FRANÇAIS | RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES | RELATIONS | SÉQUENCES | SPIRALE | TANGENCE | VIE DES ARTS | VIRAGES | VOIX ET IMAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | ZONE OCCUPÉE



sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

A close-up photograph of a woman with dark hair, looking towards the camera. She is holding a lit flare in her hand, which is glowing brightly. The background is dark with some bokeh light effects.

LE AU CINÉMA
LE 10 AVRIL 2015
**PROFIL
AMINA**

un film de **SOPHIE DERASPE**

A photograph of a cow standing in a snowy field. The cow is dark-colored and is facing right. The background shows a fence and a cloudy sky. The overall tone is somewhat desaturated and cold.

LE AU CINÉMA LE 8 MAI 2015
**PLANCHER
DES
VACHES**

un film de **ANAÏS BARBEAU-LAVALETTE
& ÉMILE PROULX-CLOUTIER**