

SÉQUENCES

LA REVUE
DE CINÉMA

N° 295 | MARS - AVRIL 2015 | 60^E ANNÉE | 5,95\$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

CORBO

MATHIEU DENIS

NURI BILGE CEYLAN

SOMMEIL D'HIVER

FRANÇOIS DELISLE

CHORUS

SOPHIE DERASPE

LES LOUPS

BENNETT MILLER

FOXCATCHER

RAFAËL OUELLET

GUROV ET ANNA

ANDREY ZVYAGINTSEV

LÉVIATHAN



SÉQUENCES
60 ANS DE CINÉMA
DEUXIÈME PARTIE



andolfi & Centrale Électrique présentent



www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 3 AVRIL





SOMMAIRE

Sommeil d'hiver

2 MOT DE LA RÉDACTION

Le prix de la liberté

EN COUVERTURE

3 MATHIEU DENIS

Corbo > Au cœur du politique

Mathieu Denis > Devoir de mémoire

LES FILMS

10 GROS PLAN

Foxcatcher > Frustration meurtrière | *Leviathan* > *Apocalypse Now* | *Sommeil d'hiver* > Âmes en peine

16 CRITIQUES

American Sniper > Frères d'armes | *Big Eyes* > Diluant à peinture | *Chorus* > Amère déception | *Clouds of Sils Maria* > La persistance de la mémoire | *Gurov et Anna* > La tragédie d'un homme ridicule | *Into the Woods* > Il était (encore) une fois... | *La Passion d'Augustine* > Révolution tranquille sans fausse note | *Le Procès de Viviane Amsalem* > «Et te voici permise à tout homme...» | *Les Loups* > Racines vitales | *Mr. Turner* > Improbable beauté | *N.O.I.R.* > Sans l'éclat du premier film

27 MISE AUX POINTS

[une sélection des films sortis en salle]

ARRÊT SUR IMAGE

28 DIRECTEMENT EN DVD

Happy Christmas | *Night Moves* | *The Guest* | *These Final Hours*

30 CÔTÉ COURT

Sur les traces de Maria Chapdelaine > Éloge au pouvoir du documentaire

31 FLASHBACK

Naked > Fais-moi mal, Johnny

32 HORS-CHAMP

Eau argentée, Syrie autoportrait > Poésie d'horreur sur YouTube

PANORAMIQUE

34 CHAMP DE RÉFLEXION

Bilan du cinéma québécois 2014 > Tous derrière et lui devant

37 ÉTATS CRITIQUES

Daniel Racine > «Je sens qu'il y a des mutations dans la critique qui sont actuellement en train de se faire et qui me rendent très optimiste...»

40 LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL

L'œuvre actuelle comme témoignage de foi

44 SCRIPTS

Méliès, carrefour des attractions > Trajectoire entre l'ancien et le moderne | *Dictionnaire des films québécois* | *Fellini et Casanova*

46 SALUT L'ARTISTE

[Ralph H.] Baer... [Billie] Whitelaw

49 HOMMAGE

SÉQUENCES – 60 ANNÉES DE CINÉMA (Deuxième Partie) L'Ouest en deuil: John Ford | Hommage posthume: Léo-Ernest Ouimet / Buster Keaton | Flashbacks: *Pharao* > Discours de la méthode politique | *Double suicide* > Les formes de l'art | *IXE-13* > Du cabotinage étudiant devenu vintage Lettre ouverte à Jean-Pierre Lefebvre | Entretien avec René Allio

erratum : Dans le n° 294 (Janvier-Février 2015), la cote attribuée par Julie Vaillancourt à *The Good Lie* aurait dû être ★★★½ et non pas ★½, en plus de figurer dans la colonne *Rédacteurs* de la *Mise aux points*. Nos plus sincères excuses. | À la page 50, le nom Shupp dans la légende de la photo aurait dû s'écrire Schupp. Nous nous excusons auprès de lui.

Le prix de la liberté

Le titre de l'éditorial du numéro 126 (Octobre 1986) de *Séquences* était le même que le présent *Mot de la rédaction*. Pourquoi reprendre ce frontispice interrogateur trois décennies plus tard? Pour la simple raison qu'au moment d'écrire ces lignes, l'actualité politique nous l'impose urgemment. La tragédie *Charlie Hebdo* est au centre de la pensée écrite et orale libre de toute censure, et nous nous sentons vivement concernés.

Dans son éditorial, Léo Bonneville éclairait le lecteur sans sous-entendus. Il disait que «cette liberté se manifeste dans le travail du critique qui s'exprime avec probité et sincérité. Son devoir est de donner son opinion en connaissance de cause et en justifiant son point de vue. S'il a des goûts, des préférences, ils tiennent à sa formation... Car toute critique absolument objective est un leurre...»

Aujourd'hui, plus que jamais, ces nobles paroles retentissent en nous comme un appel à la revendication de notre droit le plus fondamental, la libre pensée, mais aussi comme un cri pour la réappropriation d'une autonomie sensée propice à la créativité. Nous sommes tous égaux, certes, mais pas tous pareils.

Car «l'uniformité engendre l'ennui...», comme le disait également notre ami Bonneville. C'est en cela que *Séquences* se démarque, toujours fidèle à sa diversité d'opinions, parfois houleuses et sujettes à des entrecroisements, mais ô combien saines, constructives et démocratiques.

Charlie Hebdo demeure (car nous sommes certains qu'il continuera à publier) l'archétype de la liberté d'expression: journal de gauche, médium d'expression qui prône la liberté de penser chez l'humain, mais jamais de façon gratuite. Au contraire, privilégiant la satire et la fable, comme s'il s'agissait de remettre le monde en question, de le dépolluer de toutes formes de préjugés. Comme s'il était aussi question d'une croisade menée contre l'obscurantisme qui frappe parfois la raison.

C'est ça aussi, l'esprit ouvert de notre revue. Celui, unique, d'exprimer nos idées sur les questions cinématographiques, bien sûr, mais – temps obligent – en les amalgamant aux enjeux sociopolitiques de l'heure. Jamais autant qu'aujourd'hui la politique n'aura été aussi proche du cinéma, mais surtout de la critique. Le critique ne peut y échapper. Dans la mesure du possible, nous devons l'inscrire dans nos discours pour mieux comprendre la dynamique sociale et le monde qui nous entoure.

Nous, les critiques, sommes tous *Charlie*. Nous devons le prouver dans nos analyses, nos compte-rendus, nos opinions. Mais dans ce contexte de droits durement acquis, nous privilégions aussi la dignité, la décence, le refus de provocation gratuite. Justement, au nom de la démocratie, notion qui perd de sa signification à mesure que le temps se déroule et que la vie nous oblige à constamment remettre en perspective.

Au moment de la sortie de ce numéro, l'affaire *Charlie Hebdo* aura sûrement suscité de nombreux autres échos. Peu importe car, quoi qu'il en soit, «le prix de la liberté» est certes bien cher, mais le jeu en vaut la chandelle. Et mine de rien, quoi de mieux que d'illustrer ce billet par une photo tirée du film *The Interview*. 

Élie Castiel
Rédacteur en chef

Photo: Pour la critique de *The Interview*, voir www.revuesequences.org

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

Directeur de la publication: Yves Beauregard

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

Comité de rédaction: Luc Chaput, Charles-Henri Ramond, Patricia Robin

Correction des textes: Richard Gervais

Rédacteurs: Robert-Claude Bérubé, Léo Bonneville, Stéphanie Chalut, Jérôme Delgado, Julie Demers, Jean-Philippe Desrochers, Pierre-Alexandre Fradet, Sami Gnaba, Pascal Grenier, Maxime Labrecque, Jean-Marie Lanlo, Carlo Mandolini, Pierre Pageau, Asher Pérez-Delouya, Mathieu Séguin-Tétreault, Julie Vaillancourt, Claire Valade.

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

Design graphique: Simon Fortin — Samourai
Tél.: 514 526-5155 | www.be.net/samourai

Directeur marketing: Antoine Zeind
Tél.: 514 744-6440 | azeind@azfilms.ca
Élie Castiel | cast49@sympatico.ca

Comptabilité: Josée Alain

Conseiller juridique: Guy Ruel

Impression: Transcontinental S.E.N.C.

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

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

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

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

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

Tous droits réservés

ISSN-0037-2412 • Dépôt légal: 1^{er} trimestre 2015
ISBN-978-2-924354-11-7 (PDF)

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Séquences publie six numéros par année.

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

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

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

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

Conseil des arts
et des lettres

Québec

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



MATHIEU DENIS

La fiction politique n'est pas la règle dans le cinéma québécois contemporain. Les jeunes cinéastes d'aujourd'hui préfèrent placer leur objectif sur des récits ayant rapport avec les crises existentielles des héros (ou anti-héros), les rapports familiaux exténuants et une certaine triste réalité du mâle québécois, mise trop souvent de l'avant. Au contraire, les femmes, elles, assument leurs problèmes et leur identité avec beaucoup plus de maturité.

Le politique, à l'envers du social, semble être un sujet tabou, tant pour les institutions que pour les scénaristes, du moins si l'on en juge par les produits proposés depuis un certain temps. Est-ce dû à un rapport stérile à l'Histoire? À un manque de distanciation avec le sujet? Récemment, l'exemple de **La Maison du pêcheur** nous laissait sur notre faim, alors qu'Alain Chartrand abordait le thème de la pré-crise d'octobre sous des dehors parfois romantiques, évacuant trop vite le côté engagé.

Après la coréalisation avec Simon Lavoie de **Laurentie**, film sur l'aphasie de la mémoire et la quête éperdue de l'inatteignable possible, Mathieu Denis opte en solo pour une approche plus directe, situant le personnage principal dans des situations qui s'inscrivent magnifiquement bien dans les codes de la fiction traditionnelle.

Notre collègue Jean-Philippe Desrochers nous propose sa propre idée sur le film. D'autre part, Luc Chaput et moi-même avons rencontré le jeune réalisateur afin qu'il nous éclaire sur sa démarche, pour le moins originale et inusitée.

Par ses nombreuses qualités et sous-entendus significatifs, nul doute que **Corbo** justifie pleinement notre page couverture.

Élie Castiel



Au cœur du politique

Réussir un film politique n'est pas une mince affaire. Au Québec, récemment, Alain Chartrand s'y est cassé les dents avec **La Maison du pêcheur** (2013), en sombrant notamment dans la caricature et la superficialité. En fait, peu de longs métrages de fiction québécois s'y sont frottés avec succès : les rares exceptions seraient **Octobre** (1994) et **15 février 1839** (2001) de Pierre Falardeau. **Corbo**, deuxième long métrage de Mathieu Denis, est de cette trempe.

Jean-Philippe Desrochers

Si **Laurentie** (2011), premier long métrage de Denis – coréalisé avec Simon Lavoie – n'était souvent que pure provocation, **Corbo**, à l'instar du **Torrent** (2012) de Lavoie (son deuxième long métrage à lui aussi), est une œuvre beaucoup plus sérieuse et mûre, et ce, aussi bien sur le plan de la forme que du contenu. Près de 50 ans après la mort de Jean Corbo, il existait peu de documents sur cet épisode de notre histoire. Le film de Mathieu Denis vient jeter un peu de lumière sur cet événement et sur l'époque effervescente, sur les plans sociaux et politiques, qui l'a occasionné. La fatalité du destin de Corbo, qui « allai[t] au rendez-vous de son geste » (comme l'écrivit Miron dans son poème *Le Camarade* consacré au jeune militant), est évoquée d'emblée dès l'ouverture du film, alors que l'on nous montre le protagoniste marchant, filmé de dos, au ralenti.

L'action du film se déroule en 1966, année de la mort de Jean Corbo, quatre ans avant la Crise d'octobre. Mais l'année 1966 est aussi charnière : nous sommes à moins

d'un an du centenaire de la Confédération de 1867 et une importante élection provinciale a lieu en juin. À cette élection, le RIN (Rassemblement pour l'indépendance nationale), premier parti politique clairement indépendantiste, présente des candidats pour la première fois. L'élection de l'Union nationale de Daniel Johnson père, après six ans de règne libéral, sonnera-t-elle le glas de la Révolution tranquille ? C'est du moins ce que laissent entendre les membres de la famille Corbo, réunis pour écouter le résultat du scrutin. Se trouve donc ici, en somme, un contexte et un arrière-plan historiques au potentiel dramatique très riche.

Si tous les jeunes acteurs de **Corbo** sont d'une justesse étonnante (Anthony Therrien et Karelle Tremblay en tête), Mathieu Denis prend également un plaisir manifeste à filmer les acteurs de la vieille génération. Dans le rôle du grand-père paternel, Dino Tavarone, en force tranquille, est à la fois dur et capable d'empathie. Il en va de même pour Tony Nardi, en père désabusé par les errements de son fils

Photo : « Tu allais, Jean Corbo, au rendez-vous de ton geste... »



Éviter de mythifier le sujet

cadet, mais tout de même sensible aux tourments de celui-ci. Soulignons également l'habile recreation du Québec de l'époque, avec ses *diners* caractéristiques et ses usines manufacturières typiques.

Dans **Corbo**, la réalisation de Denis fait la part belle aux gros plans des visages. À contre-courant d'un certain cinéma qui cherche à tout prix à mettre à mal les codes esthétiques et narratifs, mais qui n'a au final que bien peu de choses à dire sur le monde, **Corbo** affiche un classicisme assumé et parfaitement maîtrisé. Mais la forme classique du film, admirable, ne renie pas pour autant une certaine contemplation qui s'inscrit notamment dans la durée de certains de ses plans. Les enjeux du film sont clairement exposés et la fatalité y est implacable. Habile, Mathieu Denis refuse d'insuffler toute forme de pathos ou de mélodrame à son récit. Le cinéaste évite également, avec raison, de mythifier son sujet. Jean Corbo, malgré l'Histoire qui le rattrape, est somme toute un adolescent de 16 ans comme les autres. En dépit de ces remarques, certaines répliques, certains dialogues sont parfois un peu appuyés et lourds. Il s'agit là d'un des principaux écueils du film politique. Certains diront qu'il était un peu facile d'évoquer le contexte politique de l'époque en faisant réciter des extraits d'écrits de Frantz Fanon sur le colonialisme par des têtes dirigeantes du mouvement felquiste. On pourrait adresser la même critique à l'endroit de l'extrait de **La Bataille d'Alger** (Gillo Pontecorvo, 1966), film politique phare de toute une génération, que

visionnent Jean et son frère aîné dans une salle de cinéma. Rappelons toutefois que le cinéma, en raison de sa durée (courte par rapport à la télé-série), impose parfois cette forme de « raccourcis » narratifs.

Rarement un film de fiction au Québec aura été aussi loin que **Corbo** dans son exploration du politique, des dimensions personnelles et collectives du militantisme et du dilemme intrinsèque à toute forme d'engagement sérieux. Cette idée dialectique est présente durant tout le film : dans cette fin qui se veut le miroir du début (Jean marche, au ralenti, mais de face, cette fois), dans le double du jeune felquiste qui regarde ce dernier accroupi près de la bombe sur le point d'exploser et dans cette dualité avec le frère aîné qui prône l'engagement au sein d'un parti politique plutôt que la violence. Denis se situe toujours habilement entre ces deux pôles, prenant bien soin de ne pas glorifier ou condamner les actions de ses personnages. Si la mort de Jean Corbo nous paraît bel et bien absurde en un sens, le cinéaste contrebalance cette impression en terminant le film par la lecture en voix off du communiqué que le FLQ avait adressé aux parents de Corbo, à la suite de sa mort. Bref, il y a certes ici mort d'homme – un

adolescent de surcroît –, d'une part, mais il y a aussi, d'autre part, la lutte et la cause qui transcendent (parfois cruellement) les individus. C'est sur cette déchirante conclusion que Denis laisse le spectateur.

Si la filiation avec le cinéma de Pierre Falardeau mentionnée plus haut semble évidente aux yeux de l'analyste, peut-être est-elle inconsciente, voire non voulue, de la part de Mathieu Denis. Certes, **Corbo** est une œuvre moins militante et moins didactique que ces films de Falardeau (qui ne sont pas exempts de défauts non plus), mais tous trois sont des films tragiques qui se penchent sur l'Histoire. Ils traitent de moments traumatiques, de la violence politique et révolutionnaire (et de ses conséquences) qui en est la source, et d'événements historiques dont l'issue est évidente, claire et limpide. Pour ces raisons, **Octobre, 15 février 1839** et **Corbo** font figure d'exceptions dans la cinématographie québécoise. Souhaitons d'ailleurs que l'intérêt des créateurs de **Corbo** pour l'Histoire « fasse des petits ». Et que les cinéastes, producteurs et scénaristes québécois aient, à l'avenir, le courage d'explorer davantage la voie du politique dans leurs films. ➤ **Cote : ★★★★★**

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 59 – **Réal. :** Mathieu Denis – **Scén. :** Mathieu Denis – **Images :** Steve Asselin – **Mont. :** Nicolas Roy – **Mus. :** Olivier Alary – **Son :** Claude La Haye, Patrice Leblanc, Bernard Gariépy Strobl – **Dir. art. :** Éric Barbeau – **Cost. :** Judy Jonker – **Int. :** Anthony Therrien (Jean Corbo), Antoine L'Écuyer (François), Karelle Tremblay (Julie), Tony Nardi (Nicola Corbo), Marie Brassard (Mignonne Corbo), Jean-François Pronovost (frère de Jean), Dino Tavarone (Achille Corbo) – **Prod. :** Félize Frappier – **Dist. / Contact :** Séville.

Mathieu Denis

Devoir de mémoire

Pour le numéro en cours, nous avons décidé d'un commun accord de placer en exergue le nouveau film de Mathieu Denis, **Corbo**, son premier long métrage en mode solo après une brillante coréalisation (avec Simon Beaulieu), à la fois méditative et esthétiquement superlative. Nous l'avons rencontré puisque ce nouveau film parle d'une époque charnière de l'Histoire du Québec, aujourd'hui un peu oubliée en raison des préoccupations économiques et sociales que nous imposent les différents gouvernements qui se succèdent, mis à part quelques voix qui s'expriment de temps en temps. Sur ce point, **Corbo** nous semble un point d'ancrage sur lequel il serait bon de se recueillir, ne serait-ce que pour alimenter la réflexion. Rencontre à trois.

Entrevue menée par **Élie Castiel** et **Luc Chaput**
Propos recueillis par **Luc Chaput**



Élie Castiel : *Dans ton film précédent **Laurentie**, coréalisé avec Simon Lavoie, le personnage principal Louis, interprété par Emmanuel Schwartz, est atteint d'immobilité politique. Dans celui-ci, ta mise en scène plus directe permet à Jean Corbo de devenir un personnage à la fois documentaire et fictionnel, impliqué directement dans un mouvement nationaliste militant. Comment peux-tu expliquer cette différence entre les deux films ?*

Jean est l'autre côté d'une même médaille que Louis. Plus de quarante ans les séparent. Le Québec a changé profondément entre ces deux périodes. Au cœur du drame intérieur de Jean, son histoire n'est pas seulement une anecdote historique mais aussi un film qui parle du Québec d'aujourd'hui. Jean est écartelé entre ses appartenances italienne et québécoise pendant son adolescence au moment où il construit son identité. Son implication dans ce mouvement fait que cet épisode se passe aussi au moment de la vague de fond de la décolonisation. Certains Québécois se voient colonisés et s'abreuvent aux œuvres de Frantz Fanon, Albert Memmi et Che Guevara. Ils considèrent qu'ils doivent promouvoir cette affirmation nationale par les armes.

Castiel : *Au moment où l'on parle de plus en plus de la place des membres des communautés culturelles comme protagonistes du cinéma québécois, comme dans **Félix et Meira** de Maxime Giroux, Jean Corbo est un exemple intéressant d'intégration.*

Jean n'est pas totalement accepté car il subit les taquineries de ses confrères au collège à propos de son nom. À l'époque, les mariages entre des gens de deux communautés étaient encore mal vus.

Luc Chaput : *L'esclandre avec le professeur à propos de l'emprisonnement des Italo-Canadiens est rapide. Pourrais-tu donner plus d'information à ce sujet ?*

Le grand-père, le père et les deux fils Corbo sont pour moi quatre cas de figures, qui se répondent dans le film, sur le drame vécu par tout immigrant qui se pose

la question sur comment s'intégrer sans oublier ses origines. Le grand-père Achille était tailleur. Il a été arrêté par la G.R.C. et envoyé dans un camp de concentration à Petawawa. Il y est resté deux ans sans que sa famille ne sache où il était. Son épouse en est morte de chagrin. Il a perdu son commerce et sa maison. Donc, après la guerre, il s'est dit: «Le Canada ne m'a pas bien traité, m'a humilié, alors je reste italien.»

Nicola, le père, a aussi été emprisonné, même si ce n'était qu'un an. Il a décidé que la seule façon que cela ne se reproduise plus, c'est de faire des études de droit, de devenir un pilier de sa communauté avec des contacts politiques et, donc, être un citoyen respecté. Le cheminement de l'intégration est terminé avec les deux fils. Ils considèrent qu'ils font partie de la société québécoise et veulent prendre part à son évolution.



L'acteur Jean-François Pronovost, frère de Jean dans le film

Chaput: **Mathieu, tu fais une autre allusion plus indirecte à l'époque de la Seconde Guerre et d'avant. Jean visite un soir l'église de Notre-Dame de la Défense dans la Petite-Italie. L'abside est ornée d'une fresque à la gloire des accords du Latran de 1929 avec les figures de Mussolini et du pape. J'ai trouvé sur internet un beau site¹ qui permet de voir l'histoire de cette église et de mieux voir cette fresque.**

Oui, en effet. Cette église est importante pour la communauté et cette fresque est une représentation d'une réalité historique et d'une époque qui doit être conservée.

Castiel: **Dans les rôles du père et du grand-père, tu emploies deux acteurs italo-québécois reconnus, Tony Nardi et Dino Tavarone. Quel a été leur apport au sujet?**

Ces deux acteurs, en plus de leurs qualités d'interprétation, m'ont servi de lien pour mieux comprendre la communauté italo-montréalaise, en me donnant une grande quantité

d'informations de toutes sortes. J'ai pu ainsi mieux intégrer des expressions dans mes dialogues, par exemple lors de scènes de repas de famille.

Castiel: **Dans *Laurentie*, tu expérimentais avec la forme. Ici, ton récit est plus linéaire. Est-ce un parti pris?**

C'est bien cela; c'est d'un choix assumé qu'il s'agit. Lors de mes recherches sur Jean Corbo et son époque, j'ai relu le poème de Gaston Miron, *Le Camarade*, où il est dit que «tu allais, Jean Corbo, au rendez-vous de ton geste...». Je trouve qu'il y a une grande vérité dans ce vers-là. Cela m'a rappelé qu'il y avait un côté inévitable à l'issue de ses actions. C'est arrivé à Jean. Cela aurait pu arriver à un autre de son groupe qui faisait partie d'une vague de fond. Jean s'en va vers le destin tragique qui est le sien. La meilleure solution était de conter son histoire sans essayer de faire beau ou audacieux.

Je cherche, pour chaque sujet de film, la forme qui lui conviendrait le mieux. Par exemple, les plans-séquences dans *Laurentie*, il y en a trente-quatre au total, rendaient bien compte de la stagnation dans laquelle Louis, le protagoniste principal, se trouvait; et qui, en quelque sorte, était aussi la stagnation dans laquelle se trouvait le Québec à ce moment-là.

Pour *Corbo*, c'est un film que j'ai écrit et porté à bout de bras avec l'aide de collaborateurs. Il y a beaucoup de moi dans plusieurs personnages. Les plans-séquences sont plus fluides pour refléter aussi la société d'alors, en mouvement. Le fait que cela se passe dans les années 60 a aussi influencé le style, mais j'ai cependant évité de faire un pastiche du cinéma de transposition d'époque car l'histoire de Jean Corbo est aussi contemporaine.

Castiel: ***Laurentie* était une coréalisation. Est-ce différent de travailler en duo?**

Simon et moi sommes des amis très proches. Nous avons évolué ensemble. Nous nous sommes rencontrés à l'université en études cinématographiques. Nous venons de milieux différents, mais nous avons eu des influences similaires. La coréalisation n'est pas une chose facile. *Laurentie* s'est fait dans la communication et la confrontation d'idées. Dans un festival, nous avons revu ensemble *Laurentie* deux ans après qu'il soit terminé. Nous en avons discuté après coup. Chacun a dit que le film aurait été différent si l'un ou l'autre l'avait réalisé seul. L'idée d'un autre projet est alors venue de cette rencontre. Nous avons, depuis, réécrit un autre scénario. Le projet vient d'être accepté par la SODEC dans son programme d'aide au cinéma indépendant. Son titre est ***Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau***. Il sera tourné en 2015.

Castiel: **En ce qui a trait à la forme, on peut voir des influences du thriller politique. Le film évoque un peu Costa-Gavras ou certaines productions américaines récentes. Quels sont les films qui t'ont inspiré dans cette préparation?**

J'ai revu *Buongiorno, notte* de Marco Bellocchio, *Le Bannissement* d'Andrey Zvyagintsev, *Hunger* de Steve McQueen, *Cadavres*

exquis de Francesco Rosi et aussi **Au revoir les enfants** de Louis Malle. Ces films m'ont aidé en quelque sorte. Et puis, bien entendu, même dans le cas de Gavras.

Chaput: **Le film de Malle se passe comme le tien dans un collège classique. Tu as bien recréé ce milieu que j'ai alors connu. Parmi les auteurs importants que tu relis, lequel t'a accompagné pendant la préparation de ce film ?**

Albert Camus, dont la pièce de théâtre *Les Justes* a été une inspiration majeure tout au long de l'écriture de mon scénario.

Chaput: **Ton film annonce, par les ratés des explosions entre autres, la fin tragique de Corbo. J'ai consulté, après l'avoir vu, le livre de Louis Fournier F.L.Q.: Histoire d'un mouvement clandestin car Corbo, après coup, incite à se poser des questions, à chercher plus d'information.**

«Rien ne se produit jamais comme cela devait se produire», m'ont déclaré plusieurs des anciens felquistes de 1966 que j'ai rencontrés pendant la préparation du scénario. Au départ, je me suis posé la question de savoir comment quelqu'un de ma génération peut voir ces événements sur lesquels il y a un certain consensus. J'ai donc commencé mes recherches et plus j'avancais, plus la complexité de la situation m'apparaissait. Jamais je n'ai voulu montrer la mort tragique de Jean comme une fin heureuse. Jean était un adolescent mû par une passion à changer le monde, mort bêtement en allant poser une bombe. La lettre que Mathieu (Pierre Vallières) lit, à la fin du film, englobe toute cette complexité.

On peut reprocher à ces felquistes – qui, pour la plupart, étaient jeunes, sauf Vallières et Gagnon – le choix des moyens. Mais ils étaient passionnés par la chose politique dans ce contexte de révolution plus ou moins tranquille et de décolonisation. On peut trouver que Pierre Vallières avait, à certains moments, une froideur presque inhumaine. Certains de mes personnages sont des composites de traits de plusieurs de ces personnes que j'ai rencontrées. Ils employaient des pseudonymes que j'ai gardés pour les identifier.

Pendant la gestation du scénario, j'ai essayé de me mettre à la place de Jean à 16 ans. Issu d'un milieu comparable, à cet âge-là, je n'avais pas de cause qui me passionnait autant. Je constate que ma génération est plus apolitique, désengagée, résignée, et j'aimerais qu'on s'inspire de cette passion.

Castiel: **Le fait d'avoir côtoyé Jean Corbo fictionnellement a dû sans doute influencé ton engagement.**

Oui, cela m'a amené à me poser d'autres questions.

Chaput: **Dans le film, le frère n'a pas de prénom. On peut découvrir rapidement sur Internet que c'était Claude Corbo, futur recteur de l'UQÀM. Comment cela s'est-il passé dans ce cas ?**

J'ai contacté Claude Corbo lors de mes recherches sur la famille et ces années-là. Après quelques courriels, il m'a signalé son



intention de pas apporter son témoignage sur ces épisodes politiques. Cela est finalement un mal pour un bien. Ainsi, le personnage du frère que j'ai écrit s'implique politiquement dans le R.I.N. Il est militant, alors que Jean choisit la voie du radicalisme comme engagement politique. Ces deux fils complètent donc, avec le père et le grand-père, les quatre cas de figures dont je parlais plus tôt.

Castiel: **Vers la fin du film, pourquoi avoir montré le cadavre ensanglanté de Jean de façon aussi illustrative ?**

Puisqu'il y avait le personnage du double dans cette séquence et que Jean était mort, il fallait le montrer pour ôter toute ambiguïté. En plus, d'un point de vue moral, Jean participe à un attentat dont il est responsable en posant une bombe. De plus, le plan est court.

Chaput (réflexion personnelle à la réponse précédente): **Le contexte, avec personnes en état de choc, femme pleurant et lent travelling vers le lieu de la mort, permet de comprendre ce qui vient de se passer.**

Castiel: **Dans un autre ordre d'idées, comment vois-tu la situation du financement du cinéma québécois ? Tu fais partie – avec Simon Lavoie, Simon Beaulieu, Maxime Giroux, Stéphane Lafleur, Rafaël Ouellet, Sébastien Pilote et même Denis Côté – de la nouvelle génération de cinéastes qui doivent souvent se battre pour réaliser leurs projets.**

C'est très difficile de bâtir une oeuvre dans ce contexte, c'est-à-dire faire plus d'un film tous les quatre ou même cinq ans. Bien entendu, il y a de nouveaux modes de production et de nouveaux moyens de tournage, mais le financement, s'il reste au même niveau pendant plusieurs années, est finalement réduit à cause de l'inflation et des demandes des autres groupes d'artisans du cinéma. Il y aurait une réflexion à faire sur cette situation, mais là aussi, il faut de la passion et de la patience. 

¹http://www.memorablemontreal.com/print/batiments_menu.php?quartier=3&batiment=55§ion=Array&menu=histoire



«ATTEINT DES SOMMETS
ESTHÉTIQUES SUBLIMES,
VOIRE TRANSCENDANTAUX»
-INDIEWIRE

CHORUS

UN FILM DE
FRANÇOIS DELISLE

SÉBASTIEN RICARD
FANNY MALLETT
PIERRE CURZI
GENEVIÈVE BUJOLD
SUUNS

LE 6 MARS

FILMS
53/12

SODEC
Québec

TELEFILM
CANADA

Québec

LE FONDS
HAROLD
GREENBERG

Québec

Canada

IC + RADIO-CANADA

PROTECTOR

ACIC

SACD

FRUITA



Foxcatcher

Frustration meurtrière

Avec **Foxcatcher**, Prix de la mise en scène au dernier Festival de Cannes, Bennett Miller s'inspire une nouvelle fois de faits réels. Surtout, il continue de nous prouver son talent en nous livrant une passionnante réflexion sur les conséquences désastreuses de frustrations restées trop longtemps enfouies.

Jean-Marie Lanlo

Dans une des premières scènes de **Foxcatcher**, Bennett Miller nous montre les deux frères Schultz se livrer à un entraînement dont la chorégraphie ressemble moins à de la lutte qu'à un mouvement de danse. Grâce à cette scène presque sensuelle, le réalisateur nous annonce d'emblée l'importance du lien fraternel qui unit les deux lutteurs. Cette relation ne sera pas pour autant le sujet principal du film, mais seulement un des éléments qui rendra son propos plausible.

Le film repose en effet sur un fait divers sordide dont la logique pourrait sembler improbable. Pour le rendre possible, Miller a fait le choix de ne pas se contenter de décrire les faits à la manière d'un journaliste consciencieux, mais de s'évertuer à rendre le drame d'une implacable logique.

Cette démarche passe par la compréhension des personnages. Dans un premier temps, la description de la relation entre les frères nous permet de comprendre leurs liens et leur mécanique relationnelle. Dans un deuxième temps, le frère protecteur s'efface pour laisser la place au millionnaire John du Pont qui cherche à masquer son mal-être en devenant

Il nous semble ici indispensable de dire quelques mots à propos de Mark Ruffalo, dont l'interprétation est d'autant plus remarquable qu'elle joue régulièrement la carte de la sobriété. En incarnant ainsi son personnage, il lui confère toute la force de la simplicité.

un meneur d'hommes. Son centre d'entraînement pour lutteurs sera le moyen pour y parvenir. Le jeune frère Schultz, peu sûr de lui malgré un titre olympique et en manque de figure paternelle, sera la personne idéale sur qui du Pont pourra exercer une aura qu'il n'a pas (si son entourage lui donne une illusion de respect, c'est uniquement grâce aux millions qu'il possède; en réalité, même sa propre mère n'a pas beaucoup de considération pour lui). Le sportif deviendra le biais par

Photo: Un manque de figure paternelle



lequel le millionnaire pourra espérer enfin devenir un mentor, un modèle, quelqu'un qu'on ne respecte pas uniquement pour son argent. Tout semble donc parfaitement en place pour que du Pont acquière enfin une autre forme de reconnaissance... jusqu'à ce que le grand frère refasse son apparition. Les choses ne se produiront alors pas comme prévues.

Celui qui n'était qu'un personnage secondaire va en effet prendre de l'importance. Certes, il est lui aussi champion olympique, mais Bennett Miller nous le montre surtout comme un grand frère rassurant et comme un père de famille protecteur. Il est non seulement la figure paternelle exemplaire, mais c'est également évident qu'il possède ce que les deux autres n'ont pas : l'assurance qui manque à son petit frère et le charisme qui manque au millionnaire.

Il nous semble ici indispensable de dire quelques mots à propos de Mark Ruffalo, dont l'interprétation est d'autant plus remarquable qu'elle joue régulièrement la carte de la sobriété. En incarnant ainsi son personnage, il lui confère toute la force de la simplicité. Si Steve Carell, grimé et au corps aussi raide qu'un poteau, joue un rôle qui lui est inhabituel sans qu'on puisse lui faire le moindre reproche, le personnage qu'il interprète est si caricatural que sa prestation n'est pas si exceptionnelle qu'on le dit parfois. Au contraire, Ruffalo semble ne rien forcer. Il se contente d'être présent, mais il dégage pourtant une assurance, une puissance et une force qui rendent son personnage déstabilisant aux yeux de ce pitoyable John du Pont. Cet élément qui relève en partie de la qualité d'acteur était fondamental. C'est en effet lui qui rend possible le drame à venir. Sans ce charisme qui se dégage de Mark Ruffalo, les événements, même proches de la réalité, seraient devenus

improbables. Le personnage qu'il interprète, toujours secondaire, est omniprésent sans qu'il n'ait rien à faire de particulier pour y parvenir. Progressivement, logiquement, irrémédiablement, il va devenir une obsession pour ce négligeable du Pont qui comprend que Dave Schultz représente ce qu'il ne pourra jamais devenir. Non seulement le milliardaire réalise-t-il que, malgré ses efforts, il ne sera jamais un fils exemplaire ou une figure admirée, mais un autre élément vient définitivement lui faire perdre les pédales.

Jusqu'ici, du Pont pouvait tout acheter (du char d'assaut aux victoires dans des compétitions amateurs). Son monde s'écroule lorsqu'il comprend que, même dans cette Amérique où l'argent est triomphant, tout ne s'achète pas et surtout pas l'intégrité d'un Dave Schultz. C'en est trop : en plus de perdre ses espoirs, du Pont perd aussi ses valeurs. C'est par ce biais que Bennett Miller, progressivement, rend l'issue du drame évidente : la transformation d'une frustration en folie meurtrière n'est plus une probabilité. Devant la fragilité psychologique de du Pont, elle devient une fatalité.

La grande force de Miller est d'avoir compris que la vie n'est pas du cinéma ! Il a compris qu'un fait divers peut perdre en crédibilité lorsqu'il devient le sujet d'un film. Le rendre plausible devient alors un travail d'écriture (et de casting), même s'il faut pour cela prendre quelques petites libertés avec les faits (ou avec la dilatation du temps), malgré un travail de documentation incontestable.

La précision et l'intelligence du scénario ne sont cependant pas les seuls éléments responsables de la réussite de **Foxcatcher**. Le Prix de la mise en scène obtenu à Cannes n'est d'ailleurs pas un hasard ; sobre, classique, défaite de tout excès, la mise en scène ressemble à l'interprétation de Ruffalo. Elle est également l'illustration parfaite qu'un talent qui s'impose sans forcer est encore plus impressionnant qu'un déluge d'efforts. Au lieu de nous entraîner dans un univers confus qui aurait pu rappeler la fragilité psychologique du personnage de du Pont, Miller nous permet de voir ce millionnaire devenu meurtrier avec le regard de la normalité et de la maîtrise de soi. Il nous permet ainsi de percevoir encore mieux les faiblesses ou les frustrations, mais également de comprendre leurs conséquences.

La crise de folie meurtrière de du Pont, qui semble respecter une logique implacable, n'en est que plus glaçante. ➤ **Cote : ★★★★★**

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2014 – **Durée :** 2 h 09 – **Réal. :** Bennett Miller – **Scén. :** E. Max Frye, Dan Futterman – **Images :** Greig Fraser – **Mont. :** Jay Cassidy, Stuart Levy, Conor O'Neill – **Mus. :** Rob Simonsen – **Son :** Paul Hsu, Luciano Vignola, Jac Rubenstein – **Dir. art. :** Jess Gonchor, Brad Ricker – **Cost. :** Kasia Walicka-Maimone – **Int. :** Channing Tatum (Mark Schultz), Steve Carell (John du Pont), Mark Ruffalo (Dave Schultz), Sienna Miller (Nancy Schultz), Vanessa Redgrave (Jean du Pont) – **Prod. :** Anthony Bregman, Megan Ellison, Jon Kilik, Bennett Miller – **Dist. / Contact :** Métropole.

Léviathan Apocalypse now

Si le Léviathan annonce dans la Bible le chaos, la fin du monde, **Léviathan** d'Andrey Zvyagintsev illustre de manière magistrale le chaos le plus absolu de mondes enchaînés par le mal. Tous les systèmes y sont représentés et se nourrissent, que ce soit la mafia, la religion, la femme, l'homme, l'adultère, l'alcool, la Russie de Poutine et, à travers elle, sans doute notre monde.

Asher Perez-Delouya

Avec Léviathan, Andrey Zvyagintsev a réussi une métaphore hélas ! réaliste, voire pessimiste. Il n'y a en effet plus de Dieu en qui croire, ni d'État protecteur. L'être humain est le pion que l'on peut acheter, déplacer, tuer, au risque de l'Apocalypse.

L'histoire se déroule dans une petite ville au bord de la mer de Barents. Le maire corrompu de la ville, Vadim, veut s'emparer de la maison de Kolya et Lilya. Autant dire que, seuls, ils ne peuvent se battre contre ce maire. Kolya va faire appel à son ancien compagnon d'armes devenu avocat à Moscou, Dmitriy, qui débarque dans la petite ville. Le Léviathan des temps modernes est un monstre mafieux, un monstre de passe-droits, un monstre d'arrangements favorable aux plus forts, qui se faufile là où on ne l'attend pas. La fin justifie les moyens.

Grâce à un scénario – coécrit avec Oleg Negin – où chaque détail a sa place, la métaphore biblique devient le cauchemar le plus réaliste qui soit. Tout d'abord, dès le début, la lecture par la procureure du jugement du tribunal, quant à l'expropriation de la maison de Kolya, annonce le ton et le déroulement du film. La lecture (longue lecture) du jugement est monocorde, voire machinale. Derrière une maison ancestrale, il n'y a pas d'être humain; il y a un état, qui plus est, corrompu. Si les êtres humains dérangent la machine, celle-ci les détruira.

L'ami avocat l'a bien compris et a amassé des documents incriminant le maire qui, lui, s'appuie sur ses pions procureurs, police et évêque. Le Léviathan peut maintenant se déployer de toutes les manières que l'on n'aurait pas imaginées.

Grâce à son scénario, **Léviathan** est un équilibre réussi entre poésie et barbarie, entre drame et humour. Poésie parce que, dans cette Russie, la loi du plus corrompu règne. L'amitié entre Kolya et Dmitriy, l'amour entre Kolya et Lilya, et celui entre Kolya et son fils Roma (malgré la rudesse de l'histoire): ces temps-là sont suspendus, toujours en filigrane. L'humour a également sa place à des moments où on s'y attend le



La désolation comme leitmotiv qui s'immisce dans le plan

moins. La narration est volontairement froide, voire glaciale, malgré des personnages attachants qui réussissent à amener une certaine chaleur avec des scènes franchement drôles. Les acteurs sont à la fois ancrés dans leurs personnages et, en même temps, détachés de leurs vies, détachés du temps.

Il est à noter le réalisme, et de l'histoire, et de la construction narrative. Chaque mot est pesé, chaque silence fait entrer le spectateur dans la crainte ou dans la colère, chaque image transporte l'histoire dans la désolation. La désolation est peut-être le leitmotiv qui s'immisce dans tous les plans, tels ceux d'une carcasse de monstre échoué, ou de la mer filmée en plan large, ou

son désir. Elle n'est jamais complètement maîtresse de ce qui lui arrive. Quant aux deux dernières scènes d'amour – avec son amant et avec son mari –, elles témoignent de sa soumission.

En revanche, l'autre femme, l'amie de Lilya, montre une matrone, celle qui domine, calculatrice, et en partie grâce à qui l'histoire va basculer dans les méandres, encore une fois, du Léviathan.

L'Église orthodoxe est dépeinte de manière très dure. Il faut se rappeler qu'elle fut interdite sous le régime communiste et peu à peu réhabilitée vers la fin des années quatre-vingt. Ce fut, à l'époque, un grand moment d'ouverture pour les croyants, pour la liberté de culte et un symbole extrêmement fort de la perestroïka. Or, Andrey Zvyagintsev donne à voir un monstre pire que Poutine. L'Église orthodoxe y est décrite comme faisant partie des rouages de la corruption; l'état et l'église marchent main dans la main. L'Église, pour survivre, a besoin de la bénédiction de l'état à condition de ne pas le déranger, voire d'accepter les manœuvres les plus basses comme, par exemple, fermer les yeux sur des crimes commis.

Si Poutine n'est pas ciblé nommément – sauf de manière humoristique dans la scène du pique-nique citée plus haut –, tout le système de la Russie d'aujourd'hui est un réquisitoire contre ses pratiques.

Il faut également aborder la photographie de Mikhail Krichman qui capte admirablement les émotions, à la fois des paysages, mais aussi des protagonistes. Elle arrive à glacer l'instant

comme, par exemple, cette mer presque grise qui peut engloutir et renvoyer le spectateur au monstre qu'est le Léviathan, mais aussi à cet espèce de squelette monstrueux échoué sur la plage; et la très belle scène pendant laquelle Lilya se lève du lit, en larmes et regarde son visage dans le miroir puis s'en détourne. Le spectateur n'est plus dans un film mais plutôt dans un tableau qui fige cet instant, cette douleur.

Avec **Léviathan**, Andrey Zvyagintsev a réussi une métaphore hélas! réaliste, voire pessimiste. Il n'y a en effet plus de Dieu en qui croire, ni d'État protecteur. L'être humain est le pion que l'on peut acheter, déplacer, tuer, au risque de l'Apocalypse. Pour l'Argent et pour le Pouvoir.

Les prix du scénario au dernier Festival de Cannes et du meilleur film en langue étrangère aux Golden Globes 2014, attribués à **Léviathan**, étaient largement mérités. Souhaitons-lui la même aura pour les Oscars. ► **Cote:★★★★**



Arriver à glacer l'instant

encore des protagonistes qui boivent car ils n'ont plus rien. La ville elle-même renferme ce parfum de désolation. Tout y est figé et la caméra prend tout le temps nécessaire, temps extrêmement lent, pour traduire cette impossibilité de tuer le monstre.

Toute l'histoire de **Léviathan** ne sera pas racontée ici car l'un de ses moteurs réside dans ses rebondissements qui surprennent le spectateur et qui font de ce film un abyme dans lequel il faut se laisser entraîner.

La vision des hommes russes peut apparaître caricaturale – ils boivent de la vodka presque sans arrêt –, mais elle est surtout la représentation du vide, de la manipulation et de la solitude de tous les acteurs d'une société. Aussi bien le maire, seul avec sa bouteille, ou encore Kolya et Dmitriy qui n'arrivent à rire que lorsqu'ils sont ivres. Soulignons cette très belle scène entre amis, partis pique-niquer et tirer sur des bouteilles vides et sur des cibles arborant des portraits d'anciens présidents de l'URSS.

La vision de la femme russe est également mise à mal. Lilya est dépeinte en femme au foyer un moment, puis en femme adultère, puis en femme face à son destin, destin qu'elle ne trouve pas. Elle sert les hommes à table sans dire mot, mais elle croque un fruit avec volupté, ce qui annoncera

■ LEVIATAN / LEVIATHAN | **Origine:** Russie – **Année:** 2014 – **Durée:** 2 h 21 – **Réal.:** Andrey Zvyagintsev – **Scén.:** Oleg Negin, Andrey Zvyagintsev – **Images:** Mikhail Krichman – **Mont.:** Anna Mass – **Mus.:** Philip Glass – **Son:** Andrey Dergachev – **Dir. art.:** Andrey Ponkratov – **Int.:** Aleksey Serebryakov (Kolya), Elena Lyadova (Lilya), Vladimir Vdovichenkov (Dmitriy), Roman Madyanov (Vadim), Anna Ukolova (Angela), Aleksey Rozin (Pacha), Sergey Pokhodayev (Roma), Lesya Kudryashova (Yulya), Aleksey Pavlov (Konvoir), Irina Vilкова (Sudya) – **Prod.:** Alexander Rodnyansky, Sergey Melkumov – **Dist. / Contact:** Métropole.

Sommeil d'hiver

Âmes en peine

Après *Il était une fois en Anatolie*, Nuri Bilge Ceylan replonge dans la profondeur des âmes en dissonance avec un film-fleuve imposant au verbe généreux, auréolé de la consécration cannoise suprême. Œuvre tempétueuse et incandescente qui atteint des sommets d'ivresse et de vertige, *Sommeil d'hiver* constitue un aboutissement, au carrefour d'enjeux humains, philosophiques et formels, dans la filmographie toujours plus impériale du cinéaste turc.

Mathieu Séguin-Tétreault

Inspiré d'un trio de nouvelles de Tchekhov transposées dans la Turquie contemporaine, *Sommeil d'hiver* dépeint l'hiver qui recouvre l'étendue des steppes anatoliennes, l'hiver qui ravive les rancœurs, l'hiver qui creuse graduellement l'écart entre les personnages tout en les forçant à s'enfermer et à se livrer. C'est donc l'hiver frissonnant d'un hôtelier riche et puissant, comédien retraité érudit et laïc, de sa jeune épouse délaissée, qui s'accomplit en vain dans la philanthropie, et de sa sœur divorcée, oisive et mélancolique (abandonnée aux trois quarts du récit). Entre espoirs, regrets et ennuis qui ressortent au grand jour, ils meublent le temps à bavarder sans jamais s'écouter, séquestrés dans une prison psychique dont le décor est l'incarnation architecturale. Théâtre de leurs déchirements et dissensions, l'hôtel creusé à même la roche calcaire – croisement entre une grotte d'ermite et *La tour de Babel* de Brueghel – se transforme en caverne platonicienne où se reflètent leurs âmes mises à nu et leurs crises de conscience. Bercés d'illusions et en pertes d'eux-mêmes, ils seront amenés à révéler la rugueuse vérité (la leur et celle des autres), et à s'extirper de la tourbe et de la neige qui les dévore.

Reconnu pour son laconisme contemplatif, Ceylan se révèle ici pourtant maître de la parole et de la dialectique avec une enfilade de longues séquences construites strictement sur des dialogues (très écrits et parfois *sursignifiants*) qui illustrent une problématique interpersonnelle excluant toute conciliation entre les protagonistes, tour à tour bourreaux et victimes. Bien que ce procédé systématique vire presque au concept, la violence incisive des dialogues omniprésents s'accumule insidieusement, augmente progressivement la tension et empoisonne lentement le récit. Tantôt dévastatrice, tantôt salutaire, la parole fusionne échanges aiguisés, tirades impitoyables, humiliations involontaires, remarques assassines, bilans de vie haineux, considérations morales, constats amers philosophiques. Et c'est dans la richesse et la finesse de ces dialogues saignants et criants de vérité que le film atteint la grâce.

Huis clos troglodyte suffocant, à la fois observation naturaliste, drame de chambre théâtral et fable poétique féconde, cette chronique âpre sur le couple (écrite par un couple) explore avec précision et contradiction de multiples considérations existentielles, métaphysiques, intellectuelles et politiques sur des fondements originels (la vie, la mort, la condition humaine, l'amour, le mal). En auscultant les rapports



Le rapport de l'individu face au monde

de domination (mari et femme, frère et sœur, propriétaire et locataire), Ceylan pose un regard acéré d'une ironie sèche sur les frottements des classes sociales, la nécessité du pardon, le clivage entre la ville et la campagne, le sens esthétique des choses, l'indifférence à la souffrance d'autrui et, plus largement encore, sur les notions de moralité et de conscience, et sur le rapport de l'individu face au monde, à la justice, à l'argent, à la religion, à l'éthique. Certains reprocheront à ce moralisateur, aussi perçant que verbeux, la sûreté et l'ampleur avec lesquelles il conçoit son propre cinéma, de même que l'opacité et l'immobilisme de ce film-monstre (plus de 3h16), par moments assommant et interminable. Mais ce serait oublier toute l'importance de la durée des échanges provoquant dès lors chez le spectateur une angoisse aussi lancinante qu'oppressante. Car à force de patience et de forage psychologique, c'est dans l'épuisement et dans l'étirement du discours de ses personnages que ce chirurgien de l'âme découpe au scalpel toutes les nuances et les paradoxes de la condition humaine.

Film de feu et de glace, d'intérieur et d'extérieur, d'oppositions et de sentiments contraires, cette médiation âpre, aussi colossale qu'un vaste paysage et pourtant cloîtrée entre quatre murs, manie l'universel (la réflexion sur le monde

et les Hommes) et l'intime (la déception conjugale), l'ancestral et le contemporain, à l'image de cet hôtel intemporel où l'on capte Internet et de cet (anti)héros urbain et bourgeois au cœur d'un milieu rural et démuné (alors que *Lointain* [2002] exposait l'arrivée en ville d'un provincial en quête d'exil). Disséqué dans ses ruminations les plus enfouies, l'hôtelier misanthrope constitue en effet un personnage antinomique (campé par Haluk Bilginer, d'une justesse et d'une retenue qui forcent l'admiration) qui découvre petit à petit comment ses proches le perçoivent. Et tout le film, en apportant divers éclairages sur lui, laisse éclore sa complexité et ses contradictions, laissant

contemplative de ses prédécesseurs (*Lointain*, *Les Trois Singes* et *Les Climats*), il magnifie la beauté des espaces majestueux de la Cappadoce lors des scènes extérieures (dont certaines confinent au sublime: la capture d'un cheval sauvage, le jet d'une pierre, le coup d'un fusil à l'aube). Et ces pauses de respiration et de bouffées d'air frais agissent comme de rares instances de recueillement, comme si Ceylan refusait d'abuser de la carte de la séduction facile, préférant plutôt apprivoiser les intérieurs confinés et les paysages mentaux de ses personnages.

Alors que toute sa filmographie gravite principalement autour de la solitude et de l'incommunicabilité se manifestant autant à l'échelle individuelle et familiale qu'à l'échelle sociale, Ceylan témoigne d'une amertume et d'une désillusion croissantes dans ses interrogations nihilistes des rapports humains et de l'existence. Chouchou de la Croisette – où il remporta deux Grands Prix du jury (pour *Lointain* et *Il était une fois en Anatolie*), deux Prix de la critique (pour *Les Climats* et *Sommeil d'hiver*) ainsi qu'un Prix de la mise en scène (pour *Les Trois Singes*) –, cet immense esthète compte parmi les auteurs les plus précieux d'aujourd'hui (statut confirmé par sa récente Palme d'or). Évoquant le cinéma de ses contemporains Asghar Farhadi (pour l'examen brutal des rapports de classe), Manoel de Oliveira (pour les dialogues foisonnants énoncés par des personnages assis) et Béla Tarr (pour la noirceur aux allures glaciales de l'observation), ce *Scènes de la vie conjugale* ottoman emprunte surtout aux grands maîtres modernes, à l'introspection mystique de Tarkovski, à l'incommunicabilité rêche d'Antonioni et, bien sûr, à Bergman, pour son regard austère et moral, ses tortures conjugales, sa cruauté humaine. Et si ses détracteurs lui reprocheront son manque de contemporanéité formelle, son penchant vers l'académisme de la modernité des années 1960 et son côté *auteuriste* frôlant l'auto-caricature de style, Ceylan pourra se défendre d'incarner le cinéma total dans toute sa splendeur tant son œuvre impressionne par son ambition, sa virtuosité, son souffle.

Portrait acerbe d'un érudit coupé des réalités du monde, dont les certitudes s'effritent peu à peu, *Sommeil d'hiver* fouette le corps et le cœur en allant au plus creux de l'esprit humain, bouscule notre bonne conscience et laisse une trace profonde chez le spectateur. D'une intensité psychologique insensée, cette pure Palme d'or dans l'âme, qui filme les paysages comme des personnages et les visages comme des paysages, sonde le mystère irrationnel qui relie les hommes entre eux. Et rarement une œuvre aura scruté avec une beauté aussi tragique toute la contradiction de la nature des êtres et décortiqué avec autant de finesse et d'intelligence les aléas de la vie et de l'âme humaine. **🎯 ➤ Cote: ★★★★★**



Se retrouver seul(e) dans le cadre

Attentif aux moindres frémissements, souffles et regards, Ceylan profite de l'inertie des corps pour scruter les âmes, le temps qui passe et les sentiments qui s'évaporent à l'aide de plans aérés, de cadres fastueux...

le spectateur trancher. Digne représentant d'une classe sur le déclin, il se montre tour à tour intègre et égocentrique, conciliant et tyrannique, rationnel et irascible, écrasant par sa vanité les propos de ceux qui l'entourent tout en déplorant avec cynisme les mutations de son pays.

Attentif aux moindres frémissements, souffles et regards, Ceylan profite de l'inertie des corps pour scruter les âmes, le temps qui passe et les sentiments qui s'évaporent à l'aide de plans aérés, de cadres fastueux exploitant le reflet des miroirs, de clairs-obscurs saisissants et d'un éclairage chaud et diffus évoquant les toiles de de La Tour. Entre proximité et pudeur, la mise en scène alterne de lents travellings avant et d'implacables champs-contrechamps qui renforcent l'isolement des personnages qui se retrouvent seuls dans le cadre. Et bien que *Sommeil d'hiver* n'ait pas la fulgurance

■ KIS UYKUSU / WINTER SLEEP | **Origine:** Turquie / France / Allemagne – **Année:** 2014 – **Durée:** 3 h 16 – **Réal.:** Nuri Bilge Ceylan – **Scén.:** Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan, d'après des nouvelles d'Anton Tchekhov – **Images:** Gökhan Tiryaki – **Mont.:** Nuri Bilge Ceylan, Bora Göksingöl – **Son:** Lars Ginzler, Andreas Mücke-Niesytka, Thomas Robert – **Dir. art.:** Gamze Kus – **Int.:** Haluk Bilginer (Aydın), Melisa Sözen (Nihal), Demet Akbag (Necila), Ayberk Pekcan (Hidayet), Serhat Mustafa Kiliç (Hamdi), Nejat İşler (İsmail), Tamer Levent (Suavi), Nadir Sarıbacak (Levent), Emirhan Doruktutan (İlyas) – **Prod.:** Zeynep Ozbatur Atakan – **Dist. / Contact:** Métropole.

American Sniper Frères d'armes



Le modèle d'une tradition disparue

C'est non sans une certaine controverse que le drame de guerre américain **American Sniper** est sorti sur nos écrans en janvier dernier. Malgré ses 84 ans, Clint Eastwood se montre dans une forme solide en adaptant à l'écran la biographie homonyme du tireur d'élite Chris Kyle des SEALs de l'Armée américaine.

Pascal Grenier

Après les désistements de David O. Russell et Steven Spielberg, c'est le vétéran Clint Eastwood qui accepta de reprendre le flambeau et la réalisation de ce drame de guerre sur les exploits de Chris Kyle, sous-officier de la marine américaine et véritable héros national de ses comparses. Revendiquant avoir abattu plus de 250 personnes durant la guerre d'Irak (dont 160 tirs létaux confirmés officiellement par le Pentagone), Kyle est le tireur d'élite ayant tué le plus de personnes dans l'histoire militaire des États-Unis.

Avec cette adaptation, Eastwood met en scène les exploits de Kyle lors de ses nombreuses missions en Irak tout en relatant certains éléments marquants de sa jeunesse et sa relation avec sa femme, mère de ses deux enfants. Dans ce nouveau film, Eastwood ne cherche ni à condamner, ni à juger le comportement et les actions de son personnage principal véridique, ce qui a créé une certaine controverse. En ce qui a trait à la polémique entourant le film, c'est probablement la brûlante actualité internationale qui lui a valu sa récupération politique globale. Chacun y a mis du sien, y allant de sa petite analyse personnelle qui, au bout du compte, ne fait que se plier à une argumentation préfabriquée, propre aux idéaux politiques de chacun des clans qui s'expriment. Michael Moore et l'ex-gouverneur américain Jesse Ventura ont traité Chris Kyle de menteur récemment. Qu'à cela ne tienne, le public américain est allé massivement au cinéma et **American Sniper** a fracassé des records au box-office pour un film sorti au mois de janvier. Et contrairement à certains qui n'ont vu dans ce film qu'un simple message promilitaire, Eastwood dresse également un portrait peu reluisant de la manière dont sont traités les combattants, notamment lors de leur retour à la vie civile. Souffrant de troubles mentaux à son retour, Kyle a été abattu par un ancien soldat qui souffrait lui aussi de trouble de stress post-traumatique. C'est dans cette forme d'ambivalence que le film d'Eastwood parvient à se hisser au-delà des productions patriotiques du même acabit.

Après quelques films décevants au cours des dernières années, montrant un certain essoufflement dans sa carrière de réalisateur, l'octogénaire Eastwood prouve qu'il a encore l'étoffe d'un artisan au sommet de sa forme. Les scènes d'action sont menées avec rigueur et le suspense bat son plein lors des moments les plus excitants. Clint Eastwood use ainsi de tous les

outils cinématographiques qui ont jalonné ses classiques, non pas dans une attitude imbue de son étendue, mais plutôt dans un but de démystification de certains préjugés. En naviguant entre passé et présent, via des flashbacks, la fragmentation diégétique opère et sert finalement à mieux dépeindre un personnage complexe et purement eastwoodien qui s'inscrit dans la ligne directrice que l'acteur d'abord et le réalisateur ensuite a su imposer tout au long de sa carrière. Cette incarnation d'une certaine mythologie de l'Amérique en souffrance ou en deuil, le réalisateur n'a pas cessé de la revisiter tout au long de sa brillante carrière. Chris Kyle représente le modèle d'une tradition disparue, un dernier cowboy des temps modernes.

Embarqué dans le projet en tant que producteur, Bradley Cooper a décidé d'incarner lui-même à l'écran Chris Kyle qui devait initialement être interprété par Chris Pratt. Ayant pris plus de 40 livres de muscle pour le rôle, Cooper incarne avec sobriété et brio un personnage à la fois complexe et centré sur lui-même. Celui que l'on a surnommé *le diable de Ramadi* est à la fois un héros national (notamment pour ses confrères), mais aussi un être tourmenté par ses propres démons intérieurs. Malgré ses nombreux exploits individuels, la guerre n'épargne personne psychologiquement et mentalement. La détresse et la psychologie de son personnage sont brillamment traduites par les yeux de Bradley Cooper.

À défaut d'atteindre l'intensité dramatique de **The Hurt Locker** de Kathryn Bigelow – dont il reprend, en quelque sorte, la même trame narratrice – et malgré la controverse entourant le film, **American Sniper** est un drame de guerre puissant sur l'Amérique patriotique et profonde. Les soldats ne sont pas des machines de guerre; la retombée de leurs actes est d'ailleurs rapidement scellée par des déboires psychologiques. ➤ Cote:★★★★

■ TIREUR D'ÉLITE AMÉRICAIN | Origine : États-Unis – Année : 2014 – Durée : 2 h 12 – Réal. : Clint Eastwood – Scén. : Jason Hall, d'après le livre *American Sniper: The Autobiography of the Most Lethal Sniper in U.S. Military History* de Chris Kyle, Scott McEwen et James Defelice – Images : Tom Stern – Mont. : Joel Cox, Gary Roach – Son : Bub Asman, Alan Robert Murray – Dir. art. : Charisse Cardenas, James J. Murakami – Cost. : Deborah Hopper – Int. : Bradley Cooper (Chris Kyle), Sienna Miller (Taya Renae Kyle), Jake McDorman (Biggles), Luke Grimes (Marc Lee), Kyle Gallner (Goat-Winston) – Prod. : Bradley Cooper, Clint Eastwood, Andrew Lazar, Robert Lorenz – Dist. / Contact : Warner.

Big Eyes

Diluant à peinture

Quand Tim Burton essaie de se réinventer, il ne le fait pas en poussant son style dans une autre direction, repoussant ainsi les limites de son univers tourmenté. Il réalise un film correct et bien mené, tout gentil, mais qui manque de caractère.

Maxime Labrecque

Ce n'est pas la première fois que Tim Burton s'attaque à un *biopic*. On se rappellera, il y a vingt ans déjà, du film **Ed Wood** (1994). Le traitement visuel était certes plutôt sobre : on optait pour un noir et blanc qui évoquait les films de l'époque. Or, ce qui fait la signature de Burton – son univers décalé, vaguement inquiétant, son atmosphère carnavalesque et ses personnages insolites – ne représente que l'aspect formel. L'histoire et la progression narrative, quant à elles, demeurent généralement plutôt classiques malgré leur enrobage luxuriant, tantôt scintillant, tantôt sombre. En d'autres termes, lorsqu'on retire cette couche de glaçage, le gâteau s'avère tout de même appétissant, mais manque d'éléments nutritifs. Malgré cette douteuse analogie pâtissière, on comprendra que, pour **Big Eyes**, Burton a voulu faire différent et fuir les clichés dont il s'était confortablement entouré depuis si longtemps. Et c'est tout à son honneur.



Pour Burton, un profond désir de faire table rase du passé

Au départ, son style était certes rafraîchissant, mais – comme cela arrive parfois à certains cinéastes dont la signature est très prononcée – le public peut finir par se lasser s'il n'y a aucun renouveau. Et depuis **Charlie and the Chocolate Factory** (2005), Burton ne provoque pas trop de remous. Revenons quelques années en arrière : les visages s'illuminèrent lorsqu'on annonça que le cinéaste procéderait à l'adaptation d'*Alice au pays des merveilles* (2010); la rencontre de l'univers littéraire de Carroll et de l'univers cinématographique de Burton, *a priori*, annonçait un mariage naturel et harmonieux. Or, la déception fut grande : Burton n'apportait rien de nouveau avec cette adaptation, ni avec celles qui suivirent, d'ailleurs. Peut-être pourrions-nous jeter le blâme sur Johnny Depp qui semble jouer le même rôle depuis environ dix ans.

Pour **Big Eyes**, Burton semble donc habité d'un puissant désir de faire table rase du passé en réalisant un *biopic* bien comme il faut, avec une histoire bien charpentée, mais qui fut justement taxée de trop classique. Or, sur ce dernier point, il demeure pourtant fidèle à lui-même. Le réalisateur s'est entouré du duo de scénaristes Alexander et Karaszewski avec qui il avait précédemment travaillé sur **Ed Wood**. Ceux-ci respectent les étapes d'un thriller judiciaire américain, où la tension monte jusqu'au procès final. Or, même si l'on traite d'injustice et de mensonge, le ton du film n'est jamais trop sombre et la scène expiatoire du procès – le point culminant de tant de films américains – s'avère plutôt amusante, voire même caricaturale. Cela s'explique possiblement par le jeu outrancier de Christoph Waltz, d'ordinaire si nuancé. Mis côte à côte avec le jeu timide d'Amy Adams – lauréate inattendue d'un Golden Globe –, qui tente de rendre un hommage respectable à Margaret Keane, le contraste est flagrant. Au fond, **Big Eyes** est surtout un parcours personnel, un éloge de l'émancipation et une douce revanche. Ponctuellement, la voix off de Danny Huston, qui interprète un journaliste commentant les événements, rappelle que l'histoire avait attiré l'attention des médias à l'époque, mais son rôle n'est que passablement bien intégré. Cela dit, on apprécie les images ensoleillées de la Californie et d'Hawaï mises en valeur par Bruno Delbonnel; il ne s'agit cependant pas de la direction photo chaleureuse et très marquée d'**Amélie Poulain**. L'aspect visuel n'est pas sans rappeler le segment californien des années 1950 de **The Hours** (2002) de Stephen Daldry, avec ses couleurs vives, apparemment symptomatiques de l'époque. En outre, il n'y a rien de surprenant au fait que Danny Elfman ait composé la musique du film, mais il semblerait que lui aussi a calmé ses ardeurs. Même s'il semble peu probable que l'on se rappelle du thème musical de **Big Eyes** qui se fait tout discret, comparé à ceux de **Beetlejuice**, de **Edward Scissorhands** ou de **Batman**, il ne s'agit pas du tout du même type de film; en ce sens, la musique accompagne bien le style modéré de Burton. Les deux, comme toujours, sont au diapason. Étrangement, seules les peintures de Keane, avec leurs grands yeux globuleux, évoquent l'univers du réalisateur, univers qu'il revisitera probablement sous peu par la force des choses. ➤ Cote : ★★½

■ LES GRANDS YEUX | Origine : États-Unis – Année : 2014 – Durée : 1 h 46 – Réal. : Tim Burton – Scén. : Scott Alexander, Larry Karaszewski – Images : Bruno Delbonnel – Mont. : JC Bond – Mus. : Danny Elfman – Son : Bjorn Ole Schroeder, Oliver Tarney – Dir. art. : Rick Heinrichs – Cost. : Colleen Atwood — Int. : Amy Adams (Margaret Keane), Christoph Waltz (Walter Keane), Krysten Ritter (DeeAnn), Jason Schwartzman (Ruben), Danny Huston (Dick Nolan), Jon Polito (Enrico Banducci), Terence Stamp (John Canaday), Madeleine Arthur (Jane adolescente) – Prod. : Scott Alexander, Tim Burton, Lynette Howell, Larry Karaszewski – Dist. / Contact : Séville.

Chorus

Amère déception

Après **Le Météore**, qui a indéniablement marqué l'année 2013, François Delisle nous revient avec **Chorus**. Nous retrouvons avec son dernier film un sujet grave, une photo qu'il a lui même signée, beaucoup de voix off... Malheureusement, d'un point de vue qualitatif, la comparaison s'arrête là!

Jean-Marie Lanlo



Des personnages désincarnés

Nous avons cité en introduction **Le Météore** en raison de son exceptionnelle qualité. Nous ne prolongerons pas la comparaison. D'ailleurs, **Chorus** est construit de manière beaucoup plus classique. Il est non seulement plus narratif et relève moins de l'expérimentation, mais il serait surtout ridicule de reprocher à François Delisle de ne pas avoir cherché à retrouver la réussite d'un film qui avait tout d'un état de grâce.

Malheureusement, même en faisant abstraction de cette magnifique œuvre passée, **Chorus** apparaît vite comme un film regorgeant de faiblesses. La principale concerne le scénario, tellement appliqué qu'il finit par devenir terriblement scolaire et ostensiblement intentionnel.

En enchaînant les passages obligés, en multipliant de manière trop évidente les éléments indispensables à la compréhension de la souffrance de ces parents meurtris par la disparition d'un enfant, **Chorus** finirait presque par prendre des allures de cahier des charges. En enchaînant cette petite mécanique mal maîtrisée du scénario qui a tout pour toucher le plus grand nombre, il finit surtout par oublier la fragilité de l'humain, c'est-à-dire la souffrance de deux parents confrontés à la plus terrible des injustices: la mort d'un enfant dans des conditions de surcroît abjectes. En raison des intentions d'écriture tellement visibles, même l'interprétation irréprochable de Sébastien Ricard et de Fanny Mallette ne parvient pas à rendre plausibles leurs personnages. On comprend bien évidemment que l'épreuve horrible qu'ils ont vécue les a coupés du monde, mais les héros de **Chorus** sont vides, sans vie, désincarnés, réduits à l'état d'écorces desséchées de toute substance... Malheureusement, sans vie, il n'y a pas d'injustice, il n'y a pas de tristesse, il n'y a pas de souffrance! Il ne reste que le néant.

Lorsque l'intrigue s'accélère (la dépouille du fils disparu dix ans plus tôt est retrouvée), le film enchaîne les scènes qui

devraient faire fondre en larmes le plus insensible des spectateurs. Il n'en est rien. Le visionnement des aveux du meurtrier (particulièrement terribles), la vision des restes d'un enfant (un crâne et quelques os), les obsèques trop tardives du fils... toutes ces scènes peinent à émouvoir. Elles ne sont pas non plus suffisamment fortes pour nous entraîner dans la logique du film, que l'on pourrait résumer ainsi: un couple déchiré par la cruauté de la vie se retrouve enfin, après avoir pu faire son travail de deuil.

Les faiblesses de **Chorus** ne doivent cependant pas nous empêcher d'apprécier ses indéniables qualités. Delisle nous offre quelques scènes particulièrement réussies, comme cette saillie fougueuse dont nous gratifie Sébastien Ricard. La représentation de la recherche du plaisir charnel comme tentative de se prouver que l'on existe encore est particulièrement convaincante. En se faisant moins ostensible, la détresse se fait paradoxalement plus prégnante.

Ce n'est heureusement pas tout. Une scène, à la fin, est probablement encore plus belle. Il s'agit de celle permettant au couple de rencontrer un ancien camarade de leur fils, devenu adolescent. Delisle va alors vers une épure qui lui convient visiblement mieux: avec une accolade plus émouvante que tout ce qu'il nous a été permis de voir jusqu'alors, et un simple regard de Fanny Mallette, Delisle nous en dit en quelques minutes bien plus que pendant le reste du film. Lorsqu'il cesse d'enchaîner les intentions scénaristiques et de chercher l'efficacité émotionnelle à tout prix, il parvient enfin à voir le peu de vie qui reste dans ces personnages meurtris. En retrouvant cette infime lueur que Delisle n'avait pas été capable de leur insuffler jusqu'alors, ils retrouvent également un autre élément indissociable de la vie: l'espoir, à défaut de nous avoir fait partager plus tôt leur souffrance...

In extremis, **Chorus** parvient donc à éviter l'échec total. Malheureusement, les qualités évidentes dont peut faire preuve François Delisle, lorsqu'il se détache de ses intentions maladroites pour enfin percer le mystère de la souffrance des êtres, ne font que donner encore plus de poids à notre déception. ► Cote: ★★½

■ Origine: Canada [Québec] – Année: 2015 – Durée: 1 h 36 – Réal.: François Delisle – Scén.: François Delisle – Images: François Delisle – Mont.: François Delisle – Mus.: Robert Marcel Lepage – Son: François Grenon, Martyne Morin, Simon Gervais, Stéphane Bergeron – Dir. art.: Geneviève Lizotte – Cost.: Caroline Poirier – Int.: Fanny Mallette (Irène), Sébastien Ricard (Christophe), Geneviève Bujold (la mère), Pierre Curzi (le père), Antoine L'Écuyer (Antonin), Luc Senay (Jean-Pierre Blake), Didier Lucien (Hervé Laroché) – Prod.: François Delisle, Maxime Bernard – Dist. / Contact: FunFilm.

Clouds of Sils Maria

La persistance de la mémoire

Sis aux pieds des montagnes, le village suisse de Sils Maria est le lieu d'un phénomène mystérieux, le serpent de Maloja, une immense chaîne de nuages. Sous certaines conditions météorologiques, cette chaîne glisse lentement sur les pentes de la vallée comme un boa gigantesque. Olivier Assayas a choisi ce phénomène comme métaphore pour explorer le passage inexorable du temps et les traces, bonnes ou mauvaises, qu'il laisse dans la mémoire.

Anne-Christine Loranger

Qui, mieux qu'une actrice, a conscience de la fuite sauvage du temps ? Comment un personnage qui vous a marqué continue-t-il à vivre, en soi et à côté de soi ? Dernier cru du réalisateur français Olivier Assayas, **Clouds of Sils Maria** fait le portrait d'une actrice au travail, tout en y mêlant son conflit générationnel avec celles qui la suivent, ainsi que l'analyse des effets du temps qui passe, paraissant sournoisement s'attarder et qu'on voudrait retenir.

Lorsqu'on demande à Maria Enders, star européenne au sommet de sa gloire, de jouer Sigrid dans *Le Serpent de Maloja* – une pièce de Wilhelm Melchior qui l'a rendue célèbre vingt ans plus tôt –, elle accepte par fidélité à un metteur en scène qui vient de mourir. Toutefois, ce n'est pas Sigrid, jeune femme intrépide, qu'elle devra jouer, mais Héléna, sa patronne, une quarantenaire vulnérable qui en tombe amoureuse et que Sigrid conduit au suicide. Maria s'esquive en Suisse pour travailler dans la villa de Melchior, située sur les hauteurs de Sils Maria; soutenue par son assistante Valentine, la comédienne se met à répéter son personnage. Le choix de l'actrice interprétant Sigrid s'étant tourné vers Jo-Ann Ellis, une jeune starlette américaine controversée, fait découvrir à Maria le monde survolté du cinéma jeunesse, ses tweets et ses scandales, pour lequel elle n'éprouve aucun intérêt (contrairement à Valentine).

Serait-ce la nostalgie d'un certain cinéma européen qui a tracé le personnage de Maria ? En conférence de presse, Assayas esquisse ses troubles intérieurs : « Est-elle la jeune fille qui autrefois a interprété Sigrid dans le film de Wilhelm Melchior ;

est-elle l'adulte, la femme mûre que lui renvoie le regard d'autrui ? Ou bien encore l'un ou l'autre des personnages qu'elle a incarnés, l'un ou l'autre des visages qui apparaissent lorsque l'on clique son nom sur Google Images ou sur YouTube ? Y a-t-il quelque chose à quoi elle pourrait se raccrocher, sinon le secret de son intimité, où le temps ne s'inscrit pas, là où il ne fait que s'écouler, comme le phénomène nuageux de Maloja ? »

La rencontre de deux actrices comme Binoche et Stewart aurait pu tourner au désastre. C'est le contraire qui se produit, les deux actrices arrivant à créer une synergie intense et subtilement érotique qui joue à trois niveaux – pièce, relation et réel – s'interpénétrant au point où le spectateur ne sait s'il regarde Héléna, Maria ou Juliette. Le film (c'est tout à son honneur) oblige ainsi le spectateur à s'interroger sur sa perception des acteurs, en tant qu'image, et sur leur fragilité dans la vie. Kirsten Stewart trouve ici son meilleur rôle à ce jour, incarnant une assistante personnelle solidement ancrée dans la réalité de son époque, qui maternelle et encourage une Juliette Binoche tantôt vulnérable, tantôt confiante, tantôt troublée, tantôt séductrice. Le personnage de Jo-Ann Ellis, avec son visage de Barbie qui paraît au départ d'un pathétique cliché, se complexifie de façon magistrale, révélant l'envers de l'image que les stars, telles qu'apparaissant dans les médias, pourraient être plus savamment fabriquées que les personnages qu'elles incarnent. Moment de bonheur, Assayas a tenu à inclure un extrait d'un court métrage d'Arnold Fanck, datant de 1924, qui montre les nuages de Maloja défilant dans un jeu d'ombres et de lumière, comme une peinture chinoise.

Séparé en chapitres par des fondus au noir, **Clouds of Sils Maria** passe de Maria Enders, la star en Chanel et lunettes noires, à l'actrice vulnérable qui tente de se plonger dans un rôle qui la questionne dans sa chair et enfin à la mise en scène de la pièce, qui deviendra à la fois son hécatombe et sa renaissance. Comme si la célèbre montre de Dali, après un passage amolli sur un coin de table, avait subitement glissé de la table au plancher pour, d'un coup, retrouver sa solidité. ➤ Cote : ★★★

■ SILS MARIA | Origine : France / Allemagne / Suisse – Année : 2014 – Durée : 2 h 04 – Réal. : Olivier Assayas – Scén. : Olivier Assayas – Images : Yorick Le Saux – Mont. : Marion Monnier – Mus. : Johann Pachelbel, Primal Scream – Son : Daniel Sobrino – Dir. art. : François-Renaud Labarthe, Gabriella Ausonio – Cost. : Jürgen Doering – Int. : Juliette Binoche (Maria Enders), Kristen Stewart (Valentine), Chloë Grace Moretz (Jo-Ann Ellis), Brady Corbet (Piers Roldson), Johnny Flynn (Christopher Giles), Claire Tran (Mei Ling), Lars Eidinger (Klaus Diesterweg), Angela Winkler (Rosa Melchior), Hanns Zischler (Henryk Wald), Benoît Peverelli (Brendt), Luise Berndt (Nelly) – Prod. : Charles Gillibert – Dist. / Contact : Métropole.

Photo : Une synergie intense et subtilement érotique

SÉQUENCES 295 | MARS — AVRIL 2015



Gett – Le Procès de Viviane Amsalem

« Et te voici permise à tout homme... »

Elle est israélienne. Lui aussi. Elle demande le divorce depuis trois ans. Il refuse de lui accorder. Et en Israël, seuls les rabbins peuvent dissoudre un mariage, ce qui, de surcroît, doit recevoir l'approbation du mari. Ce système patriarcal et religieux, qui se perd dans la nuit des temps, devient ici la métaphore de la pérennité de l'identité juive, idéologie qu'un gouvernement de droite défend avec ferveur pour faire face à certains enjeux politiques d'aujourd'hui. Vu sous cet angle, tout en soulignant d'autres retentissements narratifs importants qu'il propose, **Gett – Le Procès de Viviane Amsalem** est l'un des films les plus passionnants de la nouvelle saison cinématographique, à peine entamée.

Élie Castiel

Oui, en effet, on pense au magnifique film iranien **Une séparation** d'Asghar Farhadi. Mais ici, les enjeux prennent une résonance encore plus métaphysique. Nous sommes face au côté binaire de deux mondes qui s'opposent : celui de la modernité, propice aux règles démocratiques de la laïcité, et d'autre part un espace social révolu, mais qui continue d'exister grâce à la présence tenace d'individus qui y croient encore, aidés par les tenants intouchables de la foi. Il n'est pas surprenant que le duo Ronit et Shlomi Elkabetz soit issu de parents juifs sépharades, originaires du Maroc. Ici, la problématique est d'autant plus acerbée qu'il s'agit d'une population particulière, dominée par des réactions essentiellement passionnées et une certaine résistance face à l'évolution des mœurs et à la critique de la religion (du moins, en ce qui concerne les représentants des anciennes générations).

Après **Prendre femme** (Ve'Lakhta Lehe Isha, 2004) et **Les Sept Jours** (Shiva, 2008), la sœur et le frère réalisateurs bouclent leur trilogie avec l'un des plus beaux films israéliens de ces dernières années.

Car avant tout, **Gett** n'est pas uniquement un drame quelconque, le désespoir d'une femme dont le mari refuse le divorce ; c'est aussi la métaphore d'une société israélienne faussement démocratique qui, vue de l'intérieur, ne semble pas avoir réglé certains problèmes de société, notamment en ce qui a trait à la condition des femmes.

La tradition est ici filmée dans le non-dit, à travers certains gestes, des regards, des comportements, des réactions. Les réalisateurs, conscients de leurs origines, filment avec une ferveur étonnante ce dialogue à la fois imparfait et si fragile entre la caméra et la fiction qui se déploie.

Elle a le visage et le physique d'une grande tragédienne. On la verrait bien jouer du Euripide, du Sophocle ou du Eschyle. Viviane Amsalem n'est pas une femme comme les autres. C'est toutes les femmes. Ici, elle prend les traits de Ronit Elkabetz. Comme comédienne, de film en film, celle-ci a appris à parfaire sa présence, son physique, sa démarche, son idiosyncrasie. Elle est en pleine forme, théâtrale, cinématographique, silencieuse et dans le même temps entière, prenant son avenir en main comme s'il s'agissait d'une mission de foi. Tantôt, la chevelure lourde en noir ébène, altièrement portée, laisse place à un chignon qui adoucit ses moments de pure émotion, anesthésiant en quelque sorte la fiction, ne serait-ce que pour quelques instants.



Filmer l'émotion, le plus près possible

Simon Akbarian, le visage totalement passif, ne jurant que par la volonté divine, confirme avec soin et naturel la particularité de son personnage. Et tous ces témoins ! Chacun fait son numéro devant la caméra ; ils sont tous joliment épatants. Ronit et Shlomi leur donnent la possibilité d'extérioriser leurs pulsions intimes. Car après tout, **Gett** est aussi un film sur la direction d'acteurs, sur les raisons qui peuvent les pousser à rendre leurs personnages aussi crédibles que possible. C'est un film sur l'instinct, sur une méthode bien précise de se comporter devant la caméra.

Filmer l'émotion, le plus près possible. Se regarder en face, sans rien se cacher. Laisser à l'instinct et à l'instant le soin de guider notre comportement. Cela rend certaines situations drôles malgré la gravité du propos. Et le dernier plan, d'une sagesse religieuse à la limite de l'extase, nous rappelle à quel point nous sommes, comme par magie, près de la Jeanne d'Arc de Dreyer, de Fleming ou encore de Rossellini.

Elisha devra prononcer la phrase : « Et te voici permise à tout homme... ». Le fera-t-il ? C'est là l'un des moments les plus intenses du film, superbement mené par la musique de Dikla et Shaul Beser, évocatrice de celle de Georges Delerue dans **Le Mépris**. Drame intime, tragédie israélienne, fable politique, discours au féminin, sans doute, mais surtout et avant tout, **Gett** est un film porté par une extraordinaire envie de cinéma. ➤ **Cote : ★★★★★**

■ **GETT: HA MISHPAT SHEL VIVIAN AMSALEM / GETT: THE TRIAL OF VIVIAN AMSALEM** | **Origine :** Israël / France / Allemagne – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 55 – **Réal. :** Ronit Elkabetz, Shlomi Elkabetz – **Scén. :** Ronit Elkabetz, Shlomi Elkabetz – **Images :** Jeanne Lapoirie – **Mont. :** Joëlle Alexis – **Mus. :** Dikla, Shaul Beser – **Son :** Tully Chen – **Dir. art. :** Ehud Guterman – **Cost. :** Li Alembik – **Int. :** Ronit Elkabetz (Viviane), Simon Akbarian (Elisha), Menashe Noy (Carmel), Sasson Gabai (Shimon), Eli Gornstein (juge principal), Gabi Amrani (Haim), Rami Danon (premier juge-adjoint), Roberto Pollack (second juge-adjoint) – **Prod. :** Sandrine Brauer, Denis Carot, Shlomi Elkabetz, Marie Masmonteil – **Dist. / Contact :** EyeSteelFilm.



Le portrait classique du (faux) bonheur

Gurov et Anna

La tragédie d'un homme ridicule

Gurov & Anna est de ces films qui vous laissent perplexes à la sortie de la salle. Ses travers vous sautent aux yeux et ses maladresses finissent par le condamner rapidement au rayon des propositions cinématographiques plus ou moins concluantes. Puis, les jours passent et vous vous rendez compte que ce film continue à vous habiter et que, finalement, il a réussi à faire, imparfaitement peut-être, ce qu'on attend d'un film : il interpelle et fait réagir.

Carlo Mandolini

Les premiers plans donnent le ton : Montréal, la nuit, l'hiver. Un homme marche seul, le pas plutôt lent. Au passage, il aide un automobiliste coincé dans la neige. La voiture se libère, le conducteur repart sans geste de reconnaissance, laissant le marcheur dans sa solitude et soudainement conscient de son propre embourbement psychologique.

Ce promeneur solitaire, c'est Ben, homme froid et glacial comme cet hiver de mécontentement qu'il traverse. Les tempes grisonnantes, les yeux pâles, le pull-over bleu clair sous le veston, ce quinquagénaire solide est absorbé par ses obsessions littéraires et ses anxiétés. Auteur frustré, professeur de littérature dans une université anglophone de Montréal, il s'enferme petit à petit dans son univers (littéraire), hanté et *pétrifié* par la « perfection » de *La Dame au petit chien* de Tchekhov.

Ben, pourtant, a tout ce qu'il pourrait désirer : le prestige de son poste, une vie confortable, une femme intellectuelle et deux fillettes... le portrait classique du bonheur ! Ou plutôt le cliché à déconstruire puisque Ben méprise sa femme (dont il rabaisse le talent d'auteur), ignore ses enfants et incarne magistralement la mélancolie slave.

Mais il suffira de quelques regards d'une de ses étudiantes, l'incandescente Mercedes, pour que le professeur s'embrace au point de tomber dans le piège qu'il s'était juré d'éviter et qui provoquera sa chute. Plus qu'au protagoniste tchekhovien auquel le titre fait référence, c'est à la déchéance du professeur Rath, dans *L'Ange bleu*, que l'on pense.

À première vue, **Gurov et Anna** ressemble peu aux propositions précédentes de Rafaël Ouellet (*Le Cèdre penché*, *Camion*), formellement plus audacieuses. Ici, le réalisateur semble s'effacer et demeurer entièrement au service du scénario de Céleste Parr, dont c'est le premier long métrage. L'exercice, sous la baguette assurée de Ouellet, demeure impeccable avec, au passage, des touches formelles plutôt intéressantes, comme le contraste des couleurs chaudes et froides, et – surtout – le magnifique plan final qui déforme et dématérialise littéralement sous nos yeux le personnage de Ben, abattu et humilié. Ouellet confirme donc ici son talent de réalisateur et, surtout, sa grande habileté à diriger ses acteurs (Andreas Apergis et Sophie Desmarais, ici très solides).

Malheureusement, le scénario plombe quelque peu le film. « Efficace » sur le plan de la structure (pour reprendre le

terme que Ben utilise pour qualifier l'écriture de sa femme), le récit peine à creuser la proposition de départ et à permettre aux personnages de prendre de l'ampleur.

Le personnage de Ben est à ce propos particulièrement problématique. Que cet homme entreprenne une relation avec son étudiante pour se secouer de sa torpeur est une chose, mais qu'il s'échoue ensuite à ce point... cela demande plus d'explications.

On comprendra certes que Mercedes lui rappelle Anna de *La Dame au petit chien*, œuvre qui le fascine (sans que l'on sache vraiment pourquoi). On comprendra aussi que, comme Gurov (le protagoniste masculin de ce même récit), Ben vit l'amour, le vrai, pour la toute première fois. Mais si Tchekhov a minutieusement décrit la naissance du sentiment amoureux chez Gurov, le film de Ouellet laisse plutôt la place au volet sexuel de la relation. Cela se fait évidemment au détriment de l'illustration du bouleversement psychologique du quinquagénaire, dimension essentielle pour nous permettre de le comprendre et de vivre sa souffrance.

On a reproché, souvent à raison, à des réalisateurs masculins de ne pas avoir su saisir l'âme de leurs personnages féminins. Ici, on peut se poser la même question et se demander si la scénariste a suffisamment su capter la psyché masculine pour donner profondeur et crédibilité au personnage de Ben pour lequel, au final, on n'éprouve pas grand-chose, sinon un certain mépris. À ce propos, le traitement de la scène de l'agression de Ben (le viol de Mercedes, carrément) est peut-être une fausse note scénaristique.

Malgré tout, on ne peut que se désoler du gâchis que Ben a lui-même provoqué. Et finalement, si l'intention véritable du film n'est pas tout à fait claire, on ne peut nier que **Gurov et Anna** a les allures d'une tragédie mettant en scène l'échec d'un homme ridicule qui a échoué dans son ultime effort de vivre l'amour avec une jeune femme qui, finalement, était davantage Lolita qu'Anna. ➤ **Cote : ★★½**

■ **GUROV AND ANNA** | **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 46 – **Réal. :** Rafaël Ouellet – **Scén. :** Céleste Parr – **Images :** Geneviève Perron – **Mont. :** David Di Francesco – **Son :** Henry Godding Jr. – **Dir. art. :** Mario Hervieux – **Cost. :** Nicole Magny – **Int. :** Andreas Apergis (Ben), Sophie Desmarais (Mercedes), Carlo Mestroni (John), Marie Fugain (Audrey), Catherine De Sève (Claire) – **Prod. :** Jacques Blain, Marie-Dominique Michaud – **Dist. / Contact :** Filmoption.

Into the Woods

Il était (encore) une fois...

En 2003, **Chicago** remporte l'Oscar du meilleur film, même si la statuette du meilleur réalisateur échappe aux mains de Rob Marshall. Ce dernier retournera à la comédie musicale avec **Nine**, avant de signer la réalisation du plus récent opus de la célèbre franchise de Disney, **Pirates of the Caribbean**. Pour **Into the Woods**, Marshall collabore de nouveau avec Disney et renoue avec ses premières amours, le musical, pour le meilleur et pour le pire.

Julie Vaillancourt



Un monde de différences sépare le théâtre de l'image en mouvement

Depuis ses débuts (1986) au Old Globe Theater de San Diego, *Into the Woods* sera adapté sur les grandes scènes de Londres et de Broadway, notamment de 1987 à 1989, en 2002 et en 2012. Récipiendaire de plusieurs Tony awards, cette comédie musicale repose en partie sur l'originalité du dramaturge James Lapine d'orchestrer la rencontre de plusieurs personnages notoires des contes des frères Grimm, mise en musique et en chansons par Stephen Sondheim. Cependant, un monde de différences sépare le théâtre de l'image en mouvement; l'adaptation cinématographique de *Into the Woods*, même si elle retient les services de Lapine et Sondheim, possède ses failles. Les premiers mots du film, le traditionnel «Il était une fois» prononcé par le narrateur, font rapidement place à la première envolée vocale, le *I Wish* d'une Cendrillon (Anna Kendrick) qui souhaite assister au bal. Première scène prévisible, certes, les scènes subséquentes d'ouverture introduisent, en montage parallèle, les personnages de façon originale et rythmée, alors que tous entonnent le *I wish*: le Petit Chaperon rouge, Jack, le boulanger et sa femme. Ainsi, en une quinzaine de minutes, les personnages sont présentés et leurs désirs formulés, base scénaristique de tout bon récit. Jusque-là, l'intérêt y est, même si les longues envolées vocales de certains personnages commencent à ralentir le récit.

Certaines scènes offrent une liberté d'adaptation, notamment ce sous-texte audacieux lors de l'altercation dans les bois entre le Petit Chaperon rouge et le loup (Johnny Depp, qui offre une énième interprétation du Pirate, si ce n'est du changement de costume). Mr. Wolf chante ses tendances pédophiles et ouvre

son manteau de bijoux pour essayer de séduire la jeune fille. Si cette scène offre une relecture contemporaine intéressante empreinte d'un certain malaise, elle demeure malheureusement isolée. On ne pousse pas l'enveloppe plus loin et on s'empresse de revenir au conte fantastique: le chaperon et la grand-mère sont littéralement dans l'estomac du loup et en sont extirpés par le couteau du boulanger. Retour au métaphorique, pour fuir les références trop explicites, afin de garder la cote de classement de la MPAA la plus générale possible (PG). D'ailleurs, *Into the Woods* n'est pas un film pour enfants, mais un conte pour adultes, trop noir et trop long pour susciter l'intérêt du jeune public. Les deux heures manquent de rythme, causé par un dernier acte superflu (destruction du royaume par le Géant), suite à un faux dénouement. S'ensuivent alors d'interminables remises en question, les personnages chantant leur désespoir *ad vitam aeternam* jusqu'à la morale *disneyesque* en point d'orgue.

Si Anna Kendrick demeure la seule actrice de la distribution à avoir atteint les palmarès radio (avec *Cups* du film *Pitch Perfect*, 2012), elle n'impressionne pas autant qu'Emily Blunt, avec une voix mezzo surprenante et une interprétation sincère. Meryl Streep, égale à elle-même dans le rôle de la sorcière, offre une tirade chantée à Rapunzel, démontrant l'étendue de son registre, allant des notes en voix de tête jusqu'à des phrasés afin de traduire l'émotivité du personnage. Or, les numéros chantés sont souvent trop longs. Ce qui est pertinent au théâtre (performance directe démontrant l'endurance vocale) devient ici lassant. Entre les numéros musicaux, le narrateur intervient, proposant des pauses semblables aux soupirs en musique. Cette ponctuation «musicale» est intéressante, mais le procédé devient vite prévisible. Si les décors sombres traduisent bien l'atmosphère plus noire qu'on cherchait à donner aux contes des frères Grimm, *Into the Woods* trouve difficilement son public, sauf peut être les inconditionnels des comédies musicales traditionnelles de Broadway. Encore là, pour les adeptes du genre, mieux vaut revoir les classiques ou *Les Misérables*. ➤ Cote: ★★½

■ DANS LES BOIS | Origine: États-Unis – Année: 2014 – Durée: 2 h 05 – Réal.: Rob Marshall – Scén.: James Lapine, d'après la comédie musicale de James Lapine et Stephen Sondheim – Images: Dion Beebe – Mont.: Wyatt Smith – Mus.: Stephen Sondheim – Son: Blake Leyh, Branden Spencer, Renee Tondelli – Dir. art.: Dennis Gassner – Cost.: Colleen Atwood – Int.: Anna Kendrick (Cendrillon), James Corden (le boulanger), Emily Blunt (la femme du boulanger), Meryl Streep (la sorcière), Lilla Crawford (le Petit Chaperon rouge), Christine Baranski (la marâtre), Daniel Huttlestone (Jack), Chris Pine (le prince), MacKenzie Mauzy (Rapunzel), Johnny Depp (le loup) – Prod.: John DeLuca, Rob Marshall, Callum McDougall, Marc Platt – Dist. / Contact: Buena Vista.

La Passion d'Augustine

Révolution tranquille sans fausse note

Pour sa toute dernière fiction, après le percutant documentaire sur l'industrie du ruban rose (*Pink Ribbons, Inc.*), Léa Pool (*Maman est chez le coiffeur*, *Emporte-moi*, *Mouvements du désir*, *À corps perdu*, etc.) propose une incursion dans l'histoire de l'éducation au Québec – en pleine Révolution tranquille – au sein d'une communauté religieuse harmonieuse, toute dédiée à l'enseignement de la musique classique. Entourée d'une distribution féminine impressionnante, la réalisatrice d'origine suisse plonge dans une période tourmentée et, surtout, dans le microcosme de ces femmes qui ont marqué toute une époque dans les écoles et les hôpitaux, celle où le ciel était bleu et l'enfer, rouge.

Patricia Robin



Une retenue respectueuse

À la tête d'un couvent dans la vallée du Richelieu, Mère Augustine (lumineuse Céline Bonnier) s'emploie à entretenir le haut niveau de performance de ses jeunes pensionnaires dans une atmosphère de rigueur, où la musique imprègne un quotidien marqué par la vie monacale. Sa nièce Alice, une tête forte, y trouve refuge et se lie d'amitié avec Carole, la bégue de la classe. Alors qu'Alice a maille à partir avec Sœur Lise dans le cours de français, Mère Augustine doit se battre contre les volontés de La Générale, les impératifs d'un monde en mouvance et le ministère de l'Éducation pour maintenir son conservatoire. Tout en évoquant les grands bouleversements du Québec des années soixante, Léa Pool constate l'apport de ces religieuses dévouées,

sous-payées, au cœur d'un tourbillon de changements: école publique, modification de costume, fermeture des pensionnats, émancipation de la femme, concile Vatican II, contraception. La petite communauté se retrouve à la croisée des chemins, lutte pour sa survie et prouve sa raison d'être avec une arme récente, les médias. Parallèlement à ses actes de bravoure, Mère Augustine doit aussi faire face à sa propre vie, à ses anciens démons. La composition magistrale des rôles féminins, tant d'actrices connues que de nouvelles venues, rassemblée autour de la réalisatrice assumée, confère à ce film une force évocatrice des transformations profondes qui ont marqué la société québécoise au cœur du vingtième siècle sans pour autant alourdir le propos. En illustrant une solidarité idéale, Léa Pool dresse le portrait d'un féminisme en plein essor grâce à des répliques livrées à point nommé. Baigné dans la musique qui résonne dans le pensionnat, *La Passion d'Augustine* n'est pas sans évoquer, sous certains aspects, *Les Choristes* (Christophe Barratier, 2004) ou *L'Enfant prodige* (Luc Dionne, 2010).

L'emballage liché de ce long métrage, les bons sentiments, la sororité idéalisée, le langage appuyé entre les religieuses

et les envolées musicales enrobent une trame dramatique qui aurait bénéficié d'un peu plus d'énergie. Bien qu'il ait respecté les mœurs couventines, le scénario de Marie Vien et de Léa Pool aurait pu s'agrémenter de scènes fortes; elles existent, dans le film, mais elles sont empreintes d'une retenue respectueuse qui éteint la force des émotions. Heureusement, la justesse du jeu de Céline Bonnier et de Lysandre Ménard transcende la sensibilité contenue, mais il en aurait fallu davantage pour dynamiser l'ensemble. Léa Pool signe ici son œuvre la plus achevée par une facture nette et précise aux décors et aux éclairages justes et naturels. La musique, sous la supervision de François Dompierre, crée des escalades agréables; les performances pianistiques et vocales remplacent les litanies et installent un climat de béatitude qui sied efficacement au contexte. Le montage linéaire se permet, dans l'épilogue, un *flashback* récapitulatif inutile qui remplit l'espace musical, laissant présager une diffusion télévisuelle.

Alors qu'une crise sur la laïcité ou la neutralité de l'État bouscule la scène internationale, *La Passion d'Augustine* s'avère une sérieuse réflexion sur le chemin parcouru par les Québécois depuis la Révolution tranquille et met de l'avant les sacrifices des religieuses dévouées, reléguées aux oubliettes, isolées du monde par devoir ou par vocation et ayant consacré leur existence à l'éducation des jeunes et au soin des malades. Pour étayer ce constat, Léa Pool l'a situé dans un petit conservatoire où, bien que la musique adoucisse les mœurs, elle n'en a pas pour autant épargné le sort de ces femmes. La démonstration méliorative de cet univers monacal mitige le portrait effectué en 1997 par la série *Les Enfants de Duplessis* (Johanne Prigent); ce choix confère à cette chronique un aspect douceâtre, atténuant le propos féministe qui sous-tend la trame dramatique. Le spectateur plonge dans une époque révolue dont les travaux inachevés trouvent écho dans les récentes commissions ministérielles sur les projets de société. ➤ **Cote: ★★★**

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 43 – **Réal.:** Léa Pool – **Scén.:** Marie Vien, Léa Pool – **Images:** Daniel Jobin – **Mont.:** Michel Arcand – **Mus.:** François Dompierre – **Son:** Thierry Morlaas-Lurbe – **Dir. art.:** Patrice Bengle – **Cost.:** Michèle Hamel – **Int.:** Céline Bonnier (Mère Augustine), Lysandre Ménard (Alice), Diane Lavallée (Sœur Lise), Valérie Blais (Sœur Claude), Pierrette Robitaille (Sœur Onésime), Marie Tifo (La Générale), Marie-France Lambert (Madame Thompson), Andrée Lachapelle (Mère Marie-Stéphane), Maude Guérin (Marguerite), Élisabeth Tremblay-Gagnon (Suzanne Gauthier), Yogane Lacombe (Marie-Louise), Tiffany Montambault (Carole Lepage), Anne-Élisabeth Bossé (Sœur Huguette), Danielle Fichaud (Sœur St-Donat) – **Prod.:** Lyse Lafontaine, François Tremblay – **Dist. / Contact:** Séville.

Les Loups

Racines vitales

En 2006, *Rechercher Victor Pellerin* nous avait séduit par sa prédisposition à situer la fiction biographique québécoise dans de nouveaux espaces imaginaires. En 2010, il était évident que *Les Signes vitaux* ferait notre page couverture, tant la sublime plastique du film s'adaptait rigoureusement à un récit mystique atteint des affects spirituels de la vertu. En attendant *Le Profil d'Amina* (*The Amina Profile*), *Les Loups* est d'un tout autre ordre, particulièrement dans la forme.

Élie Castiel

Mais dans le nouveau film de Sophie Deraspe, le rapport à l'autre demeure toujours aussi évident – comme dans ses films précédents –, agissant comme catalyseur, sorte de palliatif au deuil intérieur, au manque, à l'absence, à la quête. Chez la réalisatrice, situer les rapports entre individus dans un espace filmique, c'est inventer des codes, régler un tas de problèmes avec le dialogue, saisir le moment, laisser parfois à l'instinct le droit de prendre la relève à toute forme d'idées anticipées. En fait, le droit de changer.

Car pour Deraspe, le cinéma ressemble à un laboratoire expérimental conceptuel qui, petit à petit, de fil en aiguille, construit les divers éléments d'un film. Le résultat est surprenant, voire même attachant. Mais dans *Les Loups*, il y a un je-ne-sais-quoi qui laisse un peu froid. Est-ce le nouvel environnement géographique que la cinéaste impose? Est-ce que cela est dû au côté excessivement intériorisé de la protagoniste principale?

Elle s'appelle Élie¹; elle est en pleine convalescence d'une douleur, d'un manque (nous ne dévoilerons pas lequel). Débarquée sur une île magnifiquement photogénique de l'Atlantique Nord, en pleine fonte des glaces, elle essaie de s'intégrer à la petite communauté d'insulaire, dont plusieurs des hommes pratiquent la chasse aux loups marins.

Le récit, tout en subtilités et nuances, parsème ces vies codées selon l'ordre naturel des choses, face à un personnage intrus, issu de la grande ville. Le côté glacial et distant de la ville se heurte à la vision collective d'un espace symboliquement cloîtré et éloigné. Dans le même temps, la raison du citoyen confronte les préjugés du villageois. Ces caractéristiques, Deraspe les montre avec un soin apporté au détail et une tendance à ne pas trop dramatiser.

Et comme par un tour de magie, elle invente un personnage, celui de la matriarche, tenu par une remarquable Louise Portal, habitée, sincère, tâtant le terrain de cette soudaine intervention venue d'ailleurs avec une application presque animale. Là, l'art de l'interprétation prend tout son sens.

Méfiance et crédulité, curiosité et discrétion, faute et pardon sont autant d'oppositions humaines qui propulsent ce poème visuel, tout en vigueur, dans des aires de rapports conflictuels. De par sa formation, Deraspe s'est toujours investie dans les arts visuels et la littérature. Cela se voit dans l'esthétique du film, profitant du côté sublime du format scope pour peindre la nature comme un tableau. Le récit suit les lignes narratives de la nouvelle, celle qui nous inspire par les personnages et les situations.

Avec *Les Loups*, Sophie Deraspe amplifie le genre appartenant au réalisme social en lui apposant de nouveaux



Un jeu de pulsions identitaires

codes. À l'infime partie de l'individu, se dresse une nature sauvage, sans compromis, prête à tout pour reprendre ses droits. L'être réplique par son assimilation à cette même nature. Par un tour de force qui s'appelle simplement « mise en scène », Deraspe soumet le spectateur à un voyage vers un imaginé, rêvé, magnifiquement cinématographique.

Mais *Les Loups* est aussi un film sur la vérité, celle qu'on cache, celle qu'on essaie d'exprimer, celle que tous attendent pour ainsi en finir avec le doute, un jeu de pulsions identitaires. Vérité aussi de la fiction, sur ses droits, sur ce qu'elle peut ou ne peut pas montrer, sur les personnages qu'on invente et qu'on laisse s'intégrer au temps et aux situations.

Film sur les racines, celles qu'on protège, celles qu'on montre, celles qu'on nous impose. Mais aussi masque de la réalisatrice, ceux des comédiens qui, le temps que dure l'aventure, se soumettent corps et âme à l'étendue infinie du cinéma. Dans tous ses films, Sophie Deraspe a très bien saisi le sens de cette métaphore.

Avec *Les Loups*, tourné aux Îles-de-la-Madeleine, elle bénéficie de la brillante direction photo de Philippe Lavalette qui passe d'un milieu clos à un espace gigantesque avec une agilité et une indépendance d'esprit remarquables. Si la tendance se maintient cette année, *Les Loups* annonce une suite sans doute mémorable pour le jeune cinéma québécois. ► Cote: ★★★½

¹ Je dois avouer mon embarras à constater que le personnage principal féminin porte le même prénom que moi. Mais vers la moitié du film, les choses se sont arrangées, grâce à une explication tout à fait logique. Point final.

■ Origine: Canada [Québec] / France – Année: 2014 – Durée: 1 h 48 – Réal.: Sophie Deraspe – Scén.: Sophie Deraspe – Images: Philippe Lavalette – Mont.: Amrita David – Mus.: David Trescos – Son: Frédéric Cloutier – Dir. art.: Jean Babin – Cost.: Nancy Chiasson – Int.: Évelyne Brochu (Élie), Louise Portal (Maria), Gilbert Sicotte (Lon), Augustin Legrand (le Français), Benoît Gouin (William), Cindy-Mae Arsenault (Nadine), ainsi que Patrice Bissonnette, Martin Dubreuil, Stéphane Gagnon, Ungalaaq Avingaq et Marc-André Leblanc – Prod.: Marc Daigle, Sophie Salbot – Dist. / Contact: Séville.

Mr. Turner

Improbable beauté

Surtout connu pour ses caustiques tranches de vie contemporaines, de *High Hopes* (1988) à *Another Year* (2010), l'Anglais Mike Leigh est le cinéaste de la condition humaine dans tout ce qu'elle comporte de zones d'ombre et de lumière. Cela vaut aussi pour ses rares œuvres historiques, le joyeux et truculent *Topsy-Turvy* (1999), l'âpre et grave *Vera Drake* (2004) et, tout spécialement, *Mr. Turner*; ce nouvel opus tout en nuances élégiaques est consacré au peintre anglais J.M.W. Turner.

Claire Valade

Si *Mr. Turner* plonge dans l'époque des Romantiques, Leigh se garde bien de tomber dans les tropes caractéristiques de cette période. En effet, *Mr. Turner* ne se complaît ni dans un lyrisme trop appuyé, ni dans l'exaltation mélancolique, ni dans un sentimentalisme affecté. Au contraire, Leigh demeure fidèle à lui-même et se contente plutôt de montrer ce sublime si cher aux Romantiques. Ce faisant, il réalise une biographie filmée à l'image de son œuvre grinçante et éclatée, bien loin du biopic traditionnel qui semble gagner exponentiellement en popularité depuis quelques années.

En fait, selon son habitude, Leigh préfère bâtir son portrait par petites touches, comme une accumulation de moments clés de la vie du peintre. Voyage aux Pays-Bas. Villégiature en bord de mer. Peinture en atelier. Va-et-vient quotidiens dans les rues de Londres ou de Margate. Échanges heureux avec son père bien-aimé ou avec celle qui deviendrait la femme de sa vie, sa logeuse Mrs. Booth. Déambulations dans la campagne anglaise. Expérience scientifique sur la couleur de la lumière. Visites à la Royal Academy. Rapports équivoques avec des collègues plus classiques ou moins talentueux. Rencontres malaisées avec des acheteurs pourtant visionnaires. Tous ces moments rassemblés, en apparence disparates, forment un tout cohérent et brossent un portrait en non-dits et en demi-teintes, à l'image de ce précurseur génial de l'impressionnisme, racontant une vie réaliste faite d'ordinaire et d'extraordinaire.

Leigh a recours à deux exceptionnels complices de toujours, chacun utilisé magistralement, pour lier tous ces moments de façon homogène : le chef opérateur Dick Pope à la caméra et l'acteur Timothy Spall dans la peau du peintre. Pope cisèle la lumière, les couleurs et les ombres comme peu de directeurs photo savent le faire. Il transforme chaque plan, chaque scène en véritables tableaux vivants d'une splendeur exquise, évoquant concrètement par ses images la peinture de l'époque. Certains tableaux reproduisent d'ailleurs presque fidèlement certaines des œuvres les plus célèbres de Turner, comme la campagne traversée par le chemin de fer enfumé de *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* (1844). Les plans les plus évocateurs montrent Turner, de dos, face aux paysages grandioses (vallons, criques, canaux, falaises, bords de mer), dans une posture contemplative qui rappelle



l'un des tableaux les plus célèbres de l'époque, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1817) de l'Allemand Caspar David Friedrich, contemporain de Turner.

Quant à Timothy Spall, il habite son Turner sans retenue. Ceci est d'autant plus remarquable qu'il lui donne vie en ne prononçant que quelques douzaines de mots intelligibles en deux heures trente. Homme grossier aux limites du vulgaire (Turner se qualifie lui-même de gargouille), il s'exprime principalement par grognements et par borborygmes, tel un animal que l'on n'aurait jamais réussi à domestiquer vraiment. En effet, malgré son statut d'artiste reconnu, Turner ne se plie pas facilement aux bonnes mœurs de la société de son époque. Il se mêle difficilement à ses collègues de la Royal Academy et entretient des rapports troubles avec les femmes de sa vie (sexualité ambiguë avec sa bonne, rejet de la mère de ses filles, dévotion maladroite envers sa logeuse de Margate). Et pourtant, sous cet extérieur grotesque se cache une sensibilité unique et une âme de visionnaire, à l'écoute de la musique du monde qu'il traduit admirablement dans des tableaux considérablement en avance sur leur temps. À l'instar de son personnage, Spall semble carbrer exclusivement à l'instinct, oscillant expertement entre le rébarbatif et le fascinant, la simplicité et le génie.

Rarement œuvre cinématographique aura-t-elle évoqué avec autant de succès, tant visuellement que métaphoriquement, toutes ces zones d'ombre et de lumière de la condition humaine. Sous le regard observateur aiguisé de Leigh, *Mr. Turner* illustre tant l'âme intangible de ses personnages que le travail concret du peintre capturant la lumière sur sa toile. Allant à l'essence même des personnages, *Mr. Turner* expose ainsi leur humanité dans tous ses paradoxes, l'émotion brute s'entrechoquant à l'intelligence artistique raffinée, la rusticité des impulsions s'opposant à la finesse des sentiments, la laideur cachant une improbable beauté. ► Cote : ★★★★★

■ M. TURNER | Origine : Grande-Bretagne / France / Allemagne – Année : 2014 – Durée : 2 h 30 – Réal. : Mike Leigh – Scén. : Mike Leigh – Images : Dick Pope – Mont. : Jon Gregory – Mus. : Gary Yershon – Son : Tim Fraser, Robert Ireland, Lee Herrick – Dir. art. : Suzie Davis, Charlotte Watts – Cost. : Jacqueline Durran – Int. : Timothy Spall (J.M.W. Turner), Dorothy Atkinson (Hannah Danby), Marion Bailey (Sophia Booth), Paul Jesson (William Turner), Lesley Manville (Mary Somerville), Martin Savage (Benjamin Robert Haydon), Ruth Sheen (Sarah Danby) – Prod. : Georgina Lowe – Dist. / Contact : Métropole Films.

N.O.I.R. Sans l'éclat du premier film



Un monde pris dans les mailles de la misère sociale

Malgré la rareté de son sujet dans notre cinématographie – la réalité des communautés noires aux prises avec le problème du gangstérisme –, **N.O.I.R.**, deuxième titre livré par Yves Christian Fournier, reste en deçà des attentes. Complexe et brûlant, le thème aurait gagné à être resserré.

Jérôme Delgado

Sept ans après un premier long métrage mémorable (**Tout est parfait**), Yves Christian Fournier réapparaît avec un autre film sur la jeunesse et sur ses sombres perspectives d'avenir. Après avoir abordé avec audace et tact la question du suicide chez les adolescents, il livre, avec **N.O.I.R.**, un regard sur les gangs de rues. Le résultat, plus embrouillé, est aussi moins emballant. Sans l'élément pivot en fin de parcours qui explique le récit, cette fiction ancrée dans un ghetto noir d'un Montréal non identifié sombre souvent dans les clichés du genre.

Certes, Yves Christian Fournier ne pouvait reprendre les allers-retours temporels qui faisaient la trame de **Tout est parfait**. La linéarité de **N.O.I.R.** apparaît, c'est inévitable, plus sage, plus conventionnelle, bien que le cinéaste collige de multiples récits parallèles. Les quelques chassés-croisés apportent peu; l'œuvre apparaît alambiquée et confuse.

N.O.I.R. met en scène une multitude de petits mafieux pris dans le cercle du trafic de la drogue, de la guerre de clans, de la violence à tout bout de champ, d'où personne ne s'extirpe, même pas ceux impliqués par association. L'intrigue tourne autour de quatre personnages, chacun avec ses rêves et ses problèmes, mais avec un point en commun: celui de se trouver sur la seconde ligne de la criminalité, avec un rôle passif plutôt qu'actif, subi davantage que voulu.

Fleur, une ado maman, a la couenne dure, mais également un partenaire aussi dominateur qu'assoiffé de vengeance. Dickens a 16 ans et un grand frère caïd qu'il aimerait imiter, quitte à contester son autorité. Pour Suzie, danseuse nue, le salut passe par ses amours avec un leader qui roule sur l'or. Autre jeune papa, Kadhafi, noir dans l'âme plus que par la couleur de la peau, mise sur ses talents de *slammeur* pour ne pas retomber dans le gangstérisme. Ce dernier est sans doute le plus intéressant, incarné avec aplomb par Salim Kéchiouche qui tient autant de Jamel Debbouze que de Tahar Rahim; la scène où il réussit à s'affranchir de son bégaiement (naturel?) est une des plus touchantes.

Leurs récits se croiseront rarement, même s'ils semblent cohabiter sous les mêmes sombres nuages. Le cinéaste et son coscénariste ont opté pour présenter quatre facettes d'un monde pris dans les mailles de la misère sociale. C'est de bon aloi d'éviter la description détaillée des conflits au bénéfice d'enjeux plus grands. Or, à tout ficeler, de la misogynie au profilage racial, de la réinsertion (difficile) à la valorisation (simpliste) des études, le portrait est certes sombre, mais mal dessiné.

L'absence d'un personnage central fort, comme dans le premier opus de Fournier, met cependant l'accent sur un ensemble de problèmes, sur un tout. Il n'y a pas de drame plus important qu'un autre: ils sont tous interdépendants.

La portée sociale de **N.O.I.R.** apparaît toutefois bien secondaire devant tous les petits coups qui se jouent à l'écran. Film noir en esprit – décors urbains, éclairages contrastés, caméra parfois subjective, personnages secondaires souvent plus intéressants –, il ne manque pas d'arguments. Certains plans, comme celui montrant un avion en vol suivi de son reflet dans une piscine hors d'usage, sont fort évocateurs. Dans cette communauté, les rêves d'un meilleur ailleurs s'estompent brutalement à la vue de la misérable réalité.

Il y a du Spike Lee dans ce portrait cru et expansif du Harlem montréalais. S'il n'atteint pas les couleurs engagées et lapidaires du cinéaste newyorkais, le réalisateur québécois donne néanmoins l'impression d'avoir réussi à s'immiscer parmi la population comme s'il était chez lui.

Le réalisme des scènes, dans des décors naturels et avec un lot d'interprètes amateurs (ou, du moins, comédiens méconnus), est soutenu par la série de photos qui accompagne le générique. Clin d'œil à Denys Arcand? Déjà, le vieux lion terminait son **Règne de la beauté** (2014) par des images fixes qui révélaient l'état réel des luxueuses demeures de l'architecte Pierre Thibault. Le contraste est en tout cas frappant: l'élite blanche et la beauté de son argent versus la pauvreté noire et les conditions pitoyables des habitations. Bijoux et billets circulent dans le ghetto, mais il s'agit d'or et d'argent sales. Le quartier, fermé sur lui-même, se trouve loin des vastes paysages filmés par Arcand. Les scènes de sexe chez Fournier n'ont rien de sensuel, mais tout du nombrilisme machiste.

Yves Christian Fournier n'étant pas Spike Lee, il a fait appel à Jean-Hervé Désiré pour l'écriture du scénario. Ça explique aussi le naturel de la trame, ainsi que la crédibilité des dialogues, au point où il faut parfois être familier avec le jargon pour saisir le propos. **Cote: ★½**

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 50 – **Réal.:** Yves Christian Fournier – **Scén.:** Jean-Hervé Désiré, Yves Christian Fournier – **Images:** Jessica Lee-Gagné – **Mont.:** Mathieu Bouchard-Malo – **Mus.:** Patrick Lavoie – **Son:** Michel Lecoufle – **Dir. art.:** Mario Hervieux – **Cost.:** Valérie Lévesque – **Int.:** Salim Kéchiouche (Kadhafi), Julie Djiezion (Fleur), Jade-Mariuka Robitaille (Suzie), Kémy St-Éloi (Dickens) – **Prod.:** Nicole Robert – **Dist. / Contact:** Séville.

TITRES [UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE]

CASTIEL

CHAPUT

RAMOND

ROBIN

RÉDACTEURS

VOUS

A Most Violent Year L'Année de toutes les violences (Internet)	****	****				
Advanced Style (Internet)	***½					
American Sniper Tueur d'élite américain (p. 16 / Internet)	***	***			****	
Big Eyes Les Grands Yeux (p. 17 / Internet)	***½	***			***½	
Chorus (p. 18 / Internet)	***½	***	***	***½	***½	
Clouds of Sils Maria Sils Maria (p. 19)	***½				***	
Corbo (p. 3)	***½	***½			****	
D'où je viens (Internet)	***		***½			
Eau argentée, Syrie autoportrait (p. 32)					****	
Exodus: Gods and Kings L'Exode: Dieux et Rois (Internet)	**					
Force majeure (Internet)	***½	***½			***	
Foxcatcher (p. 10 / Internet)	****	****	****		****	
Gett – Le Procès de Viviane Amsalem Gett – The Trial of Vivian Amsalem (p. 23 / Internet)	****					
Grace of Monaco Grace de Monaco (Internet)	***½					
Gurov et Anna Gurov and Anna (p. 20 / Internet)	***	***	**	***½	***½	
Happy Christmas (p. 28)					***½	
Hippocrate (Internet)	***	***				
Into the Woods Dans les bois (p. 21 / Internet)	***	***½			***½	
La Passion d'Augustine (p. 22 / Internet)		***		***		
Les Loups (p. 24 / Internet)	***					
Les Maîtres du suspense (Internet)	**	**	*½		***	
Les Opportunistes (Internet)	***	***			***½	
Leviathan (p. 12 / Internet)	****	****½			****	
Mr. Turner (p. 25 / Internet)	****	****	***		****	
Naked L'Histoire de Johnny (p. 31)	****½	****			****	
Night Moves (p. 28)					***	
N.O.I.R. NWA (p. 26)					***½	
Paddington (Internet)		***				
PK (Internet)	***					
Selma (Internet)	***	***½				
Serena (Internet)	***½					
Sommeil d'hiver Winter Sleep (p. 14 / Internet)	*****	****½	***½		****½	
Tear (Internet)	***					
The Gambler Le Flambeur (Internet)		**	***			
The Guest (p. 29)					***½	
These Final Hours (p. 29)					***½	
The Imitation Game Le Jeu de l'imitation (Internet)	***½	***	***			
The Interview (Internet)	***					
The Hobbit: The Battle of the Five Armies Le Hobbit: La bataille des cinq armées (Internet)	***½					
Unbroken Invincible (Internet)	**					
★ ★ ★ ★ EXCEPTIONNEL ★ ★ ★ ★ TRÈS BON ★ ★ ★ BON ★ ★ MOYEN ★ MAUVAIS ½ (ENTRE-DEUX-COTES)						

Photo arrière-plan: American Sniper

Happy Christmas

Bien qu'ayant une vingtaine de films à son actif à titre de réalisateur et une quarantaine en tant qu'acteur, en seulement dix ans de carrière, Joe Swanberg demeure encore passablement méconnu du grand public. Swanberg est pourtant l'un des plus importants représentants du *mumblecore*, mouvement du cinéma indépendant américain du début du 21^e siècle. Dans **Happy Christmas**, son quinzième long métrage, Swanberg retrouve la comédienne Anna Kendrick qu'il avait dirigée dans son précédent et réussi **Drinking Buddies**. Encore une fois, Swanberg laisse une large place à l'improvisation et à ses comédiens, et parle de ses sujets de prédilections, à savoir: l'amitié, l'art et les relations entre hommes et femmes, la sexualité. Tourné en 16mm et admirablement photographié par Ben Richardson (**Beasts of the Southern Wild**), le film a une facture rétro rappelant le cinéma des années 70 de Paul Mazursky ou encore de John Cassavetes. Fortement influencé par ce dernier, Swanberg aime bien s'entourer de collaborateurs familiers, autant devant que derrière la caméra.

D'une facture modeste et d'une économie de moyens, il existe une véritable progression narrative malgré le sentiment, parfois un peu trop souligné, du jeu naturel de ses interprètes. Bien que sobre et parfois effacée, la mise en scène repose surtout sur un montage qui joue habilement avec les ellipses pour doser ses

effets de style et s'accorde harmonieusement avec les émotions ressenties par ses interprètes. Malgré son titre, **Happy Christmas** n'est pas un film sur la période de réjouissances, mais plutôt une chronique sous forme de tranche de vie d'une poignée de personnages. Des personnages attachants, et en chair et en os, dont les liens d'amour et d'amitié vont se tisser durant la période des Fêtes. En somme, **Happy Christmas** est peut-être le film le plus accessible, à ce jour, de Joe Swanberg.

C'est une œuvre modeste, mais intelligente, un tantinet bavarde et fort bien interprétée. Bien qu'autofinancé, le film est distribué par Paramount et devrait permettre au public de découvrir une voix importante dans le paysage du cinéma indépendant américain. ➤ **Cote: ★★★½**

Pascal Grenier



■ **Origine:** États-Unis – **Année:** 2014 – **Durée:** 1 h 22 – **Réal.:** Joe Swanberg – **Scén.:** Joe Swanberg – **Images:** Ben Richardson – **Mus.:** Chris Swanson – **Int.:** Anna Kendrick, Melanie Lynskey, Joe Swanberg, Mark Webber, Lena Dunham – **Dist. / Contact:** Paramount.

Night Moves

Depuis 2008 (**Wendy and Lucy**), la cinéaste Kelly Reichardt n'a plus bénéficié de sortie dans nos salles. Après **Meek's Cutoff** (La Dernière Piste, en compétition officielle à Venise en 2010), c'est donc au tour de **Night Moves** (également présenté en compétition officielle à Venise en 2013) de se voir relégué en DVD.



À partir de cette histoire de trois activistes écologistes qui décident de dynamiter un barrage hydroélectrique, la réalisatrice tombe juste. D'une part, elle trouve la bonne approche pour filmer des personnages de conviction en proie au doute, face à l'ampleur de leur tâche. D'autre part, elle prend le temps qu'il faut pour leur permettre de s'incarner à l'écran sous la caméra talentueuse de Christopher Blauvelt (déjà directeur

moins pour certains aspects importants: évidence du poids de la fatalité qui pèse sur les épaules du héros, ambiance nocturne, etc.).

Une fois le sabotage effectué, tout en sachant rester peu bavard (le visage trop fermé du personnage interprété par Jesse Eisenberg en dit bien plus que des dialogues), le film se transforme progressivement en réflexion sur la pertinence de l'usage de la violence comme moyen d'action, mais également sur la culpabilité et la peur, face à l'obligation d'avoir à répondre de ses actes.

Tout en prenant ce virage, Reichardt conserve ce petit quelque chose digne d'un film noir, en voulant cependant un peu trop forcer le déroulement des opérations, jusqu'à donner de plus en plus à son film des allures de thriller. La mise en scène se fait alors un peu moins maîtrisée... mais cette réserve n'est pas bien grave. Non seulement **Night Moves** reste globalement réussi, mais – surtout – Kelly Reichardt continue de s'affirmer comme une des réalisatrices américaines qui comptent. ➤ **Cote: ★★★**

Jean-Marie Lanlo

photo pour **Meek's Cutoff** et également pour **The Bling Ring** de Sofia Coppola).

En maîtrisant tous ces éléments, Reichardt parvient à nous projeter dans un univers proche de celui du film noir (du

■ **SANS RETOUR** | **Origine:** États-Unis – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 52 – **Réal.:** Kelly Reichardt – **Scén.:** Jonathan Raymond, Kelly Reichardt – **Images:** Christopher Blauvelt – **Mont.:** Kelly Reichardt – **Mus.:** Jeff Grace – **Int.:** Jesse Eisenberg, Dakota Fanning, Peter Sarsgaard – **Dist. / Contact:** TVA Films.

The Guest



Trois ans après son ingénieux suspense horrifique *You're Next*, le réalisateur indépendant Adam Wingard offre un nouveau bijou avec le très jossif thriller *The Guest*. Ouvertement influencé par le cinéma des années 1980 et principalement par l'œuvre de John Carpenter, Wingard réussit à marier le suspense et les ruptures de ton; le résultat est un étonnant cocktail de suspense, d'action menée tam-

bour battant et d'éléments propres au cinéma d'horreur.

Avec sa mise en scène tout aussi efficace que musclée, un sens précis du découpage et un réel plaisir à livrer et filmer un film de genre parfaitement assumé, *The Guest* remplit admirablement son mandat. Certes, l'intrigue n'est pas dépourvue de quelques invraisemblances et certains effets s'avèrent même arbitraires. En revanche, malgré ces inconduites, le film demeure haletant du début à la fin et révèle bien des surprises en cours de route. Les cinéphiles prendront également un malin plaisir à identifier les nombreuses références cinématographiques desquelles le film regorge. Que ce soit dans les éclairages à la Argento ou encore dans

son intrigue dérivée du célèbre *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Wingard cite en évitant le piège du plagiat. Certains tubes alternatifs accompagnent la trame sonore synthé de Steve Moore qui contribue à rehausser la tension lors des moments plus mouvementés.

Par son utilisation, Wingard nous renvoie encore une fois au cinéma des années 80 et à celui de John Carpenter plus particulièrement. À cela s'ajoute une séquence finale dans un décor d'Halloween digne d'un *slasher* de la belle époque. Dans le rôle principal, le Britannique Dan Stevens interprète avec brio cette espèce de psychopathe des temps modernes et manipulateur qui entraîne le spectateur dans une spirale de violence.

Bref, sans renouveler le genre, *The Guest* fait diablement plaisir à regarder. C'est un thriller palpitant qui s'amuse avec les conventions du cinéma de genre et le résultat est nettement supérieur aux productions hollywoodiennes qui sortent sur nos écrans. Adam Wingard suit les traces de Jim Mickle (le superbe *Cold in July*) et s'impose désormais comme une valeur sûre dans le cinéma de genre indépendant. ➤ **Cote: ★★★½**

Pascal Grenier

■ **Origine:** États-Unis – **Année:** 2014 – **Durée:** 1 h 39 – **Réal.:** Adam Wingard – **Scén.:** Simon Barrett – **Images:** Robby Baumgartner – **Mont.:** Adam Wingard – **Mus.:** Steve Moore – **Int.:** Dan Stevens, Maika Monroe, Brendan Meyer, Sheila Kelley, Leland Orser, Lance Reddick – **Dist. / Contact:** ANConnect.

These Final Hours

La Quinzaine des Réalisateurs de Cannes offre une programmation éclectique et de qualité, qui n'a pas peur de s'aventurer du côté du cinéma de genre (on a pu notamment y voir l'an dernier *Cold in July*, prix Séquences lors de la plus récente édition de Fantasia).

Parmi les films présentés en 2014, outre les excellents et très remarqués *Whiplash*, *Les Combattants* ou *Bande de filles*, cette section parallèle nous réservait également une petite surprise en provenance d'Australie.

Le point de départ de *These Final Hours* est simple: à douze heures de la fin du monde, un homme égoïste doit faire face à un événement imprévu et assume finalement ses responsabilités!

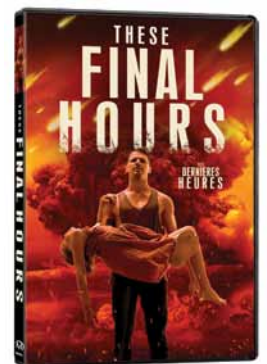
D'emblée, le film se montre à la hauteur de sa sélection grâce à de belles qualités d'ordre visuel. La reconstitution de ce monde pré-apocalyptique, où la recherche du dernier plaisir et de la dernière expérience côtoie l'envie de décider de sa propre mort, est très concluante. La caméra (nerveuse mais maîtrisée), la lumière très chaude (nous rappelant constamment que l'Australie est sur le point de s'embraser) et les paysages australiens contribuent également à la réussite de la première partie de *These Final Hours*.

Malheureusement, lorsque le héros (Nathan Phillips, insipide) rencontre une jeune fille (Angourie Rice, impeccable) qui

va lui faire oublier son égoïsme pour l'emmener sur la voie de la rédemption, les choses se gâtent. L'homme immature devra attendre la fin du monde imminente pour mettre de côté son égoïsme en acceptant de devenir père (ce qu'il sera symboliquement durant quelques heures) et époux protecteur (ce qu'il parviendra à être à l'occasion d'un happy end sur fond de fin du monde), mais avec une naïveté et un simplisme qui nuisent grandement à la réussite de l'entreprise de Zak Hilditch.

Le résultat n'est donc malheureusement qu'à moitié satisfaisant. Toutefois, un distributeur ayant eu la bonne idée de sortir ce film en DVD au Québec, il serait regrettable de s'en priver! ➤ **Cote: ★★½**

Jean-Marie Lanlo



■ **LES DERNIÈRES HEURES** | **Origine:** Australie – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 27 – **Réal.:** Zak Hilditch – **Scén.:** Zak Hilditch – **Images:** Bonnie Elliott – **Mont.:** Nick Meyers – **Mus.:** Cornel Wilczek – **Int.:** Nathan Phillips, Angourie Rice, Jessica De Gouw, Sarah Snook, Daniel Henshall, Lynette Curran, Kathryn Beck, David Field – **Dist. / Contact:** Métropole.

Sur les traces de Maria Chapdelaine

Élégie au pouvoir du documentaire

Jean-Claude Labrecque, tant comme réalisateur que comme directeur photo, a arpenté le pays québécois, que ce soit sa ville natale en documentaire (*Les Canots de glace*, *Infiniment Québec*) ou en fiction (*Les Vautours*), ou ailleurs, en région, de la même manière (*Images de la Gaspésie*, *Les Smattes*). Après avoir croisé, il y a presque cinquante ans, le général de Gaulle et avoir rendu plus vivante la place de la littérature avec ses *Nuits de la poésie*, *Claude Gauvreau – poète* et *Marie Uguay*, le cinéaste part maintenant à la recherche de Maria Chapdelaine et de son auteur Louis Hémon.

Luc Chaput

Il était étonnant, comme le disent d'ailleurs le réalisateur et certains de ses interlocuteurs, que Julien Duvivier vienne tourner ici ledit roman et ce, il y quatre-vingts ans. La renommée rapide de l'œuvre facilita sûrement les démarches de préproduction qui emploie des grosses pointures du cinéma français devant et derrière l'écran. D'ailleurs, Labrecque passe promptement sur la genèse de cette production dont il doit pourtant rester des archives. Il ne revient pas sur l'accueil, ici et ailleurs, de ce gagnant du Grand Prix du cinéma français. Le réalisateur est plus intéressé par les restes de souvenirs qui pointent dans des conversations avec des Péribonkois. D'une de ces rencontres, Labrecque a déniché les bobines d'un reportage fait par le photographe J. E. Chabot, cinéaste amateur du coin. Face à ces images mobiles ou fixes, Labrecque fait montre de sa passion professionnelle pour les lumières et les ombres. Le film, par moments, devient donc un parcours autobiographique, filmé par Nicolas Lévesque, des souvenirs de Labrecque croquant les paysages et plus assurément les gens (*Mémoire en fête* de Léonard Forest), et devisant sur les divers filtres et appareils qu'on employait et les contraintes qu'ils imposaient. Ce périple, dans les environs de Péribonka (à la recherche des lieux de tournage, dont les fameux rochers où François déclare son amour à Maria), devient alors un documentaire sur le film en train de se faire. Labrecque et le monteur Michel Giroux montrent donc les hésitations du réalisateur, interviewé aussi par Luc Bourdon (*La Mémoire des anges*), et de ses assistants qui tentent de mieux cerner une réalité fuyante et des lieux imprécis de mémoire qui se dérobent sous leurs pas.

Les morceaux d'archives photographiques et cinématographiques, de même que les œuvres du peintre Clarence Gagnon, deviennent ainsi des témoins d'un monde qui disparaît. Hémon avait montré la dure vie des habitants s'acharnant à se construire une vie meilleure dans des territoires difficiles et au climat agressif. Aujourd'hui, comme dans *Le Démantèlement* de Sébastien Pilote – qui se passe dans la même région –, des agriculteurs quittent car leur relève préfère la vie dans de plus grands centres, loin de ces chemins qui marchent que sont les rivières filmées d'hélicoptère par Steve Asselin. Lors de la visite au Musée Louis-



Un documentaire sur le film en train de se faire

Les morceaux d'archives photographiques et cinématographiques, de même que les œuvres du peintre Clarence Gagnon, deviennent ainsi des témoins d'un monde qui disparaît.

Hémon de l'exposition montée par Michel Marc Bouchard, le cinéaste ne porte pas une grande attention au rare tapuscrit de l'œuvre que la professeure Nicole Deschamps a eu, en 1966, de Lydia Louis-Hémon (fille du romancier) pour conservation dans des archives universitaires montréalaises. D'ailleurs, la vie londonienne de Hémon est à peine évoquée, alors qu'une allusion à *Monsieur Ripois* de René Clément (mettant en vedette Gérard Philipe) eût pu être pertinente dans cette opposition en filigrane entre la campagne et la ville, et le rapport changeant avec la nature. Le film devient, par sa quête, à la fois une élégie et un hommage au pouvoir à la fois documentaire et évocateur du cinématographe.

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2014 – **Durée :** 52 minutes – **Réal. :** Jean-Claude Labrecque – **Scén. :** Jean-Claude Labrecque – **Images :** Steve Asselin, Nicolas Lévesque – **Mont. :** Michel Giroux – **Mus. :** le quintette Galant, tu perds ton temps, Jean Wiener – **Son :** Catherine Van der Donckt – **Avec :** Gilles Boivin, Fleurette Dionne, Jacques Dionne, Yvon Dionne, Denis Trottier, Nicole Deschamps, Julien Duvivier – **Prod. :** Colette Loumède – **Dist. / Contact :** ONF.

Naked

Fais-moi mal, Johnny

Le Johnny de **Naked** demeure l'un des personnages les plus fascinants du cinéma britannique des années 90. Souvent comparé à *Zadig*, *Hamlet*, *Jésus* et *Bouddha*, l'insaisissable va-nu-pieds est devenu le symbole d'une génération brisée par des années de thatchérisme. À Cannes, il a séduit le jury et fait connaître David Thewlis au monde entier. Portrait d'un antihéros plus grand que nature.

Julie Demers

Londres est grande. Londres est sale. Johnny erre. Le vagabond ne cherche rien, sauf peut-être un misérable comme lui avec qui discuter. La quête s'avère difficile, impossible même, car tous ceux qu'ils rencontrent au hasard ne pensent qu'à manger, se battre, copuler.

Voici l'Angleterre rêvée par Thatcher. Alors que les entreprises sécurisent de luxueux espaces vides, les habitants occupent des appartements si petits qu'ils se comparent à des cercueils. Lorsqu'ils n'ont pas de toit sur la tête, les déshérités rôdent dans les rues, font du surplace. Tous semblables, ils ne se parlent pourtant jamais. Ils crient. Et quand leurs chairs se frôlent, ils le font non pas par désir de découvrir l'autre, mais pour ressentir enfin quelque chose. Ils ne se touchent pas; ils se frappent. Ils ne s'embrassent pas; ils se dévorent. Ils ne baisent pas; ils se violent.

Dans **Naked**, la nudité du titre ne suggère pas uniquement le costume d'Adam. Elle renvoie surtout à un corps qui cherche à se dépouiller et à se libérer de la productivité, un corps qui ferait contrepoids à la vision néolibérale de l'époque Thatcher, marquée par une croissance économique accrue au détriment de la population. Contrairement aux personnages qu'il rencontre, Johnny n'a rien à voir avec «une machine à manger, une machine anale, une machine à parler, une machine à respirer»¹. Il ne dort pas, ne se nourrit pas. Il ne travaille guère et semble agir sans raison. Mais Johnny est tout sauf passif: il refuse la misère, le statisme, l'enfermement. Tel un lion en cage, il ne cesse de bouger. Il se tend et se détend au fil des pensées qui le traversent. Il va vers autrui. Il donne la main, brandit le poing, puis tend la joue. Aussi frappe-t-il lorsqu'on le supplie de le faire. Johnny est tout à la fois: tendre et brutal, moral et immoral.

Le flux chez Johnny est aussi parole, souffle, cri et bruitage. À l'inverse des autres personnages pour qui les mots restent coincés dans la gorge, ceux de Johnny sont éloquents. Sa voix est à l'image de ses désirs: elle passe des déclamations au babillage en quelques instants. Il n'hésite pas à détruire les illusions des autres et à les blesser pour les sortir de leur *statu quo*. Quand une femme lui demande s'il a quitté Manchester par ennui, Johnny répond: «*Was I bored? No, I wasn't fuckin' bored. I'm never bored. That's the trouble with everybody – you're all so bored. [...] [Y]ou've had the universe explained*



Trouver un endroit où rester, quitte à expérimenter sur place

Comme le dit Johnny, il ne suffit pas de chercher où aller, il faut aussi trouver un endroit où rester – quitte à expérimenter sur place. L'errance est une échappatoire séduisante, mais à trop traîner dans les rues, on finit par s'y emprisonner.

to you and you're bored with it, so now you want cheap thrills and, like, plenty of them, and it doesn't matter how tawdry or vacuous they are as long as it's new.» Johnny ne part pas à la recherche du nouveau pour le nouveau. Il vit au présent et le réinvente. Il ne s'intéresse d'ailleurs pas au passé, ni ne se projette dans le futur: selon lui, l'homme disparaîtra (enfin) en 1999. «*You can't make an omelet without cracking a few eggs... And humanity is just a cracked egg... And the omelet stinks.*»

Mais **Naked** est loin de faire l'apologie de l'intensité². Le vagabond paie durement ses excès: il succombe momentanément au désespoir, se fait tabasser et passe à deux doigts de devenir une loque. Le film semble poser la même question que Deleuze: à quoi bon expérimenter si c'est pour anéantir le devenir? La fuite ne peut durer éternellement ni prendre toutes les formes. Comme le dit Johnny, il ne suffit pas de chercher où aller, il faut aussi trouver un endroit où rester, quitte à expérimenter sur place. L'errance est une échappatoire séduisante, mais à trop traîner dans les rues, on finit par s'y emprisonner. **Cote: ★★★★★**

¹ À propos des machines désirantes et du corps sans organes, voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Édipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Minuit, 1972, p. 7.

² Voir Pierre-Alexandre Fradet, «L'éternel retour de l'érotisme: au-delà de l'intensité», dans Simon Laperrière et Éric Falardeau (dir.), *Bleu nuit. Histoire d'une cinéphilie nocturne*. Montréal, Somme toute, 2014, pp. 74-80.

■ L'HISTOIRE DE JOHNNY | **Origine:** Grande-Bretagne – **Année:** 1993 – **Durée:** 2 h 06 – **Réal.:** Mike Leigh – **Scén.:** Mike Leigh – **Images:** Dick Pope – **Mont.:** Jon Gregory – **Mus.:** Andrew Dickson – **Son:** André Jacquemin, Ken Weston – **Dir. art.:** Alison Chitty, Eve Stewart – **Cost.:** Lindy Hemming – **Int.:** David Thewlis (Johnny), Lesley Sharp (Louise), Katrin Cartlidge (Sophie), Greg Cruttwell (Jeremy) – **Prod.:** Simon Channing Williams – **Dist. / Contact:** Criterion / Séville.

WIAM SIMAV BEDIRXAN
ET OSSAMA MOHAMMED



Arracher des images de guerre pour leur redonner leur caractère extraordinaire

Eau argentée, Syrie autoportrait Poésie d'horreur sur YouTube

*Variante du found footage, la technique qui consiste à récupérer des vidéos de YouTube pour en faire une œuvre en soi se répand de plus en plus au cinéma. Lorsqu'on fait un tri dans la production actuelle et que l'on porte son attention sur **Eau argentée, Syrie autoportrait**, on découvre un impressionnant travail cousu d'images de guerre croquées en Syrie et montées en France. Bienvenue dans une danse macabre, malheureusement bien réelle, où se côtoient le vil, l'abject et l'imprévisible.*

Pierre-Alexandre Fradet

Glânées par des amateurs, les images de la guerre en Syrie actuellement disponibles sur YouTube mettent en présence le camp du gouvernement en place et celui des rebelles. Elles donnent à voir des atrocités à la limite du supportable : des gens abattus à bout portant, des personnes violentées, des enfants morts... Pourquoi avoir monté ces images au lieu de les abandonner à leur sort ? Le pari d'Ossama Mohammed et de Wiam Simav Bedirxan, cinéastes aux destins différents (l'un exilé en France, l'autre habitant en Syrie), est qu'un travail de montage s'impose pour donner à ces photogrammes leur plein sens esthétique et éthique.

Mohammed le souligne en ces termes : « Les gens sortaient dans la rue et voulaient filmer chaque seconde, poster ces images et les transmettre. Cela engage forcément un regard critique sur le cinéma car le cinéma, pour un cinéaste, c'est avant tout choisir des prises : prise 1, prise 2, prise 3. [...] Comment choisir un martyr plutôt qu'un autre ? C'est un choix aberrant, impossible. [...] Sentir la beauté de l'être humain dans un plan ou une image insupportable, c'est l'origine du cinéma »¹. En pratiquant une sélection inventive parmi l'accumulation d'images dont est dépositaire Internet, Mohammed – aidé d'une voix off qui mord sur les faits et des événements captés sur place par sa coréalisatrice – crée une poésie d'horreur comme il s'en fait peu.

Non pas que les cinéastes esthétisent banalement la violence. Loin de se faire les chantres de « l'art pour l'art » – idée éculée qui a pour conséquence d'isoler l'art des apports des autres disciplines, de fermer les yeux sur toute forme d'éthique et d'autoriser jusqu'aux pires abjections, tel le meurtre² –, les créateurs syriens arrachent à leur évidence ordinaire des images de guerre pour leur redonner leur caractère extraordinaire. C'est qu'il n'est plus rare d'avoir affaire à ce type d'atrocités à la télévision et sur la toile, de sorte qu'elles courent désormais le risque de paraître quelconques, insignifiantes. Pour conférer à leurs plans le sens tragique qu'ils doivent avoir, les cinéastes en agrandissent

les sujets afin de faire ressortir les pixels ; ils ralentissent les scènes, les gèlent, les accompagnent d'éléments sonores. C'est là autant de manières de mettre un peu d'ordre ou de lenteur dans ce temple de la frénésie qu'est YouTube, dont les clips « installe[nt] un rythme de consommation boulimique qui redéfinit notre rapport au récit et à l'image, consommés tous deux en des temps records et tout de suite substitués par des nouveaux contenus surgis des multiples fenêtres »³.

Autres procédés importants employés par Mohammed et Bedirxan : ils intercalent de nombreux intertitres et font résonner à répétition une sonnerie, celle-là même qui retentit lorsqu'un courriel apparaît dans une boîte de messagerie. Le caractère décousu de ces intertitres et la fréquence de cette sonnerie créent un parallèle saisissant entre les images d'horreur de la guerre et celles qu'on retrouve au quotidien sur le web dans une accumulation aléatoire de redites et de nouveautés. Tout aussi aléatoires que YouTube paraissent donc être les effets de la guerre en Syrie ainsi que ceux des tentatives de résolution du conflit. Si l'on ne peut jamais maîtriser en tout point les faits, on peut au moins les travailler au montage et tenter de transformer les événements en cours, comme s'efforce de le faire Bedirxan lorsqu'elle tient à retourner dans son pays après son passage à Cannes, se demandant plus ce qu'elle peut faire pour son milieu de vie que ce que son milieu de vie peut faire pour elle.

Dieu merci, on se trouve ici bien loin du spectacle guerrier et de l'héroïsme bien-pensant. ► **Cote : ★★★★★**

¹ Vincent Malausa. « Retour en Syrie. Entretien avec Ossama Mohammed », *Cahiers du Cinéma*, n° 706, Décembre 2014, p. 34.

² Carole Talon-Hugon. *Morales de l'art*, Paris, PUF, 2009.

³ Antonio Dominguez Leiva. « YouTube, univers néobaroque¹ : réitération, frénésie et excentricité », *Pop-en-stock*, 16 avril 2012 : <http://popenstock.ca/dossier/article/youtube-univers-neobaroque-1-reiteration-frenesie-et-excentricite>.

■ MA'A AL-FIDDA | **Origine :** Syrie / France – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 32 – **Réal. :** Wiam Simav Bedirxan, Ossama Mohammed – **Scén. :** Wiam Simav Bedirxan, Ossama Mohammed – **Images :** Wiam Simav Bedirxan, 1001 Syriens, Ossama Mohammed – **Mont. :** Maisoun Asaad – **Mus. :** Noma Omran – **Son :** Raphaël Girardot – **Prod. :** Ossama Mohammed – **Dist. / Contact :** Potemkine Films (France).

22

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
MAINTENANT OFFERTES

EN VERSION NUMÉRIQUE!

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

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

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Bilan du cinéma québécois 2014

Tous derrière et lui devant

*Dans le calme plat d'un marché moribond, le cinéma québécois a réussi à se maintenir à flots, grâce notamment à **Mommy** de Xavier Dolan qui, à bien des égards, ressort grand gagnant de l'année écoulée. En dehors de la comédie de Ricardo Trogi, les films grand public se sont avérés décevants en regard de leurs prétentions. Au contraire, plusieurs longs métrages documentaires ont marqué les esprits, malgré des contraintes de production de plus en plus importantes et un espace de diffusion réduit à peau de chagrin.*

Charles-Henri Ramond

Après une année 2012 décevante (4,8% de parts de marché) et une année 2013 à peine meilleure (5,5%), la cuvée 2014 du cinéma québécois a récolté 6% des recettes en salles et généré environ 1,3 million d'entrées, tous films confondus. Une seconde année de hausse dont on ne se réjouira pas trop vite tant ces chiffres sont relativisés par la faiblesse du marché global. Car ce que l'on retiendra avant tout de 2014, c'est la très importante diminution des recettes des salles de cinéma. 10% de perte par rapport à 2013, presque 20% depuis 2010. Ce rétrécissement constant frappe durement les cinématographies nationales, moins événementielles et faiblement outillées face aux productions hollywoodiennes. Au-delà de ces résultats qui ne veulent finalement pas dire grand-chose, que retenir alors de notre cinéma ?

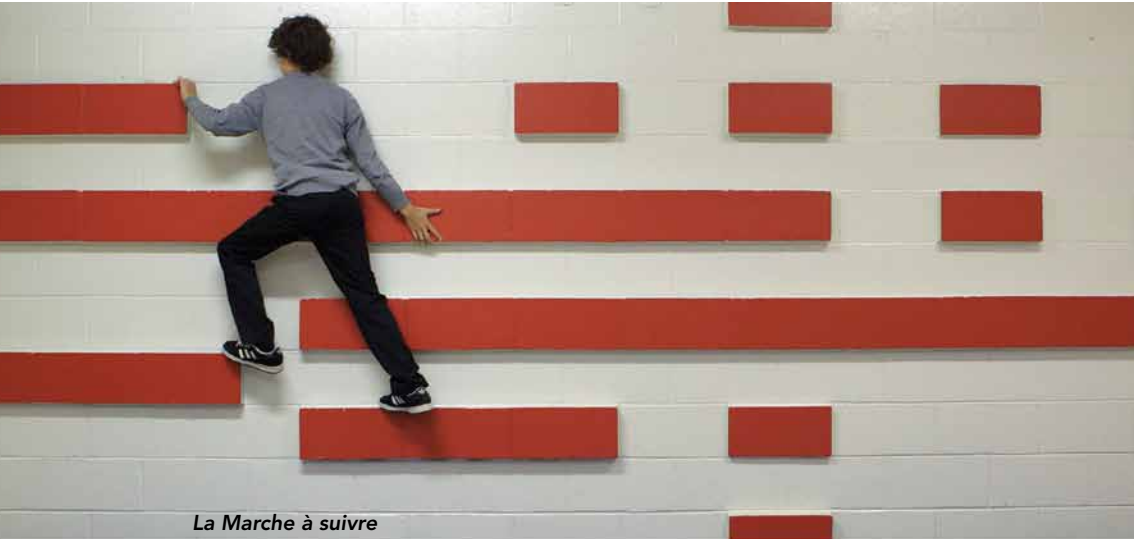
Avec plus de 70 longs métrages distribués – 29 documentaires et 43 fictions –, la production québécoise a de nouveau été pléthorique. Certains disent volontiers – nous en faisons partie – que cette abondance ressemble de plus en plus à la surchauffe d'une machine gonflée à bloc, très occupée à produire du contenu, mais devant parfois se résoudre à lâcher ses rejets en raison de contraintes multiples et complexes. D'après nos compilations, plus de 50% des longs métrages de fiction bénéficiaient de moins de 5

Mommy aura été le grand fait marquant de l'an dernier, permettant à Xavier Dolan d'accéder à 25 ans au statut de cinéaste à portée internationale. Chapeau bas, jeune homme!

écrans pour leur fatidique première fin de semaine. Comme nous le remarquons déjà dans la synthèse de l'année 2013 (parue l'an dernier dans le no 289), nombreux sont nos films qui sont lancés dans un circuit qui, faute d'espace vital, ne porte déjà plus ce nom. Une, deux ou trois salles, deux ou trois semaines d'exploitation, quelques centaines de spectateurs et le tour est joué; on se rattrapera – ou pas – avec la sortie DVD / VOD. Ce fut le cas en 2014 pour la quasi-totalité de nos documentaires et pour plus de 60% de nos films de fiction (23 sur 43), d'**Arwad** à **3 Histoires d'Indiens**, en passant par **Que ta joie demeure** ou **Whitewash**, entre autres. Si cet état des choses n'est pas nouveau, il semble s'être amplifié l'an dernier.

Du côté des productions destinées à un large public, les choses ne se sont pas arrangées non plus. Même si ces productions furent plus nombreuses qu'en 2013 (8 films sortis

Photo: **Mommy**



La Marche à suivre

sur plus de 50 écrans contre 3 l'année précédente), plusieurs d'entre elles ont dû essuyer les plâtres. Les problèmes souvent avancés pour caractériser les soucis de nos « produits d'appel » – scénario bancal, réalisation anodine – se sont encore vérifiés. **Miraculum**, **Le Règne de la beauté**, **Le Vrai du faux**, **Henri Henri** ou **Les Maîtres du suspense**, pour ne citer qu'eux, se sont avérés décevants malgré leurs prétentions et leur budget important. Au final, seuls trois films ont réussi à rencontrer leur public et se sont hissés sans coup férir en tête du box-office. **La Petite Reine** d'Alexis Durand-Brault rappelait à 110 000 sportifs québécois des souvenirs encore frais, Ricardo Trogi et son **1987** partageaient leurs émois adolescents avec 270 000 fans (2,5 fois plus que **1981**), tandis qu'Anne Dorval, éblouissante **Mommy**, touchait au cœur 360 000 spectateurs. Prix du jury ex-æquo à Cannes, succès public et critique – tant au Québec qu'en Europe francophone –, **Mommy** aura été le grand fait marquant de l'an dernier, permettant à Xavier Dolan d'accéder à 25 ans au statut de cinéaste à portée internationale. Chapeau bas, jeune homme!

Composée une nouvelle fois de nombreuses premières réalisations, la cuvée 2014 a été marquée par la transgression des frontières établies entre cinéma documentaire et cinéma de fiction. Plusieurs œuvres se sont amusées à flirter avec le cinéma expérimental et l'essai dramatique, comme ce fut le cas d'**Une vie pour deux**, de Luc Bourdon et Alice Ronfard, qui rendait un vibrant hommage à l'art de la scène et offrait une réelle présence cinématographique, l'emmenant au-delà de la captation théâtrale. Denis Côté jonglait lui aussi avec les genres dans **Que ta joie demeure**, un délire à l'âge de la machine qui proposait une métaphore sur l'aliénation de l'homme par le travail, tout en exploitant avec un bonheur roublard le contre-pied de l'art comme moyen de libération. Comme Côté, Robert Morin est un artiste libéré des contraintes et des compromis; il nous le prouvait encore une fois avec ses **3 Histoires d'Indiens**, habile court-pointe de diverses réalités amérindiennes, qui n'était pas sans rappeler le travail impressionnant réalisé par le Wapikoni mobile. Sous un angle nettement plus proche de la fiction, Jeff Barnaby nous plongeait, lui aussi, dans la dure loi des réserves avec

Rhymes For Young Ghouls, un premier long fortement remarqué sur la scène internationale. Concluons ce bref panorama des films de fiction qui marquèrent l'année écoulée par **Tu dors Nicole**, lancé à Cannes, qui permettait à Stéphane Lafleur de poursuivre son exploration de la « paranormalité » de nos vies ordinaires. Les succès critique et public furent au rendez-vous, effaçant ainsi le relatif anonymat qui avait injustement accueilli **En terrains connus**, son film précédent.

Poursuivant la tradition canadienne en la matière, plusieurs productions documentaires se sont révélées au public de fort

belle manière. Réalisé par l'universitaire Jean-Nicolas Orhon, **Bidonville: architectures de la ville future** nous proposait, quant à lui, un état des lieux instructif sur ce qui s'avère l'un des phénomènes les plus inquiétants de nos sociétés – industrialisées ou non. Récipiendaire d'un Prix du jury aux RIDM, **De prisons en prisons** de Steve Patry posait, pour sa part, des questions importantes sur la responsabilité de notre société à prendre en charge les contrevenants, une fois sortis de prison. En s'appuyant sur la complicité avec ses sujets, le cinéaste proposait un regard en profondeur du quotidien bousculé de gens qui ne sont finalement pas si éloignés de leurs congénères vivant dans la légalité.

Souvent cité parmi les grandes réussites de 2014, Simon Beaulieu nous offrait indéniablement une œuvre marquante avec **Miron: un homme revenu d'en dehors du monde**. Entièrement réalisé à partir de scènes ou de chutes provenant de presque 100 films, ce collage échevelé est un vibrant hommage à la poésie en général et à l'immense Gaston Miron en particulier; un tel homme méritait un tel hommage. **La Marche à suivre**, troisième long métrage de Jean-François Caissy, ressort à notre avis grand vainqueur de la production documentaire 2014. À l'occasion d'un retour dans l'école de son enfance, le cinéaste filme avec délicatesse le dialogue qui s'établit entre éducateurs et enfants à problèmes. Avec une force évocatrice rare, Caissy confirme grandement les attentes suggérées par **La Belle Visite** et s'inscrit ainsi comme l'un des grands documentaristes québécois.

Outre ces quelques titres, nombreux sont les films à avoir su se démarquer, tant sur la scène locale qu'internationale, par la qualité de leur réalisation et l'originalité de leur sujet. Ces succès critiques et honorifiques ne devraient cependant pas nous faire oublier l'épineuse question de leur diffusion qui ne tient que grâce à un ou deux écran(s) montréalais et à un réseau de salles régionales aux moyens limités. Cette situation inquiétante s'ajoute à des conditions de production souvent précaires et à une faible visibilité accordée par les médias. Le documentaire, parent pauvre de notre industrie? D'un point de vue artistique, en 2014, il avait pourtant l'air bien en forme! 

PREMIÈRES VUES

POUR LES PASSIONNÉS DE CINÉMA QUÉBÉCOIS

Avec Frédéric Corbet

SAMEDI
21 H



CHAÎNE 9 | MATV.CA



L'ESPACE CITOYEN PROPULSÉ PAR VIDÉOTRON

#PremièresVues



illico
DE VIDÉOTRON

APPLICATIONS ILLICO
CANAL 900
ILLICO.TV

Daniel Racine

« Je sens qu'il y a des mutations dans la critique qui sont actuellement en train de se faire et qui me rendent très optimiste... »

Comme il avait été annoncé dès notre première rencontre, nous ne devons en aucun cas nous limiter à ceux qui pratiquent la critique sur papier. Ainsi, pour relancer le dialogue après quelques mois d'arrêt et continuer cet état des lieux de la critique (forcément subjectif à chacun), nous sommes allés à la rencontre de Daniel Racine, animateur et réalisateur de l'émission Cinéfix sur les ondes de CIBL, mais aussi collaborateur au site CinéTFO et animateur de ciné-club.

Propos recueillis par **Sami Gnaba**



Daniel Racine

Comment devrais-je te présenter ?

Si j'avais à me présenter, je dirais que je suis avant tout animateur, critique ensuite. Je me vois vraiment comme un transmetteur, un passeur. Il faut dire que je n'ai jamais étudié en cinéma. À ce niveau-là, j'ai des lacunes. Le fait que je sois autodidacte fait que le regard que je porte sur le cinéma est plus populaire, plus proche de la majorité des gens, et non celui d'un universitaire qui est très analytique... Dans la majorité de mon travail, mon but est de m'assurer que l'information transmise soit compréhensible, assimilable par le plus grand nombre de gens. Je veux vraiment donner le goût du cinéma aux gens. Quand je pense au public de mon Ciné-club (Salle Pauline-Julien), c'en est un qui a vu beaucoup de films dans sa vie, mais qui n'a pas peut-être pas pris le temps de réfléchir sur le cinéma. J'ose croire qu'à travers mes mots, les spectateurs prennent conscience de plein de trucs qu'eux-mêmes savaient déjà sans pouvoir les exprimer pleinement.

À la radio, c'est un peu la même chose. Dans le sens où si certains des chroniqueurs vont dans une forme d'érudition ou de présentation un peu trop théorique, je vais toujours essayer de ramener la discussion vers un dénominateur commun pour que tout le monde puisse comprendre l'information. Peu importe la

plateforme sur laquelle je m'exprime, la base commune, c'est que l'information doit être comprise, qu'elle provoque des réactions, des réflexions, des images, dans la tête des gens.

Une de tes fonctions est celle d'être à la fois animateur et réalisateur de l'émission radiophonique Cinéfix sur CIBL. Comment définirais-tu ta tâche, ta ligne éditoriale ?

Au niveau de la réalisation, j'essaie toujours de mettre de l'avant un certain type de cinéma. Déjà là, il faudrait revenir un peu à la base de la station CIBL qui est une radio communautaire, citoyenne et engagée. Donc, je vais toujours y favoriser un cinéma d'auteur, qui ose, qui prend des risques et explore de nouveaux territoires. Aussi, je vais donner beaucoup de place au cinéma de la relève, même si je hais le terme. Ce qui n'exclut pas pour autant des cinéastes d'expérience, plus confirmés, comme Abdellatif Kechiche ou Bertrand Tavernier... Donc, la ligne éditoriale de l'émission est vraiment de mettre de l'avant ce genre de cinéma et de proposer une réflexion dessus. Pour ça, je me suis entouré de gens que je connais et dont j'aime la façon de penser sur le cinéma, des gens qui ne me ressemblent pas dans la façon de faire des chroniques ou d'en parler.

La façon que je réalise mon émission fait que sont réunis beaucoup de sujets en peu de temps. Une heure passe très vite en radio. Dans une même émission, on peut, par exemple, parler autant de la rétrospective de Maurice Pialat que d'un film d'animation japonais ou encore du plus récent film québécois qui vient de sortir. On est donc capable de parler de plein de sujets et d'intéresser les gens à plus qu'un type de cinéma. Mon désir est de rallier tout le monde à tous les types de cinéma avant tout. Je suis un rassembleur autour du cinéma. Pour moi, un *blockbuster* américain est tout aussi valable qu'un film de Pialat. Je ne dis pas qu'ils ont tout aussi bons l'un que l'autre (rires), mais je dis juste qu'il mérite qu'on en parle tout autant.

À quel moment de ta vie as-tu commencé à t'intéresser au cinéma ?

C'était au cégep, en voyant *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau. Je suis tombé en amour avec le film qui est venu me chercher au plus profond de moi-même. Pas longtemps après, j'ai découvert Krzysztof Kieslowski, le cinéaste qui a vraiment nourri ma passion pour le cinéma. À partir du film *La Double Vie de Véronique* tout particulièrement, qui m'a permis à son tour



Daniel Racine reçoit Bertrand Tavernier



de découvrir **Le Décalogue**. On est dans ce que je considère un cinéma de l'émotion... Je me considère beaucoup comme un critique émotif. Très vite, je me suis rendu compte que j'avais des lacunes théoriques et, pour combler ce manque, je me suis rabattu sur l'émotion. Ce qui manque souvent chez les critiques, c'est le *ressenti* devant une œuvre. Et c'est à ce niveau-là que je me distingue. Surtout à la radio. Je suis très proche de mes émotions; je n'ai pas peur d'en parler et de les mettre en mots pour que ça communique au plus grand nombre.

Quels critiques ont compté pour toi, plus jeune ?

S'il y en a un qui m'a donné le goût d'écrire et de réfléchir sur le cinéma, c'est Georges Privet. Je l'ai reçu à mon émission et ç'a été un moment fort pour moi. À l'époque, il écrivait pour le journal *Voir*. Chaque semaine, j'avais hâte que le journal sorte, juste pour lire Privet. S'il n'avait pas aimé un film, je savais d'avance que je n'allais pas l'aimer non plus. Cette affinité-là avec un critique ne m'est pas arrivée par la suite. Il y a quelques années, il a lancé un blogue (*La jetée*) qu'il a malheureusement dû arrêter. Ses explications faisaient sens. C'est un blogue qui lui demandait beaucoup en temps, en documentation et en réflexion, mais pour lequel il ne recevait rien en échange, de la part des lecteurs. Les gens qui ne font pas ce métier ne saisissent pas tout l'investissement et l'engagement qui est derrière. Parfois, on peut bûcher dur mais ne rien provoquer en réponse. Et c'est frustrant. Quand tu donnes tant, tu espères recevoir. Selon lui, sa réflexion était peut-être trop généreuse sur le Web et il n'y avait pas de rétroaction. C'est dommage... En même temps, on est tellement un petit milieu, avec tellement de gens, qu'il y a le risque que certaines voix se diluent dans la masse. Et ce sont des gens comme lui qu'on pourrait perdre.

L'une des raisons pour lesquelles je voulais t'inviter, c'est que l'idée d'États critiques a été initiée en réponse à la table ronde que tu animais, il y a un peu plus d'un an, sur le futur de la critique... Qu'est-ce que tu en as retenu ? Qu'est-ce qui t'intéressait dans l'initiative de l'AQCC (Association québécoise des critiques de cinéma) ?

Ce qui m'intéressait, bien sûr, c'était de parler de la critique. Je trouve qu'on n'en parle pas beaucoup. Aux oreilles de plusieurs, le mot critique est péjoratif. Donc, j'étais pour la tenue de l'événement, mais malheureusement on n'a pas eu le public qu'on espérait avoir: la majorité dans la salle étaient des critiques eux-mêmes... Pour ce qui a été dit cette journée-là, je suis assez content du résultat parce que ça nous a permis d'avoir un regard différent. Parmi ceux qui étaient invités à parler, il y avait des jeunes, dont Mathieu Li-Goyette, qui incarnent selon moi l'avenir d'un certain type de critique au Québec. Ils ont fait la démonstration qu'avec l'accès aujourd'hui aux films, aux cinématographies de pas mal tous les pays, il y a un moyen de se construire une cinéphilie solide. Avec le Web, même ceux qui n'ont pas une formation en cinéma peuvent aujourd'hui développer leur apprentissage du cinéma, leur propre réflexion. Cette génération est bombardée d'images et de sons quotidiennement et, souvent, on ne leur donne pas les outils nécessaires pour les décrypter. On revient, encore là, à la question de l'éducation. On devrait donner des cours, dès le primaire, sur la lecture des images, de manière à ce qu'on soit capable de développer un esprit critique par rapport à ce qu'on voit.

J'aurais aimé revenir sur ton texte Réflexion sur la critique cinématographique en ligne que tu avais rédigé sur le site mamereetaithipster.com, dans lequel tu affirmais notamment: «L'accessibilité des blogues culturels et la facilité de partage



La Double Vie de Véronique

sont désormais des atouts majeurs pour entretenir un suivi auprès de ses lecteurs, mais aussi pour échanger, débattre, contredire ou tout autre moyen d'épicer la discussion.» Au-delà de ton optimisme pour la critique en ligne, cet extrait met de l'avant un aspect de notre métier que je définirais comme flou: le rapport pas toujours sain entre lecteur et critique.

C'est sûr qu'avec l'accessibilité vient la possibilité à chacun de réagir à un texte. Souvent, ceux qui réagissent avec violence ce ne sont pas des gens qui aiment le cinéma. Ces trolls sont là pour foutre la merde et pour provoquer... Aujourd'hui, le critique n'est plus sur son piédestal. Maintenant, il est sur le terrain, au même titre que *Monsieur-Madame-tout-le-monde*. C'est à lui de montrer qu'il détient les connaissances, le regard, le recul pour parler correctement d'une œuvre. En même temps, ceux dont on s'attendrait qu'ils feraient ce travail ne le font plus avec la même rigueur. Je ne sais pas comment ça fonctionne dans un journal qui publie quotidiennement, mais c'est sûr que, quand certains de ses critiques sont invités dans des émissions de variétés ou encore sont payés pour aller couvrir les «press junkets» à Los Angeles, je me dis qu'ils s'éloignent peut-être de la base du cinéma et que ça ne peut qu'avoir une influence sur leur travail final. C'est bon, du coup, qu'il y ait des gens comme ceux du site *Le Quatre Trois*, ou d'autres, qui frappent dans le tas et secouent les consensus.

Tu crois que le discours sur la mort de la critique est devenu usé?

Oui, jusqu'à un certain point... Ce que j'essayais de montrer dans cet article, c'est que le danger des revues de cinéma spécialisées était qu'elles restent entre initiés et qu'elles n'arrivent pas à rejoindre d'autres publics, d'autres lecteurs. Encore là, c'est mon côté rassembleur qui s'exprime. Je n'ai rien contre le milieu d'initiés qui réfléchissent sur le cinéma, mais à quoi bon si on ne

peut pas partager la réflexion au plus grand nombre? Il faut aller chercher ce lectorat de cinéphiles curieux. Il faut une accessibilité. C'est pour ça que la majorité des revues de cinéma au Québec ont leur site Internet, leurs pages Facebook et Twitter: pour que les gens réagissent. C'est sûr qu'il y aura occasionnellement des mauvaises réactions, mais on ne peut rien faire contre ça. Mais, encore là, comme tu disais, je suis un optimiste. Si on donne les bons outils aux bonnes personnes, on va aller en rejoindre des jeunes qui aiment le cinéma, qui ont le goût de le réfléchir. Et peut-être de le réfléchir autrement que nous. Une gang comme celle de *Panorama-Cinéma* me donne de l'espoir. On aurait pu croire que cette génération-là ne serait pas équipée pour réfléchir sur le cinéma, mais c'est tout le contraire qui est arrivé. Ils secouent la vieille garde de la critique en suggérant d'autres voies pour parler de cinéma. Ils sont les premiers, par exemple, à défendre certains genres qui sont occultés par les anciens. Ils amènent une fraîcheur considérable. Je sens qu'il y a des mutations dans la critique qui sont actuellement en train de se faire et qui me rendent très optimiste.

Cette fraîcheur dont tu parles est aussi trouvable sur un site comme *Blow Up* qui offre dans des capsules vidéo de 5-6 minutes une réflexion tout à fait exemplaire sur les images, sur l'Histoire du cinéma ou encore sur l'œuvre de cinéastes...

Oui, c'est vrai. Ce que tu dis me fait penser à quelque chose qu'on a essayé de faire dans mon émission cette année. Pour notre sixième saison, on a essayé de se mettre un peu en danger, de sortir de nos habitudes, des mêmes *patterns*. On a donc décidé de se lancer des défis entre nous dans l'équipe. Par exemple, j'avais demandé à un de mes collègues de faire une chronique de 6 minutes sur la couleur jaune au cinéma. C'est une façon complètement différente de faire des recherches, de regarder et de réfléchir le cinéma: « Avec tout ce que tu as pu emmagasiner en 20-30 ans de cinéphilie, qu'est-ce que la couleur jaune peut révéler pour toi? » À partir de sa culture cinématographique à lui, il nous pond une chronique qui lui est propre, qui est le reflet de sa propre vision du cinéma. J'aurais proposé la même chose à quelqu'un d'autre et j'aurais eu en retour une toute autre chronique... Donc, ce genre d'initiative s'apparente beaucoup à ce que fait un site comme *Blow Up*, soit de provoquer des choses nouvelles dans notre réflexion sur le cinéma, c'est-à-dire de le repenser d'un autre œil. Un *Blow Up* sur les meilleures séquences de douche au cinéma, par exemple, va nous montrer toute son importance à l'intérieur de certains genres cinématographiques, en nous ramenant à des films, des performances qu'on avait oubliées... j'adore ça. Ce genre de site propose une autre forme de réflexion, de critique même; il y a un choix, un sens de la synthèse, un regard très subjectif.

Cette subjectivité, justement, ils n'oublient jamais de la rappeler dans leurs palmarès.

Oui. Et elle est très importante. C'est ce qui donne de la vitalité à leur manière de faire. Chapeau à ceux qui osent et qui se mettent en danger. Comme les cinéastes qui se mettent en danger, il faut aussi, en tant que critiques, renouveler notre regard. ⑤

*Vous me chercherez, et vous me trouverez,
si vous me cherchez de tout votre cœur.
Jerémie 29.013*

L'Apôtre

Cheyenne Carron

Les hasards de l'actualité font parfois en sorte que certains thèmes controversés se retrouvent dans nos pages. L'événement *Charlie Hebdo* continue de susciter les passions les plus diverses, mêlant souvent les cartes jusqu'à ne plus savoir à quels saints se vouer, et ce n'est pas là un jeu de mots.

En prenant comme base *L'Apôtre*, le film polémique (encore inédit ici) de la jeune Cheyenne Carron, le très bel essai de Stéphanie Chalut aborde la question de la foi dans ce qu'elle a de plus raisonnée et purement analytique. Honnête, sans parti pris ni préjugés préconçus. En appuyant sa thèse sur des travaux d'auteurs et de cinéastes réputés qui ont également abordé l'espace religieux d'une façon ou d'une autre, Chalut se permet quelques argumentations personnelles, tout en évitant de ne pas étouffer la proposition de Carron.

Après le court *À une madone* (2001), la jeune réalisatrice plonge tout droit dans le domaine de la fiction plus mystique que religieuse, attribuant ainsi à *Écorchés* (2005), *Extase* (2009), *Ne nous soumettez pas à la tentation* (2011) et *La Fille publique* (2013) une dimension spirituelle qui tient plus du discours autobiographique que de l'appel de la voix. Mais *L'Apôtre*, son cinquième long métrage, est celui qui semble le plus controversé, alors que les angoisses et les tourments de la conversion ne sont pas issus d'un quelconque prosélytisme manipulateur, mais, au contraire, émergent de façon souveraine à partir d'une prise de conscience viscérale et ordonnée.

Si le film aborde un sujet délicat, de surcroît inscrit dans le domaine de l'interdit, il n'en demeure pas moins que l'auteur des pages qui suivent assume avec une audace triomphante les paramètres fragiles de sa proposition.

Élie Castiel
Rédacteur en chef

L'œuvre actuelle comme témoignage de foi

le christianisme dans l'œuvre de Cheyenne Carron

«*Détournement*», ce mot-concept érigé en totem pour valider bon nombre de démarches artistiques «subversives», est largement employé dans le langage de l'art actuel. Depuis Marcel Duchamp, mais encore plus depuis l'avènement de la critique institutionnelle muséale par les créateurs en arts visuels, il est fort bien vu qu'un artiste détourne le sens premier des choses dans le but de remettre en question, de critiquer, d'ironiser, de ridiculiser, de provoquer, de transgresser, de heurter, de scandaliser et peut-être parfois de profaner...

Stéphanie Chalut

Évidemment, cette idéologie de la rupture perpétuelle avec le passé ne se retrouve pas dans toutes les pratiques contemporaines. Contrairement à ce que le commun des mortels pense, l'art qui se fait maintenant se décline en plusieurs approches stylistiques et thématiques. Il s'agit là d'une «ouverture» qui n'existait pas il y a à peine vingt ans. Le retour à la figuration chez plusieurs peintres, par exemple, en fait foi. Mais le *détournement* continue à drainer une bonne partie de la création actuelle dans le champ des arts visuels. Il le fait encore plus volontiers, semble-t-il, lorsqu'il s'agit d'œuvres à caractère religieux et, si possible, monothéiste.

En effet, on admet sans problème que des artistes s'inspirent des religions orientales, amérindiennes ou encore de l'ésotérisme dans leur démarche. Le bouddhisme et l'hindouisme, avec leurs pratiques régulières de la méditation et du yoga, et le Nouvel Âge, caractérisé par un syncrétisme spirituel et la promotion d'un écologisme mystique adorateur de Gaïa (la «terre-mère de l'Univers»), ont le vent dans les voiles en Occident. Depuis les années 60, il n'est pas étonnant de voir un nombre significatif d'œuvres imprégnées de ces spiritualités et philosophies immanentistes. Mais qu'en est-il de ces artistes qui, au contraire, se rattachent à la transcendance (et plus spécifiquement à la transcendance chrétienne)? Qu'en est-il de ces créateurs qui font de leur art un témoignage de foi pleinement assumé, en osant mettre de l'avant les anciens paradigmes de l'esthétique occidentale comme le *beau* et la *grâce*, tout en abordant les enjeux sociétaux de notre temps?

Si nous retrouvons dans la musique pop plusieurs groupes de *rock chrétien*, les créateurs des arts visuels à se lancer sans



L'Apôtre

complexes dans cette avenue sont nettement plus rares, de nos jours. Par contre, dans les domaines de la photographie, de la vidéo et du cinéma, c'est relativement différent. Il faut par ailleurs se tourner vers l'Europe pour les trouver, et plus particulièrement vers la France, où le catholicisme connaît un regain de vitalité depuis quelques années, influençant les sphères sociales et culturelles comme il ne l'avait pas fait depuis longtemps¹.

À l'instar d'artistes à la fois modernes – et/ou contemporains – et croyants (comme J.R.R Tolkien, Georges Bernanos, Fedor Dostoïevski, Robert Bresson, Éric Rohmer ou Andreï Tarkovski), Cheyenne Carron, jeune cinéaste et plasticienne à contre-courant de l'idéologie dominante, aborde dans une perspective chrétienne les grands thèmes qui touchent l'humanité: ceux du sens de la vie, de la droiture morale, de la foi, etc. Depuis 10 ans environ, elle affine son propre langage thématique et visuel avec une sensibilité toute féminine. Ses cinq longs métrages autoproduits (dont un expérimental sur lequel nous reviendrons) sont encore peu diffusés, mais ont tous bénéficié de l'aide de riches



Cheyenne Carron

entrepreneurs mécènes, ce qui a permis l'embauche d'équipes professionnelles². Parallèlement, Cheyenne Carron a débuté une pratique en photographie et vidéo, où elle exprime son intérêt pour la lumière et le sens de la beauté. Il s'agit d'une démarche toute jeune, n'ayant pas encore joui d'une grande visibilité; toutefois, cette démarche nous apparaît particulièrement digne d'intérêt, du fait qu'elle interroge les dogmes esthétiques de ce siècle. Son site internet³ nous met en face d'une quête de la mystique chrétienne non seulement comme objet de recherche plastique, mais comme base de tout art véritable auquel seraient reliées les questions existentielles inhérentes à la condition humaine. Cette audacieuse approche défie les fondements de l'art actuel et son enjeu n'est pas qu'esthétique, mais métaphysique, voire eschatologique. Tel un Robert Bresson qui ne se conformait pas aux idées en vogue et dont l'art «[...] en son temps déjà déchristianisé, était une provocation»⁴ ou, plutôt, «une provocation à ne pas faire comme les autres, ni sur le plan du cinéma, ni sur celui des idées»⁵, Cheyenne Carron ne se soucie guère des courants qui passent. Et pourtant, ses œuvres sont éminemment ancrées dans notre contemporanéité.

Les œuvres photographiques *Bodylandscapes*, *Terminal* et *Variation*, créées dans la foulée de son film *Extase*, traduisent, par la présentation de suites narratives, l'influence du cinéma. Comme dans ce long métrage expérimental, on voit dans ces photographies une jeune femme en quête de Dieu, mais dont le combat spirituel, alimenté par le doute, les souvenirs et les fantasmes, se dresse comme une épreuve devant elle. Néanmoins, par des cadrages et des jeux de lumière étonnants, rappelant autant la peinture classique que les natures mortes de Chardin, la grâce est présente et laisse entrevoir une grandeur qui supprime toute souffrance. Ces œuvres oniriques (ainsi que les films antérieurs de l'artiste) sont, nous semble-t-il, également caractérisées par une féminité fortement assumée. Il n'est pas question ici de féminisme, mais d'une volonté de dévoiler un caractère féminin foncièrement différent de celui de l'autre sexe et qui en est complémentaire dans une humanité égale en dignité. On devine chez Cheyenne Carron un tempérament à la fois passionné, farouche et sensible, dont les œuvres mettent en scène des personnages féminins généralement très proches d'elle.

Mais avec son dernier opus, *L'Apôtre*, on est ailleurs. Il s'agit d'un film d'un grand réalisme, axé sur des hommes et tourné caméra à l'épaule. Un film, surtout, racontant l'histoire de la conversion au Christ d'Akim, un jeune musulman français appelé à devenir imam et subissant les persécutions de sa communauté. *L'Apôtre* se rapproche du cinéma social. Loin du manichéisme, la cinéaste a opté à juste titre pour la nuance, montrant à la fois des musulmans modérés (les parents et la sœur d'Akim) et d'autres plus radicaux (le frère). Même chez ce dernier, cependant, nonobstant un caractère bouillant et colérique qui menace d'exploser à tout moment, on sent la sincérité et la volonté de «bien faire». On se prend à l'aimer dans ses faiblesses. Tout le récit tourne néanmoins autour de l'affrontement entre deux visions du monde et fait sauter un tabou que personne n'ose aborder: l'impossibilité pour les musulmans de se convertir à une autre religion sous peine de violence et/ou de mort. *L'Apôtre* aborde courageusement cette délicate question de la persécution des chrétiens et expose au grand jour deux différences fondamentales entre islam et christianisme, à savoir la divinité du Christ, Verbe de Dieu fait chair, et la loi de l'amour inconditionnel du prochain, quelle que soit sa religion. Une scène évoque particulièrement bien cette divergence de vue: celle où on voit l'imam professer que la charité est obligatoire pour tout musulman qui est stable financièrement. Cette charité, nommée *zakât* (l'impôt social purificateur qui incarne le troisième pilier de l'islam), consiste à donner un montant d'argent ou encore des biens aux plus pauvres des leurs. Akim réagira à cette demande en disant que la charité doit se faire envers quiconque et qu'elle n'est pas que matérielle. De fait, la charité chrétienne consiste d'abord en la reconnaissance du prochain, quel qu'il soit, comme un enfant de Dieu. Conséquemment, le respect envers autrui, ainsi que le don gratuit de sa personne, doit constamment être assuré. Saint Paul l'a bien dit: «Si je n'ai pas la charité, je ne suis rien.»⁶. La charité est en effet la plus importante des trois vertus théologiques du christianisme.



Ne nous soumettons pas à la tentation

En filigrane, *L'Apôtre* touche aussi à un enjeu civilisationnel : celui de la préservation des repères chrétiens. Pendant des siècles, ces repères ont servi de fondements à l'Occident, mais notre civilisation, aujourd'hui, fait face à un développement inédit de l'islam en son sein. Tout en respectant les différences culturelles qui jaillissent et enrichissent notre commune humanité, Cheyenne Carron se montre critique des poncifs de la bien-pensance et de la rectitude politique qui encouragent le relativisme culturel, moral et spirituel, ainsi que le multiculturalisme. Le film, qui, en bout de ligne, se termine sur une réelle fraternité, dévoile la perspicacité de son auteure à propos de ce qui se déroule actuellement non seulement en France, mais aussi dans toute l'Europe.

Cela étant dit, même si le message chrétien est clairement mis de l'avant, l'objectif premier de la cinéaste n'est pas d'évangéliser. Son but est d'abord de rendre hommage au prêtre de son village d'enfance dont la sœur avait été assassinée dans les années 1990. Ce « curé de campagne » avait décidé à l'époque d'aller vivre à côté de la famille de l'assassin de sa sœur dans le but de le lui aider à vivre... C'est cet événement, aussi violent que rempli d'espérance, qui a inspiré *L'Apôtre*. Évoqué dans le film, l'épisode sera en fait le point de départ de la conversion d'Akim.

Les acteurs, presque tous musulmans, sont excellents et parfaitement convaincants. Rappelant en outre l'esthétique des frères Dardenne ou de certains films de Ken Loach, *L'Apôtre* mériterait d'être vu à plus grande échelle⁷. Il est à souhaiter également que les prochaines œuvres de Cheyenne Carron soient financées par le système officiel et diffusées plus largement, car il nous apparaît que cette jeune réalisatrice a fait ses preuves depuis un bon moment déjà. La réalisation de ses deux prochains scénarios de longs métrages est donc à surveiller : *Hadès, une histoire du mal*, suspense criminel dont la magnifique affiche fait penser au style graphique de Stanley Kubrick, et *Boloss* qui traitera du racisme anti-blanc. L'artiste prévoit également créer de nouvelles œuvres en arts visuels.

En 1999, le Pape Jean-Paul II dédiait sa *Lettre aux artistes*⁸ (pas seulement aux artistes chrétiens) à « tous ceux et celles qui cherchent de nouvelles "épiphanies" de la beauté pour en faire

don au monde dans la création artistique »⁹. Il invitait en même temps les artistes au dialogue avec l'Église. Ce pape, qui avait lui-même fait beaucoup de théâtre et écrit des poèmes durant toute sa vie, termine sa lettre en citant Dostoïevski : « La beauté sauvera le monde. »¹⁰. Si certains peuvent trouver discutable cette vision des choses, d'autres la font pleinement leur ; c'est évidemment le cas de Cheyenne Carron. Car, même si elle aborde des sujets sensibles et montre une certaine violence dans ses œuvres, c'est dans le but de combattre une conception nihiliste du monde qui a trop souvent cours dans l'art d'aujourd'hui.

Assiste-t-on donc actuellement à une crise des religions, comme plusieurs semblent le croire, ou plutôt au réveil d'une conscience civilisationnelle deux fois millénaire ? Il nous semble en effet plus plausible qu'avec la conjoncture planétaire actuelle (mondialisation, consommation, déchristianisation de l'Occident, propagation de l'intégrisme islamique), les artistes chrétiens – comme les chrétiens tout court d'ailleurs – sont davantage lucides d'être les dépositaires d'un héritage culturel et cultuel inestimable ; en tant que croyants, ils se sentent appelés par ce que le Christ lui-même a demandé à tous les baptisés, selon la vocation de chacun : témoigner de Lui et de l'Espérance. C'est à souhaiter que les milieux artistiques et culturels, qui se disent toujours d'une grande ouverture et tolérance, se montrent réellement ouverts en accueillant le point de vue de ces créateurs – aussi intelligents que les autres du reste –, en finançant leurs œuvres. La rupture avec le passé et le mépris de soi (le soi collectif) ne pourront pas toujours durer.

¹ Jean-Marie Guénois, « Cathos et rebelles », *Le Figaro*, 18 avril 2014, page consultée le 28 août 2014. <http://www.lefigaro.fr/culture/2011/10/30/03004-20111030ARTFIG00225-le-christianisme-religion-la-plus-agressee-dans-l-art.php>. Nous pensons également au Collège des Bernardins, ancienne abbaye cistercienne médiévale restaurée par le diocèse de Paris en 2001 et proposant, depuis, des activités intellectuelles et culturelles de haut niveau : colloques, conférences, formations, projections, spectacles et expositions d'art contemporain.

² Le recours aux réseaux catholiques de France est de plus en plus courant pour les artistes croyants non financés par l'État. C'est le cas de Natalie Saracco, une autre cinéaste qui a réalisé *La Mante religieuse* (2014) racontant la descente aux enfers et la rédemption d'une « Marie-Madeleine des temps modernes ».

³ Cheyenne Carron possède deux sites : l'un pour sa pratique cinématographique (www.cheyennecarron.com) et l'autre pour les arts visuels (www.cheyennecarron-royer.com).

⁴ Fondation de service politique. « Robert Bresson, cinéaste furtif », *Liberté politique*, le 24 septembre 2008. Page consultée le 28 août 2014. <http://www.libertepolitique.com/Espace-Librairie/La-revue-Liberte-Politique/Extraits/Robert-Bresson-cineaste-furtif>.

⁵ Ibidem.

⁶ Saint Paul, Première Épître aux Corinthiens, 1 Co 13.

⁷ Comme beaucoup de films indépendants, *L'Apôtre* est surtout vu dans le circuit des festivals où il s'est mérité quelques honneurs. En 2014, il recevait le Prix spécial de la Fondation Capax Dei du Festival international du film catholique (Mirabile Dictu) – Cité du Vatican. Pour visionner le film, il faut se le procurer directement auprès de l'artiste, sur son site internet.

⁸ Jean-Paul II, *Lettre aux artistes*, Avril 1999. Pierre Téqui, éditeur. En ligne sur le site du Vatican : http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists_fr.html (consulté le 31 août 2014).

⁹ Ibidem, p. 7.

¹⁰ F. Dostoïevski, *L'Idiot*, 1998, p. 645.

Méliès, carrefour des attractions

Entre l'ancien et le moderne

Georges Méliès est très certainement le créateur le plus original, le plus important, de la période dite « Cinéma des premiers temps ». Or, depuis plus de trente ans, c'est André Gaudreault qui nous fait découvrir ce vaste continent cinématographique, jusque-là mal exploré. Ses ouvrages font autorité. Dans son dernier opus, *Méliès carrefour des attractions*, il revisite l'œuvre (et aussi la correspondance) de Georges Méliès (1896-1912).

Pierre Pageau

Le livre est constitué de deux grandes parties. La première nous présente vingt communications d'un colloque tenu à Cerisy. Ce troisième colloque consacré à Méliès voulait mettre l'accent sur son métier initial de magicien et comment ses habiletés théâtrales se prolongèrent dans sa pratique filmique. Une deuxième partie nous fait découvrir la correspondance de Méliès (entre 1904 et 1937); nous y reviendrons plus loin.

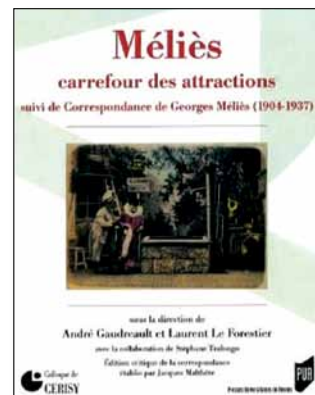
Dans son ouvrage théorique majeur *Cinéma et attraction – Pour une nouvelle histoire du cinématographe* (2008), Gaudreault jetait les bases de sa réflexion sur la nature du cinéma des premiers temps. Il reprend ici la problématique dans sa communication, *Le cinématographe-attraction chez Méliès*. Une conception durable. Pour bien se faire comprendre, André Gaudreault y va d'un parallèle avec la présentation d'opéras dans nos salles de cinéma. Est-ce encore du cinéma? Ou, comme le disaient les critiques de Méliès à l'époque: «Est-ce naturel?». La réponse de Gaudreault, et de Méliès, c'est OUI. André Bazin, dans sa défense d'un «cinéma impur», aurait dit la même chose. Le codirecteur de la publication, Laurent Le Forestier, plonge ensuite directement dans la problématique de fond avec son texte *Le Point de vue du monsieur de L'Orchestre – L'exhibition de vues cinématographiques au Théâtre Robert-Houdin durant «l'époque Méliès»*. Méliès, poursuivant sur son grand rêve d'adolescent d'être magicien, va devenir le directeur du Théâtre Robert-Houdin en 1888. En 1893, il est élu président de l'Association des prestidigitateurs. Quand il découvre le Cinématographe Lumière, lors de la célèbre première projection du 28 décembre 1895, il sait qu'il pourra prolonger son travail d'homme de théâtre, de magicien et de caricaturiste avec ce nouveau moyen d'expression. Si le cinéma n'avait jamais existé, le nom de Méliès en tant qu'homme de théâtre, du théâtre populaire (genre *Grand-Guignol* ou de prestidigitation), serait demeuré. Mais l'utilisation de trucs cinématographiques comme *l'arrêt sur image* ou le *fond noir* vont prolonger ses trucs du Théâtre Robert-Houdin. Le texte de Laurent Le Forestier établit bien cela. Un autre texte explore bien d'autres origines du style Méliès: *Méliès et la lanterne magique* (de Giusy Pisano et Caroline Renouard). Méliès – avec ses talents de dessinateur (pour les plaques des lanternes magiques) – prolonge le travail de fantasmagorie d'un Robertson (le plus grand lanterniste du 20^e siècle), aussi bien sur le plan du contenu (du fantaisiste jusqu'à l'horreur) que sur le plan du graphisme.

Par ailleurs, un texte comme celui de Jean-Pierre Berthomé, *Les Décors de Georges Méliès*, va mettre l'accent sur la création, ou recreation, d'un univers bien cinématographique par l'utilisation nouvelle du décor. Ce texte, qui possède une section iconographique très riche et démonstrative, se termine ainsi: «Méliès ne se voulait que le continuateur du décor de théâtre. Il fut le véritable inventeur du décor de cinéma.» Ce texte et d'autres

(comme celui de Jean-Pierre Sirois-Trahan, *La Scène réfractée au travers de la lentille de Georges Méliès*) mettent l'accent sur l'aspect innovateur du cinéma de Méliès. Il va de soi que, si Méliès n'avait été qu'un continuateur des façons de faire traditionnelles du théâtre, on ne retiendrait pas son nom aujourd'hui dans le champ de l'histoire universelle du cinéma.

Nous avons déjà eu accès à des écrits de Méliès. Ici même, au Québec, la Cinémathèque québécoise a publié en 1982 le dossier *Propos sur les vues animées* (sous la direction d'André Gaudreault). Dans la monographie de Georges Sadoul (Éditions Seghers), il y avait une petite section *Le Cinéma selon Méliès*. Et, en 1961, l'ouvrage exceptionnel (en particulier pour l'iconographie) de Maurice Bessy et Lo Duca, *Georges Méliès, mage* (Éditions J.J. Pauvert), nous proposait déjà un *Mes Mémoires* (il s'agissait d'une transcription d'entrevues) et quelques scénarios. Mais, dans *Méliès, carrefour des attractions*, nous avons accès, enfin!, à une édition critique de la correspondance complète de Méliès; on peut y retrouver le style alerte, enjoué de Méliès, comme celui de ses films très fantaisistes et humoristiques. La correspondance est principalement tissée avec des membres de sa famille ou des amis proches. Mais, toujours, il défend son travail de créateur total, d'auteur. En particulier durant l'année 1937, au moment où on lui rend un hommage bien mérité. Comme le fait une autre fois cet ouvrage.

André Gaudreault, Laurent Le Forestier
Méliès, carrefour des attractions, suivi de
Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)
 Édition critique établie par Jacques Malthête
 Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014
 542 pages



Dictionnaire des films québécois

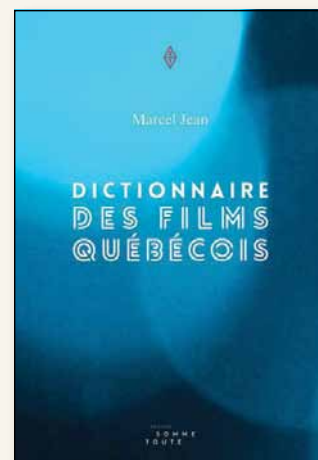
Après *Le cinéma québécois*, qui retraçait en une petite centaine de pages les moments forts de notre cinématographie et après avoir publié avec Michel Coulombe l'indispensable *Dictionnaire du cinéma québécois*, le réalisateur, producteur et enseignant Marcel Jean récidive avec ce *Dictionnaire des films québécois* paru l'automne dernier aux Éditions Somme Toute. Pour établir cet ouvrage, l'auteur dit avoir visionné plus de 2 500 films sur une période de sept ans. De cet impressionnant corpus, il a retenu un peu plus de la moitié, soit 1 300 films, chacun étant agrémenté d'une fiche descriptive détaillée incluant générique, résumé et analyse critique.

De **2 pouces en haut de la carte à Zikkaron**, en passant par les classiques et quelques bides inqualifiables (*Angelo, Fredo et Roméo* et *Les Dangereux* ont droit à leur entrée!), ce dictionnaire a ceci de particulier qu'il inclut des œuvres de toutes formes et de tous styles. Courts, moyens ou longs, documentaires, fictions, animations ou films expérimentaux se retrouvent donc égaux devant la passion cinéophile de Marcel Jean.

On imagine alors fort bien que, face à des contraintes d'espace et de temps, de nombreux dilemmes ont dû émailler le processus de sélection. Sans vouloir remettre en cause les choix éditoriaux – l'exhaustivité n'était pas l'objectif et tous les incontournables de la fiction sont bien présents –, nous nous interrogeons cependant sur l'absence de quelques films marquants, récemment sortis, qui auraient mérité leur petite place au soleil (les réalisations de Simon Beaulieu, de Martin Laroche ou de Robin Aubert, pour ne citer qu'eux).

Malgré tout, avec ce *Dictionnaire des films québécois*, le lecteur a entre les mains un ouvrage de référence qui lui propose de belles heures de découvertes, en plus de guider ses choix à l'aide de suggestions d'œuvres à ne pas manquer. La soif de savoir des amateurs de cinéma québécois sera donc rassasiée par cet important recueil rendant hommage à la diversité de notre cinématographie.

Charles-Henri Ramond



Marcel Jean
*Dictionnaire
des films québécois*
(Coll. « Cinéma »)
Montréal : Éditions
Somme Toute, 2014
472 pages

Fellini et Casanova

Ce livre de la professeure Emmanuelle Meunier est une adaptation de sa thèse de doctorat en études italiennes, soutenue en 2008, intitulée *Des plaisirs des sens au plaisir des sens : la réécriture cinématographique du mythe littéraire de Giacomo Casanova à travers la genèse du « Casanova de Fellini »*. Cette thèse s'inscrit dans le champ universitaire de recherches sur la genèse de la création littéraire, représentée en France par les travaux de l'Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM) et sa publication *Genesis* qui avait sorti, en juillet 2007, un numéro sur le cinéma.

Emmanuelle Meunier présente de manière bien structurée les diverses étapes qui s'étaient succédé (entre 1974 et 1976) pour mener à cette œuvre, plutôt mal accueillie à sa sortie, qu'est *Il Casanova di Federico Fellini*. D'ailleurs, la page couverture montre les profils du Maestro et de son interprète principal, Donald Sutherland, se regardant les yeux dans les yeux. C'est en employant toutes les ressources archivistiques mises à sa disposition que l'auteure réussit à rendre compréhensible ce parcours chaotique – aux trois scénaristes et aux épisodes fantômes –, dont on retrouve des traces dans les documents gardés par la Fondation Fellini. Des tableaux synoptiques permettent de comparer les diverses étapes de cette rencontre entre deux symboles de la culture italienne.

À la lecture des mémoires du séducteur vénitien, Fellini aurait déclaré : « Mais comment peut-on vivre avec un con pareil? ». Cette impression semble l'avoir guidé pendant la préparation du tournage d'ailleurs interrompu par divers incidents. Meunier détaille aussi l'importance du montage et du travail sur la bande sonore, par lesquels Federico tritura son matériel filmique déjà tourné et transforma Casanova en une marionnette confrontée aussi à une figure féminine énorme qui revient dans plusieurs longs métrages felliniens. La professeure rend donc plus lisible une œuvre à laquelle le temps redonnera peut-être une plus grande place dans le corpus du maître. 

Luc Chaput



Emmanuelle Meunier
Fellini et Casanova
(Coll. : « Culture
et Société »)
Paris : Presses
Universitaires de
Vincennes, 2014
256 pages

[Ralph H.] Baer... [Billie] Whitelaw

Ralph H. Baer | 1922-2014

Inventeur américain d'origine allemande. Il mit au point le premier système de contrôle de jeux vidéo *Odyssey* en 1971. Il est aussi le co-inventeur du jeu *Simon*. Il avait plus de 150 brevets à son actif.

Paul Buissonneau | 1926-2014

Comédien et metteur en scène québécois d'origine française. Par son travail d'éveil avec la troupe de *La Roulotte*, le *Théâtre de Quat'Sous* et sa participation à la télé jeunesse (*Piccolo*), il permit l'éclosion de nouveaux talents et modes d'expression, dont *L'Osstidcho*.

Germain Cadieux | 1926-2014

Administrateur culturel canadien. Il fut du comité organisateur du Festival de films de Montréal dans les années 1960. Il s'occupa aussi de salles de cinéma d'art et essai à Ottawa, entre autres. Il était le père des artistes Anne-Marie et Geneviève Cadieux.

Jacques Chancel | 1928-2014

Né Joseph Crampes, animateur de radio et télé français. Par ses émissions *Radioscopie* et *Le Grand Échiquier*, il contribua à l'accès de la culture au plus grand nombre.

Claude Michel Cluny | 1930-2015

Écrivain français et poète reconnu. Il fut critique de cinéma à *La Nouvelle Revue française* et au *Nouvel Observateur*.

Marcel Cuvelier | 1924-2015

Acteur français. Il mit en scène *La Leçon* d'Ionesco en 1951 et créa, avec son épouse Thérèse Quentin, *La Cantatrice chauve* du même auteur. Il découvrit également Jean-Claude Grumberg. Il fut un acteur de second plan dans *La guerre est finie* et *Stavisky* de Resnais et dans *Kamouraska* de Jutra. Il gagna le Molière du second rôle en 2000.

Michel Daigle | 1945-2015

Comédien québécois. Surtout connu pour son rôle de Nounou dans la

téléserie *Lance et compte*, il joua dans *Le Vendeur* et *En terrains connus*.

Yolande Donlan | 1920-2014

Actrice américaine. Découverte par Laurence Olivier, elle eut surtout une carrière britannique. Elle épousa Val Guest qui la dirigea dans *Expresso Bongo*.

Hélène Duc | 1917-2014

Grande actrice française, au théâtre surtout. Elle connut la célébrité comme Mahaut d'Artois dans la téléserie *Les Rois maudits*. Résistante durant la Seconde Guerre mondiale, elle fut nommée Juste pour avoir sauvé, entre autres, la vie de Juliette Gréco qui l'eut ensuite comme professeure.

Anita Ekberg | 1931-2015

Actrice suédoise aux formes plantureuses. Elle joua dans quelques comédies américaines. Elle devint célèbre pour la scène du bain dans la fontaine de Trevi dans le film *La dolce vita* de Fellini qui la réemploya dans *Intervista*. Ses autres films sont anodins.

Mariam Fakhr El Dine | 1933-2014

Actrice égyptienne surnommée l'Ange de l'écran. Elle joua dans de nombreux mélodrames égyptiens dont *Rudda kalbi* réalisé par son mari Ezzel Dine Zulficar.

Edward Herrmann | 1943-2014

Acteur américain à la voix et au physique imposants. Il interpréta souvent Franklin Delano Roosevelt et fut le grand-père dans la téléserie *Gilmore Girls*.

Faten Hamama | 1931-2015

Grande actrice égyptienne. Devenue célèbre jeune, elle fut la vedette de *Ciel d'enfer* de Youssef Chahine et épousa son collègue Omar Sharif qui devint plus tard une star internationale. Elle continua à être dans ses films un porte-étendard des aspirations de la femme égyptienne (*Ouridou Hallan*). Divorcée de Sharif, elle resta une star dans le monde arabe.

Don Harron | 1924-2015

Acteur, écrivain et humoriste canadien. Il créa son alter ego Charlie Farquarson, l'équivalent anglophone du père Gédéon de Doris Lussier. Il adapta *Anne of Green Gables* en comédie musicale, toujours jouée depuis sa création à Charlottetown. Il reçut un Gemini pour l'ensemble de son oeuvre radio-télé en 2007. Il était le père de la réalisatrice Mary Harron.

Geoffrey Holder | 1930-2014

Acteur afro-américain d'origine trinitadienne. Grand danseur par le talent et la taille (2 m), il gagna des Tony pour *The Wiz* comme metteur en scène et dessinateur de costumes. Il fut le Baron Samedi dans *Live and Let Die* et Punjab dans *Annie* de Huston. Il était aussi un peintre et un chorégraphe recherché.



Anita Ekberg

Baer... Whitelaw

Tadeusz Konwicki | 1926-2015

Écrivain polonais majeur (*Le Calendrier et la Clepsydre*, *Chronique des événements amoureux*). Il fut aussi un des créateurs du nouveau cinéma polonais (*The Last Day of Summer*, *Zaduski*). Coscénariste de *Faraon*, il était le beau-frère du cinéaste Jan Lenica.

Élina Labourdette | 1919-2014

Comédienne française, née Élina Henri-Labourdette. Elle illumina de son talent *Les Dames du bois de Boulogne* de Bresson et *Lola* de Demy.

Luise Rainer | 1910-2014

Actrice américaine d'origine allemande. Elle gagna deux Oscars consécutifs pour ses interprétations dans *The Great Ziegfeld* et *The Good Earth*. La mort du producteur Irving Thalberg lui enleva tout appui et sa carrière subséquente fut mineure. Elle fut l'épouse de Clifford Odets et joua quelquefois au théâtre en Europe où elle résida après 1945.

Francesco Rosi | 1922-2015

Cinéaste italien majeur de la seconde moitié du 20^e siècle. Il fit de sa région d'origine, le Sud, son terrain de prédilection dans l'exploration de ses contradictions, des ratés du miracle économique et de la place de la corruption et de la mafia dans ces structures économiques et politiques. Il gagna le Lion d'or à Venise pour

Main basse sur la ville et la Palme de Cannes pour *L'Affaire Mattei*. Séquences reviendra dans son prochain numéro sur un de ses films marquants.

Sabah | 1927-2014

Née Jeanette Gergi Feghali, cette chanteuse libanaise fut une véritable diva dans le monde arabe. Elle avait à son répertoire plus de 3000 chansons, dont plusieurs semblaient le reflet de sa vie amoureuse tumultueuse. Elle participa à de nombreux films musicaux et mélodrames (dont *Des larmes dans la nuit*).

Joseph Sargent | 1925-2014

Réalisateur italo-américain, né Giuseppe Daniele Sorgente. Son meilleur film fut *The Taking of Pelham One Two Three*.

Brandon Stoddard | 1937-2014

Dirigeant de la télé américaine. Il fut surnommé l'inventeur des miniséries pour son implication à ABC en faveur de *Roots*, *Winds of War* et *Masada*.

Michelle Tisseyre | 1918-2014

Née Michelle Ahern, animatrice et intervieweuse de la radio et de la télé radio-canadienne. Elle fut qualifiée de grande dame de la télé pour sa participation à *Music-Hall* et à *Aujourd'hui*. Épouse de l'éditeur Pierre Tisseyre, elle était la mère de l'animateur Charles Tisseyre.

**Fantani Touré | 1964-2014**

Chanteuse malienne. Née dans une famille de marabouts, elle eut de la difficulté à imposer son désir d'être une interprète populaire, cet emploi pour une femme étant mal vu par sa caste. Elle s'impliqua dans la défense des droits des femmes africaines et participa à plusieurs films (dont *Sia, le rêve du python*). Épouse du comédien Habib Dembélé, elle eut droit à des funérailles nationales.

René Vautier | 1928-2015

Cinéaste français. Son engagement social lui créa de nombreux problèmes avec la censure, que ce soit pour *Afrique 50* ou *Frontline*. Pour son meilleur film, *Avoir vingt ans dans les Aurès*, il gagna le prix de la critique internationale à Cannes et continua à tourner des documentaires dénonciateurs jusqu'à près de soixante-dix ans.

Billie Whitelaw | 1932-2014

Actrice britannique. Elle gagna deux BAFTA (pour *Charlie Bubbles* et *Twisted Nerve*). Reconnue pour son rôle dans *The Omen*, elle fut aussi remarquable comme mère des *Krays*. Elle passera aussi à l'histoire comme muse de Samuel Beckett et comme conférencière sur sa pratique théâtrale. ⑤



Luc Chaput

33^e FIFA 19 – 29 mars 2015 Montréal

33^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART



33rd INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



artfifa.com

Plus de 200 films d'une vingtaine de pays

Canada

Québec

Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

TELEFILM
CANADA

Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

TOURISME
Montréal



Jean-Pierre Lefebvre en tournage (photo tirée du numéro d'avril 1974)

DEUXIÈME PARTIE 1965-1974

Entre autres, John Ford, Buster Keaton et René Allio alimentent admirablement bien les pages qui suivent. Mais en cette deuxième de six parties consacrées aux 60 ans de *Séquences*, le texte qui nous a paru le plus émouvant est sans contredit la lettre de Léo Bonneville adressée au cinéaste Jean Pierre Lefebvre lors de la sortie de son beau poème, à la fois radieux et mélancolique, *Les Dernières Fiançailles*.

Ce qui ressort de cette humble communication, c'est avant tout la pudeur du critique face à la création du cinéaste. Son rapport avec les mots, avec la répartie, son engagement moral, tout cela fait partie d'un art qui se perd et qui ne s'affiche que dans de très rares occasions.

Avec cette digne et commémorative aventure historique, nous voulons souligner la pertinence d'une revue comme *Séquences* en ce qu'elle a de plus constructivement pédagogique. Elle s'inscrit même dans l'esprit du mandat de la revue, qui est, incontestablement, de promouvoir la culture cinématographique auprès des jeunes générations.

Par le choix érudit de nos chercheurs-rédacteurs, Luc Chaput et Charles-Henri Ramond, nous pouvons d'ores et déjà compter sur quatre autres parties qui suivront, pleines de surprises et de découvertes.

Mais le plus important est de constater jusqu'à quel point les approches critiques et analytiques des décennies qui nous ont précédés ne ressemblent à rien à la réalité d'aujourd'hui. Les textes d'antan reflétaient une approche beaucoup plus humaniste et exhaustive de la pensée; ceux d'aujourd'hui, temps et nouvelles technologies obligent, se basent souvent sur le caractère expéditif et distancié de la réflexion.

À *Séquences*, nous faisons en sorte de concilier les deux approches afin d'assurer l'éthique morale, notion chère à notre cœur, qui fait grandement défaut dans les temps actuels. Notre enthousiasme ne se ressent pas moins pour autant envers les œuvres d'aujourd'hui qui, bon an, mal an, forment un nombre tout de même honorable et s'avèrent de véritables discours sur l'état du monde. Mais les prochaines pages prouvent jusqu'à quel point la pensée n'est pas unique et inaltérable; au contraire, elle se confond avec les aléas, les nécessités et les nombreux compromis de chaque époque.

Élie Castiel
Rédacteur en chef

L'Ouest en deuil

John Ford [1895-1973]

Dans le n° 74 (pp. 19-21 de la revue Séquences), le regretté Robert-Claude Bérubé rendait un hommage poignant et amical au cinéaste John Ford, figure mythique du cinéma mondial. Nous reproduisons ce texte.

Luc Chaput

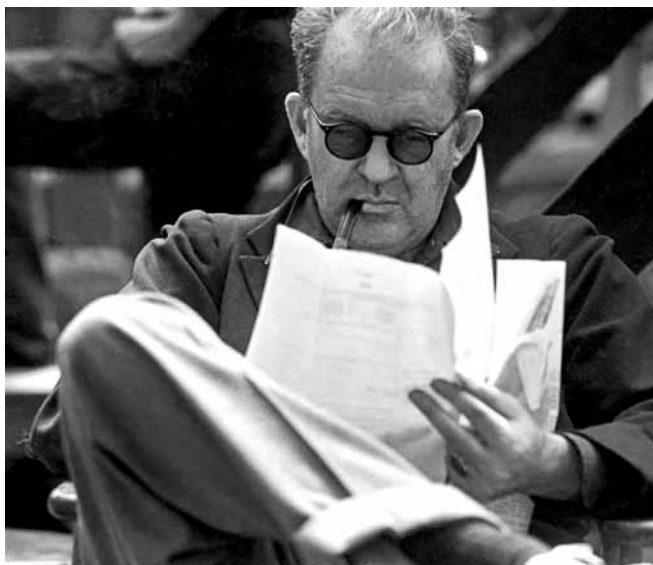
«Je fais des films parce que c'est mon métier de faire des films.»

Cette réplique d'une modestie bourrue, on la trouve dans un entretien accordé à un critique esthétisant par le seul réalisateur américain à avoir remporté quatre fois cet honneur convoité par ses pairs, l'Oscar accordé à la meilleure mise en scène cinématographique chaque année. *The Informer*, *The Grapes of Wrath*, *How Green Was My Valley* et *The Quiet Man* ont ainsi reçu une reconnaissance officielle de qualité, confirmée d'ailleurs par l'opinion de la critique. L'auteur de ces films ne se présentait pas pourtant comme un théoricien de l'art; le cinéma, pour lui, c'était un métier, un métier qu'il avait dû apprendre jour après jour, sur lequel il avait conquis une certaine maîtrise, un métier dont il connaissait les exigences commerciales et les aléas professionnels.

«Ceux qui veulent faire du cinéma leur métier doivent prendre garde. Dans la profession, un échec artistique n'est rien, un échec commercial, une condamnation.»

Est-ce à dire que John Ford, puisque c'est de lui que nous parlons, n'avait pas de préoccupations esthétiques? Il suffirait, pour se dissuader de cette impression, de considérer l'ensemble de son œuvre et les réussites artistiques qui la jalonnent pour y discerner une orientation assez nette, malgré les scories qui l'encombrent. Et encore là, faut-il s'entendre, car un film même mineur de John Ford est souvent plus riche que la plupart des films de production courante. Son métier, John Ford l'a appris jeune à la dure école du western hebdomadaire tourné en série dans les temps héroïques du cinéma muet.

Né en même temps que le cinématographe, en 1895, c'est dès 1913 que le jeune homme fit ses premières expériences de mise en images. S'il a acquis au cours des années une certaine culture, un certain doigté, c'est à lui-même qu'il le doit. On pense au jeune Shakespeare entraîné dans le tourbillon de l'aventure théâtrale dès son adolescence. On y pense d'autant plus que le nom de John Ford est un pseudonyme emprunté à un dramaturge de l'époque élisabéthaine. Notre cinéaste s'appelait en fait Sean O'Fearná, de pure ascendance irlandaise, issu de parents immigrés de fraîche date. Cette origine, il en était fier, et nombre de ses films fleurent bon le trèfle irlandais des vertes collines de l'Eire. Il a été le peintre sympathique des coutumes du pays de ses ancêtres dans *The Quiet Man* ou *The Rising of the Moon*; il en a évoqué les luttes dans *The Informer* ou *The Plough and the Stars*, comme il a su peindre avec saveur les politiciens irlandais du Nouveau-Monde dans *The Last Hurrah*.



«Le secret, c'est de tourner des films qui plaisent au public, qui soient de nature à captiver son attention et d'arriver cependant à y introduire sa personnalité, son climat.»

Il existe un monde fordien, un univers que l'on retrouve de film en film, une atmosphère qui enveloppe l'ensemble de l'œuvre. Le monde de John Ford est peuplé de gens simples, rudes et parfois truculents; on ne s'y embarrasse guère de subtilités, de raffinements, car la vie est là qui presse, la misère est là qui accable, le danger est là qui menace. Mais ces petites gens sont appelés à un dépassement d'eux-mêmes car l'univers de Ford prend souvent une dimension épique ou même tragique. La tragédie est plus sensible dans les œuvres d'avant-guerre, l'épopée dans celles d'après-guerre, mais toujours l'art se met au service de l'humanité. Sous la coloration plus ou moins stylisée des hommes et des événements, on retrouve la même sympathie qui s'attache aux déshérités du sort, comme aux bâtisseurs de pays, aux ratés comme aux héros. Et toujours, jaillissant à travers les péripéties diverses, s'affirme un humour rude, sans raffinement mais sans malice, qui prendra, à mesure que passeront les années, une importance de plus en plus grande, jusqu'à baigner tout à fait un film comme *The Quiet Man* et à submerger une pochade comme *Donovan's Reef*. Cet humour un peu gros, qui peut déplaire à quelques-uns, s'accepte avec l'ensemble de l'œuvre dont il forme une facette, comme l'héroïsme quotidien et l'idéalisme sans emphase en sont d'autres aspects.

«J'aime le plein air, les grands espaces, les montagnes, les déserts. Le sexe, l'obscénité, la dégénération, ces choses-là ne m'intéressent pas.»

S'il est un genre dans lequel l'art de John Ford s'est particulièrement exercé, c'est bien le western. Irlandais d'origine, il est Américain de culture et de formation. Comme je l'ai rappelé plus haut, son apprentissage dans le métier de cinéaste s'est fait dans la production en série de westerns à la petite semaine. Mais cela mit en branle chez lui les ressources d'une vision poétique qui transformait en épopée les éléments que d'autres utilisaient comme base d'un métier routinier et sans surprises.

Le western est souvent victime d'un mépris immérité à cause de son emprise facile sur le public et de l'exploitation souvent simpliste qu'on en fait. Mais pour qui sait voir, pour qui sait trier la pierre précieuse au milieu des scories, le western est un genre passionnant puisqu'il s'agit de l'élaboration d'une épopée moderne. Il y a toujours une part de simplification dans l'épopée, des personnages plus grands que nature, une personnalisation précise des forces du mal et des forces du bien. Il y a toujours aussi un point de départ historique embelli par la légende, transformé par l'art. Faut-il se surprendre que les hors-la-loi de l'Ouest, comme les défenseurs de l'ordre, deviennent des mythes comme le preux Roland ou le traître Ganelon ?

S'il n'a pas inventé le western, John Ford lui a donné ses lettres de noblesse, avec des œuvres aussi valables que *The Iron Horse*, *Stagecoach*, *My Darling Clementine*, *Fort Apache*, *The Searchers*. Et là ne se limite pas son œuvre. Elle s'affirme dans la transformation qu'il a imposée au genre par sa recherche formelle et ses exigences historiques, comme dans l'impulsion qu'il a donnée à d'autres créateurs qui le reconnaissent volontiers comme leur maître. À la différence d'autres grands cinéastes qui ont tenu à l'honneur de réaliser au moins un western dans leur carrière, John Ford, lui, est un spécialiste du genre. Ses disciples ont nom Anthony Mann, Delmer Daves, John Sturges, Andrew McLaglen, Burt Kennedy et même Sam Peckinpah.

« Je veux montrer ce qui s'est passé. Ce qui m'intéresse, c'est le folklore de l'Ouest, montrer le réel, presque documentaire. » Visiblement à l'aise dans la présentation des immenses paysages aérés de l'Ouest, John Ford ne limitait pas à cela sa vision. Même s'il a avoué qu'il ne connaissait rien de plus beau à photographier qu'un cheval en mouvement, c'est surtout aux hommes qu'il s'intéressait, à ces pionniers lancés dans cette aventure extraordinaire : la conquête d'une nation. Ces gens, c'est pourtant avec sobriété, avec simplicité qu'il les a présentés, s'attachant à leurs travers comme à leurs qualités, cherchant à donner un tableau complet de leur existence avec ses beautés et ses laideurs. Dans ses dernières œuvres, plus particulièrement depuis

The Searchers, il semblait s'intéresser aux injustices nées d'une déformation de l'esprit qui semble n'être pas née d'aujourd'hui, le racisme. Qu'ils s'exercent sur les Noirs (*Sergeant Rutledge*) ou sur les Indiens (*Two Rode Together*), les préjugés raciaux sont source d'injustices et doivent être dénoncés, dut la mémoire des ancêtres en être flétrie. C'est là-dessus que revenait encore son avant-dernier film, *Cheyenne Autumn*, que l'on peut considérer comme le couronnement de la carrière de notre auteur.

« On a tourné ça en copains. C'est comme ça que j'aime travailler. »

Lorsque l'on a suivi, comme moi, la carrière de John Ford, on se surprend à reconnaître de film en film des visages familiers, tant chez les vedettes que chez les figurants. De même, si l'on porte attention au générique, on y remarquera des noms coutumiers. C'est que John Ford pratiquait l'amitié dans la vie, comme il pratiquait la sympathie pour ses personnages de l'écran. On dit même que plusieurs comédiens, dont John Wayne, et plusieurs techniciens se faisaient réserver dans leurs contrats une clause leur permettant de répondre à l'appel du maître quand il avait besoin d'eux. Cette ambiance amicale, créée autour de la création d'un film, était souvent sensible dans l'aisance du jeu et la détente de l'esprit. C'est pourquoi j'aimais, moi aussi, considérer John Ford comme un ami. J'aimais son idéalisme sans ostentation, j'aimais le voir fier de la santé et de la virilité de l'ensemble de son œuvre, j'aimais le réalisme de ses conceptions sur l'art cinématographique. J'aimais surtout son manque de prétention et son sens de l'amitié.

Et c'est pourquoi j'ai appris avec peine la nouvelle de sa mort en ce début de septembre 1973. Je le savais inactif depuis sept ans, mais je connaissais les projets qu'il caressait encore : un film sur la guerre de l'indépendance, un autre sur les expériences du premier officier de race noire à sortir de West Point. Je me souviens, non sans émotion, de la conversation toute simple que j'eus avec lui lors de son bref passage à Montréal en 1967 et je ressens son départ comme une perte personnelle. Connaissant ses convictions, je puis me permettre de lui adresser un dernier « Adieu » John Ford.

« J'ai horreur du cabotinage. On fait son boulot, c'est tout. Quelquefois c'est bien, quelquefois c'est moins bien, quelquefois c'est raté. Ça arrive à tout le monde. Voilà !... »



Buster Keaton signant un autographe pendant le tournage de *Railrodder*

Buster Keaton [1895-1966]

Un bébé américain dégringole un escalier et ne se blesse pas. Harry Houdini, ami de la famille, le surnomme alors *Buster*. Cet enfant de la balle, né Joseph Frank Keaton, travaille tôt dans les spectacles forains avec ses parents. Il y montre des qualités de comique acrobate. Adolescent, il se sépare de ses parents, commence rapidement une carrière solo et bifurque vers le cinéma où il devient l'assistant de Roscoe « Fatty » Arbuckle, gros comique auquel sa minceur l'oppose et le complète. Keaton crée déjà son personnage de l'homme au chapeau plat et au visage impavide devant les aléas, bons ou mauvais, de la vie. Il atteint rapidement un statut de vedette.

Sa carrière d'acteur, de scénariste et de réalisateur montre un grand sens du rythme dans une vision de l'homme arc-bouté contre la nature (*Steamboat Bill, Jr.*) ou en contrôle plus ou moins assuré sur les machines. Cascadeur émérite, Buster Keaton n'est pas doublé dans la plupart de ses scènes tournées le plus souvent en une seule prise, étant donné leurs risques incroyables. Parmi sa filmographie, les chefs-d'œuvre qu'il réalise ou coréalise abondent, que ce soit *Cops*, *The General* ou *Sherlock Jr.*, où il joue de manière innovatrice avec le cadre. Il atteint la gloire et la richesse, mais les problèmes familiaux et d'alcoolisme héréditaire l'ézardent son monde.

N'étant pas majoritaire dans sa compagnie de production contrôlée par Joseph Schenck, il voit son œuvre déconsidérée par la MGM lors de l'arrivée du parlant. Réduit à tirer le diable par la queue, il devient *gagman* pour des confrères. Dans les années 1950, il participe à des spectacles de clowns au Cirque Medrano, à Paris, où il est adulé. Chaplin l'emploie dans *Limelight*. La redécouverte, par James Mason, de belles copies des œuvres de Keaton dans la villa dont il était le dernier propriétaire, permet de rameuter les trompettes de la renommée. Une très longue ovation au Festival de Venise en est le point d'orgue. Gerald Potterton l'emploie à l'ONF dans un *travelogue* comique, *The Railrodder*, rappel amusant de ses œuvres. Keaton meurt peu de temps après, ayant enfin retrouvé le statut de cinéaste génial qu'il n'aurait jamais dû perdre.

Luc Chaput

Léo-Ernest Ouimet [1877-1972]

En 1923, une comédie de mœurs *Why Get Married?* est tournée à Hollywood par le metteur en scène français Paul Cazeneuve. Le producteur est Léo-Ernest Ouimet. Sorti en février 1924 à Montréal, le film, qui a connu de nombreuses coupures par la censure (à cause de son sujet, le divorce), est un échec. Paul Cazeneuve meurt bientôt en Californie; Ouimet travaille ensuite dans la distribution aux États-Unis puis à Toronto.

Né dans une famille d'agriculteurs de l'île Jésus (aujourd'hui Laval), Léo-Ernest devient électricien spécialisé dans les éclairages. Il est aussi bricoleur de génie et travaille dans le domaine théâtral pour, entre autres, Cazeneuve qui monte des superproductions dont *Quo Vadis* où le talent de Ouimet éblouit. Intrigué par le cinéma, Léo-Ernest Ouimet améliore le kinétoscope et s'en sert pour projeter sur de plus grandes surfaces. Il rénove, dans le centre-ville francophone, un théâtre où il montre des films. Dans ce palace qu'est le *Ouimetoscope*, on est bien assis dans un décor de bon goût. Devenu également distributeur de films français et américains, Ouimet y engrange d'importants revenus que son long combat, contre la loi québécoise interdisant les spectacles le dimanche, sape. Il tourne, entre autres, *Mes espérances* (1908) sur sa famille et de nombreux films d'actualité montrant aux Montréalais leurs ville et pays. Avec *Specialty*, il produit aussi des fictions – dont *Le Feu qui brûle* – qui connaissent la faveur du public. Mis à mal par la concurrence, il décide de vendre son théâtre et sa maison de production. Inspiré par le succès du Québécois Mack Sennett, né Michael Sinnott, Ouimet s'en va à Hollywood en 1921 y chercher fortune avec sa nouvelle compagnie *Laval Photoplays* qui crée *Why Get Married?*

De retour à Montréal, à près de soixante ans, il devient locataire-gérant de l'Impérial, rue de Bleury. Un incendie le ruine à nouveau. Il termine sa carrière d'administrateur comme gérant d'une succursale de la Régie des Alcools, à quatre-vingts ans.

Inspirée par le travail d'historiens, la Cinémathèque québécoise rend hommage à ce pionnier de notre cinéma en 1966 pour le soixantième anniversaire de sa salle. En 1980, l'AQCC nomme son prix du long métrage québécois en son honneur.

Luc Chaput



Léo-Ernest Ouimet

Pharaoh

Discours de la méthode politique

Un roi doit combattre les organisations qui entravent sa politique de réformes. Dans le contexte de l'Europe de l'Est, on pourrait penser en termes cinématographiques à **Ivan le Terrible** d'Eisenstein, entre autres, auquel Staline créa quelques difficultés. Un des romans favoris de ce dictateur soviétique était *Faraon* de Boleslaw Prus, chef-d'œuvre de la littérature polonaise à l'époque de la domination russe (19^e siècle). C'est donc l'adaptation de ce roman que Jerzy Kawalerowicz, directeur de l'unité de production Kadr et fort du succès international de **Mère Jeanne des anges** (*Matka Joanna od aniołów*), entreprend ensuite de réaliser.

Luc Chaput



L'aspect conservateur des autorités religieuses

Boleslaw Prus (né Aleksander Glowacki), membre de la génération de l'insurrection ratée de 1863, publie donc ce roman historique en 1897 et il a toujours été réédité depuis. Pour traiter des entraves au bon fonctionnement politique dans les sociétés modernes, il place son action dans un temps et un lieu bien éloignés, une Égypte ancienne sur laquelle il a entrepris de grandes recherches de documentation historique. Le pharaon Ramsès XIII en question est le fruit de son imagination, mais ressemble par certains côtés à un de ses prédécesseurs, Ramsès VIII (peu connu et qui a régné peu longtemps), mais surtout à Akhenaton, dirigeant qui tenta de changer le système religieux égyptien et qui fut qualifié d'hérétique.

Le film sort en mars 1966, année du millénaire de la Pologne, alors que la religion catholique montre la force de son implantation dans ce pays. Le gouvernement interdit au pape Paul VI de venir participer aux célébrations. Pour les coscénaristes Kawalerowicz et Tadeusz Konwicki, **Pharaoh** permet de montrer l'aspect conservateur des autorités religieuses. Ainsi, pour éviter de mettre en péril deux scarabées, symboles divins par excellence, les autorités religieuses obligent le dauphin Ramsès à changer de parcours dans une opération militaire et font détruire un canal. Ces autorités religieuses sont propriétaires ou tout au

moins gardiennes d'un immense trésor qui pourrait servir, audit dauphin, à améliorer le sort de ses concitoyens lorsqu'il succédera à son père malade.

Kawalerowicz a accès à des moyens énormes pour mener à bien cette production. Il tourne en Asie soviétique les scènes se passant dans des déserts surchauffés. L'armée soviétique lui a prêté deux mille hommes pour les scènes de batailles et de foules. De plus, il a l'occasion de tourner quelques scènes en Égypte même. Un archéologue polonais célèbre, Kazimierz Michalowski, et un de ses confrères égyptiens, Chadi Abdel Salam, lui servent de conseillers historiques; les avis de ces experts ont été largement suivis par Kawalerowicz et son équipe. Chadi Abdel Salam réalisera bientôt **La Momie** (*Al-mumia*), un des chefs-d'œuvre incontestés du cinéma égyptien, et préparera un film sur le fameux Akhenaton. La mise en scène de Kawalerowicz est hiératique, les acteurs employant des poses figées qui montrent la distance entre cette époque et la nôtre; cela est plus évident dans les scènes de groupe ou officielles. Un érotisme de bon aloi se promène pourtant près des roseaux et dans les corridors sombres ou brutalement éclairés de ces palais. Des discussions avec des banquiers et autres commerçants semblent sortir des gazettes récentes, même si certains ont cru y voir un relent d'antisémitisme dans certaines attitudes.

Le jeune pharaon, comme semble-t-il plusieurs des dirigeants d'alors, a un sosie qui lui permet le don d'ubiquité. L'affrontement idéologique avec les grands prêtres, en petit comité ou dans des cérémonies, devient un corps-à-corps avec l'ennemi de l'intérieur dans une séquence ultime à la fin ouverte. Pour sa représentation historique dans un mode à l'opposé de celui des péplums ou autres productions à la De Mille, on peut comprendre et approuver le fait que Martin Scorsese ait inclus cet objet filmique complexe aux côtés de **Cendres et Diamants** et des **Noces** de Wajda dans sa rétrospective récente du cinéma polonais.

■ **FARAON** | **Origine** : Pologne – **Année** : 1966 – **Durée** : 2 h 28 – **Réal.** : Jerzy Kawalerowicz – **Scén.** : Jerzy Kawalerowicz, Tadeusz Konwicki, d'après le roman de Boleslaw Prus – **Images** : Jerzy Wójcik – **Mont.** : Wiesława Otocka – **Mus.** : Adam Walacinski – **Son** : Stanislaw Piotrowski – **Dir. art.** : Jerzy Skrzepinski, Romuald Korczak, Franciszek Trzaskowski, Albin Wejman – **Cost.** : Maria Czekalska, Andrzej Majewski, Barbara Ptak, Lidia Rzeszewska – **Int.** : Jerzy Zelnik (Ramsès XIII), Wiesława Mazurkiewicz (Nikotris), Barbara Brylska (Kama), Krystyna Mikołajewska (Sarah), Ewa Krzywska (Hebron), Alfred Lodzinski (Hiram) – **Prod.** : Jerzy Kawalerowicz – **Dist.** / **Contact** : Kadr.

Double Suicide

Les formes de l'art

Réalisé par Masahiro Shinoda, **Double Suicide** est une œuvre particulière dans la cinématographie japonaise. Malgré un relatif succès critique – plusieurs récompenses accordées par la revue Kinema Junpo dans sa liste des meilleurs films de l'année 1970 –, **Double Suicide** n'a pas connu la renommée, comme son auteur du reste, en dehors des cercles cinéphiles. Malgré un récent regain de popularité suite à sa sortie en DVD, son existence reste méconnue en Occident. Voilà donc un film atypique que nous souhaitons vous faire redécouvrir.

Charles-Henri Ramond

En voix off, un metteur en scène interroge sa scripte à propos du choix du lieu de tournage d'une scène qui pose problème, celle du suicide des deux amants. Pendant ce temps, à l'écran, des images documentaires nous montrent la préparation d'une pièce traditionnelle interprétée par des marionnettes (*bunraku*). Au hasard des décors, des corps inertes ou même démembrés rappellent le thème du film. Adapté d'une pièce écrite en 1721 par Monzaemon Chikamatsu, qui fut principalement jouée en *bunraku*, **Double Suicide** est un drame classique qui recèle malgré tout une forte présence moderne. Jihei, pauvre commerçant de papier, est follement épris de la courtisane Koharu à qui il a fait la promesse de la racheter. Mais cette transgression des traditions et des lois familiales (elle est convoitée par un riche marchand; il est marié et père de deux jeunes enfants) inscrit irrémédiablement leur passion dans un drame poignant dont l'issue ne peut être que fatale.

Outre une référence directe à l'art du *bunraku*, **Double Suicide** fait aussi appel à la participation d'étranges personnages vêtus de noir, les *kuroko*. La référence au théâtre *kabuki* est évidente. Mais ici, il élargit les fonctions originales de ces accessoiristes anciens pour leur donner un rôle actif, plus important que celui qui leur est dévolu par la tradition. Lever une couverture, tendre un miroir ou déplacer un élément de décor pour favoriser le passage des comédiens ne sont pas les seules attributions de ces techniciens invisibles. À mesure que la fin approche, Shinoda les transforme en acteurs à part entière, véritables artisans de la mort, bourreaux des transgressions, chargés de remettre l'honneur au premier plan.

Avec cette œuvre réalisée en 1969 à l'âge de 38 ans, Masahiro Shinoda – qui fut l'un des assistants d'Ozu – clame haut et fort son appartenance à un milieu culturel ancestral d'une richesse inégalée. Mais qu'on ne se y trompe pas: le classicisme des formes et l'universalité du sujet ne sont que prétextes à chambardement. Car s'il ancre son film résolument dans l'héritage culturel de son pays, ce n'est que pour mieux en proposer la relecture, imprégnant ainsi son œuvre d'une vibrante contemporanéité. Ce n'est pas pour rien que Shinoda est considéré par beaucoup comme l'un des maîtres de la nouvelle vague japonaise.

À l'image de ses deux jeunes amants transgressant l'interdit, **Double Suicide** outrepassa aussi les codes du genre, allant bien au-delà du cadre normalement réservé à la captation théâtrale ou au drame sentimental. Les jeux



L'issue ne peut être que fatale

d'ombres, procurés par un éclairage qui n'est pas sans rappeler l'expressionnisme allemand, renforcent de leurs accents symboliques le drame qui se joue sous nos yeux. Shinoda expérimente également la flexibilité du cadre et n'hésite pas à faire littéralement voler en éclats ses décors, notamment dans une scène pivot, juste avant le dénouement final. Tout d'abord fermés sur les personnages, rappelant ainsi la promiscuité de l'espace scénique, les environnements s'élargissent peu à peu, à mesure que le couple honni se retrouve, entrevoyant l'issue de leur amour dans un au-delà commun. Puis les murs tombent, les personnages sortent enfin au grand jour pour finir dans la luxuriance d'une rivière aux grandes eaux, lieu de leur dernier repos. La rigidité du théâtre a éclaté, vive le cinéma!

Orfèvre dans son travail sur l'étude des formes, Masahiro Shinoda nous donne à voir un film qui réussit à faire s'entrecroiser des formes d'arts éloignés en apparence. Avec délicatesse, le cinéaste tire partie de la tradition tout en n'hésitant pas à la remettre en question et propose, avec **Double Suicide**, un drame humain aux accents modernes et universels que nous vous suggérons de (re)découvrir en DVD dans une version restaurée en haute définition, disponible dans la collection Criterion.

■ SHINJÛ: TEN NO AMIJIMA / DOUBLE SUICIDE À AMIJIMA | Origine: Japon – Année: 1969 – Durée: 1 h 44 – Réal.: Masahiro Shinoda – Scén.: Taeko Tomioka, Masahiro Shinoda, Tôru Takemitsu, d'après la pièce de Monzaemon Chikamatsu – Images: Tôichirô Narushima – Mus.: Tôru Takemitsu – Son: Hideo Nishizaki – Dir. art.: Kiyoshi Awazu – Cost.: Kiyoshi Hashimoto – Int.: Kichijemon Nakamura (Jihei), Shima Iwashita (Koharu / Osan), Yûsuke Takita (Mogoemon), Hôsei Komatsu (Tahei) – Prod.: Masayuki Nakajima, Masahiro Shinoda – Dist. / Contact: Criterion.

IXE-13

Du cabotinage étudiantin devenu *vintage*

Alors que le Québec s'extirpe d'une période de films érotiques insignifiants et que de jeunes cinéastes prennent d'assaut l'industrie locale en balbutiant leurs premiers opus, un objet singulier et inclassable attend les spectateurs friands de comédie musicale et de parodie littéraire en cette année 1972. Au sortir des blessures de la Crise d'octobre, **IXE-13** tente de panser l'humeur morose en proposant un plongeon au cœur des pulp fictions de Pierre Saurel (le folkloriste Pierre Daigneault), mais surtout dans l'esprit de cette littérature industrielle destinée aux adolescents de l'époque. À la proue de ces aventures: Jacques Godbout.

Patricia Robin

Homme de lettres et cinéaste, Jacques Godbout ne critique pas que les ressorts rocambolesques de l'histoire; il écorche, par sa mise en scène appuyée, l'écriture de Saurel, sa pauvreté langagière, ses idées convenues à travers ses personnages étrangers caricaturaux. Pour ce faire, il tire des 970 fascicules – vendus à 28 millions d'exemplaires de 1947 à 1966 – les grandes lignes et les figures récurrentes pour écrire un scénario où se côtoient le nazisme de la Seconde Guerre et le communisme chinois, qui constituent les deux axes des feuilletons *Les Aventures étranges de l'agent IXE-13 – L'as des espions canadiens*. Godbout construit son intrigue en chapitres, en rappel constant de l'adaptation de ces romans à 10 cents, et la plante dans un décor de carton-pâte apparent, dont la direction est assurée par le spécialiste du papier construction, Claude Lafortune (*L'Évangile en papier*). Afin d'augmenter la mise en boîte du traitement, Godbout s'adjoint Les Cyniques, quatuor comique universitaire se gargarisant au vitriol anticlérical et politique, ainsi que Louise Forestier à qui il confie la tâche d'interpréter les nombreux rôles importants de l'univers du héros littéraire. Distribués à la façon d'une revue humoristique, les personnages incarnés à tour de rôle se succèdent d'un tableau à l'autre et leur présentation s'effectue alors que des placards introduisent le nouveau chapitre des péripéties saugrenues. Dans sa critique du numéro 69 de *Séquences* (Avril 1972), Robert-Claude Bérubé mentionne que «Comme Batman, IXE-13 est un héros vertueux (oh! combien) et invincible. [...] il apparaît plus naïf que courageux, plus ridicule qu'admirable. [...] IXE-13 est le reflet d'une sous-culture, d'un enseignement populaire pour des récits faciles où le rêve et l'imagination se réduisent à des données simplistes.» Marius, en tant que faire-valoir, s'avère aussi ingénu que Robin. Bien que Saurel se soit inspiré du héros de *comics*, Godbout fait endosser à son espion des traits s'apparentant à James Bond, comme on le constate, au début, dans les bureaux de Smiley, où la secrétaire (une Miss Money Penny secrètement amoureuse) lui remet ses messages. Pour sa part, Louise Forestier s'approprie les rôles d'amoureuse d'IXE-13: Gisèle Tuboeuf, Taya, la reine des communistes chinois (un oxymore hurlant!), Lydia Johnson. En fait, presque toutes les femmes sont éprises de cet agent secret: Shaïra (Carole Laure), la chauffeuse de taxi (Louisette Dussault), sauf Palma (Luce Guilbeault) et Ginette (Diane Arcand) qui luttent dans une autre arène.

Avec le recul, on peut considérer ce film comme une joyeuse mascarade offrant l'opportunité de voir un Marc Laurendeau,



Un refuge pour les anachronismes

devenu ce sérieux journaliste, en Von Tracht fustigeant ses généraux de pacotille et menaçant d'éliminer le Canada français avec force et conviction. En cette ère de rectitude politique et de langue de bois, il s'avère rafraîchissant de retourner à cette époque bon enfant où l'on pouvait se permettre quelques irrévérences sans déclencher un tollé de protestations et de mises en demeure. Au moment où la liberté d'expression réclame son aire de jeu, **IXE-13** rajeunit par son ton cabotin. Il constitue un rappel que notre société, au sortir de la Révolution tranquille et d'Octobre 70, pouvait rire d'elle-même et de ses travers. N'en déplaise aux susceptibilités froissables, **IXE-13** est devenu un objet filmique *vintage* de culte qui fait partie de nos patrimoines cinématographique et humoristique. Avec ce film, on sait qu'il existe un refuge pour les anachronismes désirés, les détails semés dans le décor et sur les cravates de notre espion. On se souvient que François Dompierre y avait fait côtoyer western, opéra, musique de club, ballade, un pastiche des *Parapluies de Cherbourg* et des roucoulements à la Tino Rossi dans une même comédie musicale. On peut voir et revoir **IXE-13** dont certaines répliques complètement déjantées s'enchaînent avec surenchère et bonhomie, car rien ne vaut une projection de **IXE-13** accompagnée de «cinq cennes de chips Duchesse, deux Kik Cola pis des outils en chocolat».

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 1972 – **Durée:** 1 h 55 – **Réal.:** Jacques Godbout – **Scén.:** Jacques Godbout – **Images:** Thomas Vamos – **Mont.:** Werner Nold – **Mus.:** François Dompierre – **Son:** Michel Descombes, Claude Hazanavicius – **Dir. art.:** Claude Lafortune – **Cost.:** Jeannine Caron – **Int.:** André Dubois (Jean Thibault / IXE-13), Marcel Saint-Germain (Marius Lamouche), Marc Laurendeau (Smiley, Von Tracht, Longtin), Louise Forestier (Gisèle Tuboeuf, Taya, Lydia Johnson), Serge Grenier (prêtre, Wen-Li, MC Larry Delisle, Herr Burritz), Carole Laure (Shaïra), Louisette Dussault (chauffeuse de taxi), Luce Guilbeault (Palma), Diane Arcand (Ginette), Jean-Guy Moreau (Jean-Guy Major, narrateur) – **Prod.:** Pierre Gauvreau – **Dist. / Contact:** ONF.

Léo Bonneville

Lettre ouverte à Jean Pierre Lefebvre

Nous reproduisons dans ces pages une lettre ouverte de Léo Bonneville, notre directeur et rédacteur en chef de l'époque, au cinéaste Jean Pierre Lefebvre à l'occasion de la sortie du film **Les Dernières Fiançailles**. Ce texte avait été initialement publié dans le numéro 76 (Avril 1974) de la revue.

Charles-Henri Ramond

Mon cher Jean Pierre, Je sors de la projection des **Dernières Fiançailles** ébloui et ému. Ébloui par une telle maîtrise d'un art que tu connais si bien; ému par la sincérité inattaquable des personnages. Et je me suis dit: il faut absolument que j'écrive à Jean Pierre.

C'est vrai que, depuis longtemps, nous avons rompu tout commerce. Cependant, je me suis fait un devoir (pas toujours un plaisir) de voir tes films. J'ai même écrit des choses peu agréables sur quelques-uns d'entre eux. Parce que dire ce qu'il pense ouvertement, sans détour et sans complaisance, c'est un devoir strict de tout critique libre. Et je pense être un critique libre. Ce qui ne veut pas dire indifférent, neutre et insipide. Je n'ai pas beaucoup apprécié tes premiers films. Je les trouvais prétentieux et hargneux, farcis de gags éculés, épicés de mots pas très spirituels, bref, sortant tout droit de scènes de collégiens faussement émancipés. Je trouvais que tu restais trop fixé à ton adolescence, que tu renâclais certaines rancœurs, que tu ridiculisais trop facilement certaines habitudes de chez nous, que tu piétinais un passé... dépassé. Mais tu avais tes fans: ceux qui riaient de tes petites flèches mal empoisonnées et qui vantaient ton esprit frondeur. J'aurais dû me dire: c'est de son âge. Je me disais plutôt: dommage de gaspiller un tel talent. Et tu continuais dans cette voie en essayant parfois de dominer tes penchants gavroches. Et ce fut **La Chambre blanche**: un poème un peu trop symbolique à mon goût et scrupuleusement étudié. Mais passons.

Et voici **Les Dernières Fiançailles** qui consacre un talent certain: un grand cinéaste est parmi nous. Car **Les Dernières Fiançailles** est sans aucun doute le meilleur film jamais réalisé au Québec. Pourquoi? Parce que jamais, chez nous, un sujet aussi simple n'a épousé une forme aussi parfaite. Regardez vivre ces deux vieillards: tout ce qu'ils font, tout ce qu'ils disent est marqué d'une authenticité indéniable. Aucun geste maladroit, aucune intonation fausse, aucune scène inutile. Et pourtant ce film est fait de rien. C'est cela, le prodige. Deux êtres, au bout de leur vie, vont mourir. C'est tout. Mais quelle finesse dans l'observation, quelle sûreté dans la direction des acteurs, quelle discrétion dans le maniement de la caméra, quelle justesse dans la répartition de la lumière et, surtout, quelle humilité de la part du metteur en scène! Il s'est manifestement effacé (ce qui n'était pas toujours vrai, hélas!, dans plusieurs des films antérieurs où le fauteur perçait sous certains personnages) pour laisser vivre ces deux vieux au sommet de leur route. La caméra, épousant le rythme même des personnages, les accompagne avec une

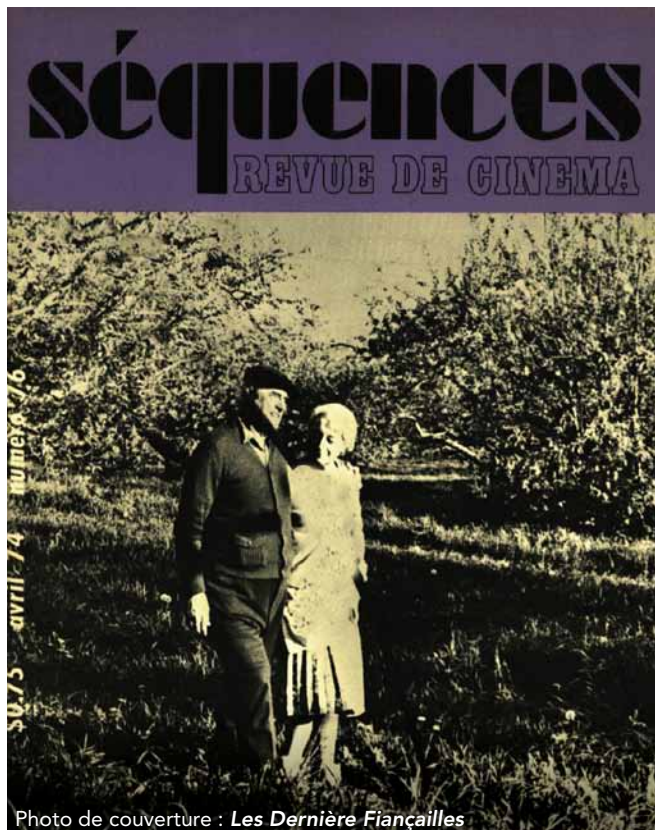


Photo de couverture : **Les Dernière Fiançailles**

grâce infinie. Dans la bouche de ces deux personnages, des mots de tous les jours exprimés avec un naturel sympathique. Et la couleur ajoute une note de fraîcheur à ces moments qui pourraient être d'une tristesse accablante mais qui deviennent d'une beauté exaltante. Finalement, deux petits anges se présentent pour conduire ce couple au paradis. Quelle image douce et sereine de la mort! «Notre sœur la mort», disait frère François. Et nous voilà en face d'un film franciscain, où le poète Jean Pierre Lefebvre rejoint tout bonnement le *poverello* d'Assise. En sortant de cette projection, le spectateur ne se sent pas malheureux. Et pourtant, il vient d'assister aux derniers jours d'une longue existence à deux personnages. C'est que l'auteur, avec un bonheur exemplaire, a su harmoniser la réalité contingente avec la vérité éternelle. Tel est le miracle des **Dernières Fiançailles**.

Ces jours derniers, j'étais plongé dans les entretiens passionnants d'Elia Kazan avec le critique Michel Ciment¹.



Léo Bonneville



Jean Pierre Lefebvre

Et j'ai pensé spontanément à toi en lisant cette déclaration d'Elia Kazan: «... j'ai plus confiance en moi-même et dans mon matériau. Et même si c'est ennuyeux, même si c'est un peu lent, c'est cela mon sujet. Je ne veux pas vous montrer une performance d'acteurs clinquante, je veux que vous pensiez à ce qui se passe vraiment. Quelquefois, ce n'est pas mal de le faire ainsi – un peu ennuyeux, un peu plus lent, ce n'est pas mal. Je ne le fais que depuis dix ans. Quelqu'un est assis sous le porche, et dans la cour, il y a une vache, et c'est tout. Ou encore la mère de Kirk Douglas est assise les mains jointes dans la salle d'attente d'un hôpital, et c'est tout, et l'on sent – je photographie la scène à travers une vitre – on sent la solitude, on la sent, n'est-ce pas? Elle ne dit pas: «Oh! mon Dieu! que je suis seule!» Non, rien. C'est au public à penser. J'essaie toujours de laisser le public éprouver les émotions, sans les lui dicter, de les lui laisser découvrir en lui faisant confiance. Il m'a fallu de longues années pour y parvenir.» Il me semble que tu aurais pu écrire ce texte, à quelques mots près. Car en voyant **Les Dernières Fiançailles**, on «sent» deux êtres vivre. On «sent» aussi qu'ils ne sont que tous les deux, qu'ils ne peuvent se quitter, qu'ils s'attendent pour partir ensemble... Et quelle retenue dans les paroles, quelle économie dans les gestes. Comme dit si bien Elia Kazan: «c'est au public à penser». Alors, adieu les mots d'auteurs, les réflexions personnelles. Il n'y a plus que deux vieillards finissant leur vie conjugale dans la quiétude. Le metteur en scène a disparu. Quel respect du public! Tu le laisses voir, penser, réfléchir, puis apprécier, savourer, contempler et peut-être (comme moi) admirer. Bref, tu lui fais confiance. Eh bien! Il a fallu de longues années à Elia Kazan pour parvenir à cette sagesse cinématographique. Et toi, Jean Pierre, en peu de temps, tu as atteint cette plénitude artistique. C'est formidable!

Je sais, je sais. Certains critiques, certains habitués des films sociaux, politiques, patriotiques, contestataires, nationaux et que sais-je encore? te reprochent, ici, ton manque de combativité, ton agressivité rentrée, ta candeur poétique... C'est qu'ils ne comprennent rien à la vraie poésie. Elle

atteint d'abord le cœur. Elle fait vibrer l'âme. Et le reste vient par surcroît. Elle pénètre en chaque spectateur comme un baume adoucissant. Et quel bienfait elle procure! Elle charme vraiment. Or, n'ont-ils plus de cœur, ces gens obsédés de luttes et d'affrontements? Ne peuvent-ils pas entendre la mélodie de deux âmes en allées vers d'autres rivages? Non, Jean Pierre, tu viens de donner aux Canadiens – aux Québécois, si tu préfères – le plus beau film de leur courte histoire du cinéma.

Si j'avais quelque crédit auprès du jury qui doit choisir les films pour représenter le Canada à Cannes, je n'hésiterais pas à lui conseiller de retenir «d'abord» **Les Dernières Fiançailles**. C'est le film qui tirera les festivaliers des éternels triangles, des courses à la **Bullitt**, des putains logomachiques et de toute grande bouffe écœurante. Hélas! trop de critiques blasés ne se réveillent que sous les feux d'images percutantes ou de scènes équivoques. Ils ne peuvent plus accueillir un film feutré comme **Les Dernières Fiançailles**. Mais tout de même, il en reste encore assez pour découvrir la tendresse chaleureuse d'un tel film et pour en clamer les mérites. **Les Dernières Fiançailles** doit arborer la bannière canadienne à Cannes. Il est temps que Jean Pierre Lefebvre représente honorairement le Canada dans la plus grande compétition internationale. Mon cher Jean Pierre, si je me suis plu dans cette (trop) longue lettre à te dire tout le bien que je pense des **Dernières Fiançailles**, c'est que j'en suis convaincu. Il ne s'agit pas, tu t'en doutes bien, de ce que de méchantes langues pourraient appeler une tentative de récupération.

Ce n'est nullement dans mon style. Mais, honnêtement, je me devais de te donner ouvertement mon opinion sur ce film merveilleux. D'ailleurs, je crois toujours avec Beaumarchais que «sans la liberté de blâmer, il n'y a pas d'éloge flatteur». Cela te permettra de jauger à sa juste valeur mon témoignage.

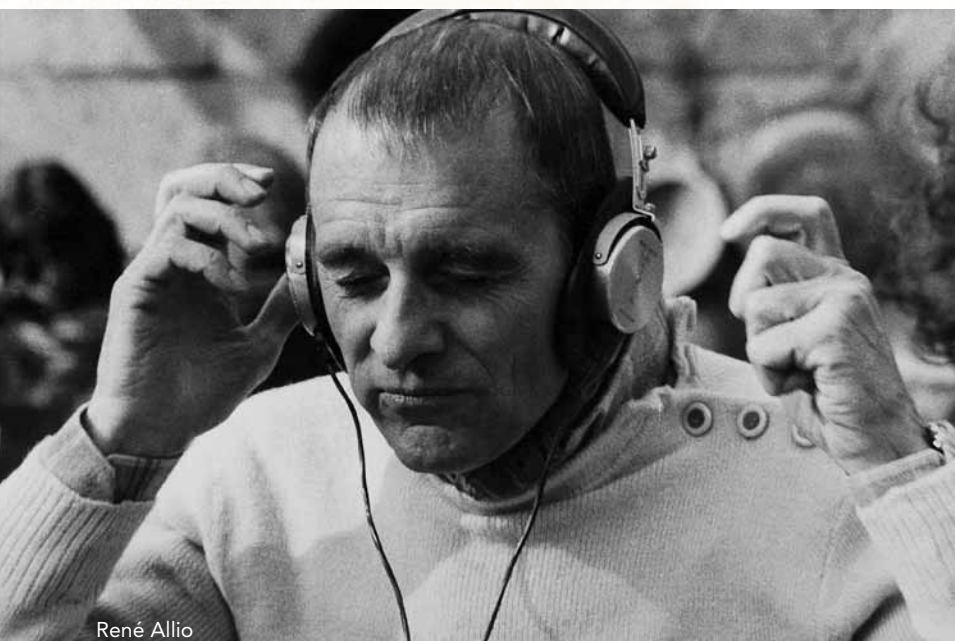
Je te prie d'agréer, mon cher Jean Pierre, l'expression de ma considération loyale et mes vœux les plus ardents pour des œuvres prochaines de la même lignée que **Les Dernières Fiançailles**. [Janvier 1974.]

¹Michel Ciment. *Kazan par Kazan*. Paris, Stock, 1973 (p. 73.)

Entretien avec René Allio

Peintre, homme de théâtre et cinéaste, René Allio nous quittait il y a vingt ans. Son œuvre, empreinte d'une grande liberté et encore très actuelle, s'est attachée à la quête de sens et de valeurs dans une France en pleine perte de repères. Malgré le succès de *La Vieille Dame indigne*, sorti en 1965, les films de René Allio demeurent peu connus des cinéphiles. En avril 1969 (Séquences no 58), à l'occasion de la première mondiale à Montréal de son film *Pierre et Paul*, il accordait une rare entrevue à Léo Bonneville dans laquelle il détaillait sa conception du cinéma et le sens qu'il accordait à son travail.

Charles-Henri Ramond



René Allio

Comment concevez-vous le cinéma ? A-t-il un lien avec la peinture et l'art dramatique que vous pratiquez ?

Je crois que tous les modes d'expression ont des liens entre eux à des niveaux superficiels et extérieurs. À des niveaux profonds, toutes les formes d'expression dites « artistiques » sont, en définitive, des tentatives d'élaborer des modes de communication qui cherchent à élargir les modes de communication conventionnels du langage.

Est-ce que le cinéma vous permet de dire plus que la peinture et l'art dramatique ?

Oui. J'étais un peintre qui peignait de moins en moins et qui avait besoin, de plus en plus, d'avoir recours au discours et qui espérait la durée du récit. Mais ce n'est pas cette démarche qui m'a séduit. C'est plutôt une critique de la peinture par rapport au cinéma. C'est une critique de moi, peintre, par rapport au cinéaste. Alors, j'ai eu besoin de passer au cinéma. On peut également imaginer un cinéaste qui, pour des raisons semblables aux miennes, quitterait le cinéma pour passer à la peinture.

Comme Chardin en peinture, vous semblez fort attentif aux objets. Quel serait, dans vos films, le rôle des objets ?

Les objets qui composent notre environnement immédiat font partie de l'espèce humaine, disons de l'espèce faite

par l'homme pour l'homme. On peut difficilement décrire pleinement l'homme en situation dans l'univers des choses sans décrire sa relation aux choses qui sont venues de lui et qui sont faites par lui. Les choses environnantes appartiennent à l'espace géologique et à la durée géologique, alors que les objets humains appartiennent à l'histoire de l'homme en tant que l'homme change la nature.

Est-ce que le nouveau roman vous a influencé ?

Pas trop, je dois dire. J'aime bien la façon dont il est rendu compte de l'univers environnant dans le nouveau roman. J'ai le sentiment que cette façon de regarder se referme sur elle-même et se limite à elle-même.

Chez vous, au contraire, on sent une grande préoccupation pour les personnages.

Ainsi qu'un effort de compréhension de nous-mêmes, de nos relations avec les autres et de nos relations avec les choses de l'univers.

Vous semblez justement préoccupé par les problèmes d'espace et de temps. Comment arrivez-vous à les résoudre ?

Je ne suis pas sûr que l'espace théâtral et l'espace filmique soient fondamentalement différents. Le film, à partir d'une trouée dans l'espace vrai, à partir de fragments d'espace enregistré, ou de personnages ou d'objets en situation dans cet espace, recompose, par la mise en relation de ces différents fragments d'enregistrement d'espace, un espace propre au film qui, en même temps, renvoie à l'espace réel, celui de la nature de l'histoire, qui est en même temps un espace imaginaire et imaginé. Il y a un espace propre à chaque film, bien que chaque film renvoie à la même réalité. Il y a un espace propre à chaque film qui s'élabore avec de grandes différences dans l'esprit de chaque spectateur. Il y a même des variantes pour chacun de ceux qui voient le même film.

Dans vos films, vous semblez apporter une attention particulière à la durée.

Bulle Ogier et Pierre Mondy dans *Pierre et Paul*

Oui, dans la mesure où cela ne signifie pas que je sois fermé à la façon dont, ces cinquante dernières années, la science, l'art, la fiction ont entrepris une espèce d'exploration de la notion de durée. Le souci de la durée s'est traduit par des démarches artistiques dont certaines ne sont restées qu'à l'état de recherche tandis que d'autres, je pense à Joyce en particulier, ont d'emblée atteint la plus parfaite plénitude d'une démarche pour trouver son achèvement. Si je ne donne pas libre cours à ce souci formel et esthétique, c'est que, par mes films, je veux m'adresser au plus grand nombre de personnes possible. Bien entendu, la durée que j'adopte est également une convention.

Quelle est votre conception de l'acteur dans les films ?

On dit quelquefois que je préfère les acteurs aux non-acteurs. Pas le moins du monde. Au cinéma, comme dans toutes les autres disciplines, on est conditionné par les données économiques et objectives. Je pense que, si je pouvais travailler plus longtemps, je prendrais des non-acteurs. Dans *Pierre et Paul*, c'est peut-être celui de mes trois films où il y a le plus de non-acteurs. Même des personnages qui jouent des rôles épisodiques mais importants sont des non-acteurs.

Quelle est votre situation par rapport à vos acteurs ? Les conditionnez-vous beaucoup ?

C'est une situation de complicité. Bien entendu, durant un tournage, le réalisateur connaît plus de choses sur ce que l'acteur est en train de faire que l'acteur lui-même. Ça ne veut pas dire que le réalisateur est amené à voiler à l'acteur certaines données. J'aimerais bien pouvoir travailler dans des conditions qui feraient qu'un acteur qui joue un quart d'heure en sache autant sur le film que l'acteur principal qui est pendant une heure et demie sur l'image. On travaille *hic et nunc* quand il s'agit de faire un film. Il faut faire arriver les personnages à une existence historique. C'est un travail à accomplir et, en même temps, il faut savoir qu'on fait des films aujourd'hui.

Mais est-ce qu'un acteur vous crée plus de soucis qu'un non-acteur ?

Non. Il y a toujours le métier. Le métier, c'est souvent, pour les acteurs, un refuge où ils se protègent quand leur situation est confortable, soit qu'il y ait une relation pleinement épanouie avec le rôle ou que le réalisateur n'ait rien à faire pour les mettre dans cette relation-là, soit qu'ils se sentent mal entourés ou mal compris. À ce moment-là, le métier devient une espèce de *carapace-refuge* dans laquelle ils se protègent. En conséquence, le métier joue alors le rôle que remplit n'importe quel ensemble technique pour quelque discipline que ce soit : menuisier, forgeron, boulanger... qui devient un moyen de prendre prise sur la réalité. La réalité d'un tournage,

c'est de faire arriver des choses devant une caméra pour rendre compte d'un ensemble de sensations, d'émotions, de réflexions, que le réalisateur sent le besoin de communiquer collectivement.

Et dans cette relation avec l'acteur, quelle est votre part des dialogues ? Ils me semblent très réduits dans vos films.

J'écris mes dialogues à l'avance. Ils sont évidemment plus étendus que ceux qu'on entend dans mes films. C'est normal puisque le travail littéraire accompli avant le tournage n'est qu'une approche, une première façon d'appréhender la réalité à exprimer, c'est-à-dire en se servant d'une autre discipline artistique pour des raisons empiriques car il s'agit de raconter un peu à l'avance ce qu'on veut tenter de faire. Alors, on est amené à donner plus de place à ce mode d'expression qu'est la littérature. C'est au tournage qu'il ne faut pas se laisser piéger. Si, au tournage, on se contente de reproduire ce qu'on a conçu en termes littéraires, alors on a le cinéma à scénario, le cinéma-théâtre. Le moment « créatif » s'est figé dans la composition du scénario et le tournage n'est plus vraiment le moment « créatif ». Il devient le temps où l'on recopie en d'autres termes ce qu'on a écrit. Au contraire, si au moment du tournage, on quitte le texte un peu comme les glissières de bois sur lesquelles on lance les bateaux à la mer et que les morceaux de bois volent de tous côtés, alors c'est vraiment le tournage qui est créateur. Ce travail propre au film devient une élaboration, une critique de ce qui a été pensé en termes de littérature. Alors, on s'aperçoit que le personnage n'a plus à dire ceci ou cela. On en arrive à réduire les dialogues. Mon travail de montage consiste à des réductions par rapport à ce qui avait été écrit au moment du scénario.

Vos films sont centrés sur des personnages assez caractéristiques. Est-ce qu'en écrivant votre scénario, vous partez de vos personnages ou d'un cadre ou d'un milieu ?

Un petit peu tout à la fois. Le milieu d'où je pars, c'est le milieu petit-bourgeois que je connais et dans lequel, d'ailleurs, se trouvent exprimés beaucoup des contradictions et des conflits de notre société. On peut voir affleurer, en transcription de comportements psychologiques et physiques, toutes sortes de contradictions qui renvoient à des conflits latents qu'on rencontre dans notre société actuelle. C'est un milieu qui me paraît assez exemplaire. Je parle à la fois de sentiments que j'ai éprouvés et de réflexions que j'ai faites. Tous mes films et tous mes personnages sont des élaborations à partir de personnages que j'ai connus, bien que composés de différents types. Je n'ai pas le temps d'inventer tous mes personnages; je ne les ai jamais inventés.

Dans chacun de vos films, il y a une sorte de transformation du personnage central: soit l'épanouissement comme pour *La Vieille Dame indigne* ou une destruction comme pour *Pierre et Paul*. Au départ, avez-vous une préoccupation de l'homme aliéné par la société?

Oui, il y a une préoccupation, du fait que le changement est un des fondements de toute vie, de toute vie en société. L'homme est là pour changer et pour comprendre pourquoi il change et pourquoi le monde doit changer. Le moment où a lieu la prise de conscience des relations avec le monde qui change ou avec les changements nécessaires en soi ou dans le monde, c'est un moment qui confronte, à mon avis, les individus à toutes les dimensions possibles. C'est aussi bien la dimension personnelle, qui serait justifiable d'une analyse *psycho-freudienne*, que la dimension historique au milieu de la société, qui serait alors justifiable d'une analyse politique et sociologique. Les conflits qu'a explorés Freud ou les conflits qu'a explicités Marx trouvent les plus grandes répercussions en termes les plus banaux et les plus terribles, au niveau des individus, dans certains moments conflictuels de la vie des individus.

Il semble qu'il y a trois personnes qui ont eu une influence sur vos œuvres: Brecht, Tchekhov et von Stroheim. Voulez-vous dire en quoi ces trois personnes vous ont aidé?

J'ai connu le théâtre de Brecht par mon travail de décorateur. C'était chez Planchon. Je dois dire que c'est à travers la lecture des œuvres et surtout des écrits critiques de Brecht que j'ai été amené à réfléchir sur mon travail, sur ma situation; réflexion qui a contribué à mes prises de conscience qui justement m'ont amené à quitter la peinture pour le cinéma. Tchekhov, pour moi, c'est l'homme qui a su parler d'une manière très sensible, avec beaucoup d'amitié et de tendresse, de ces moments de la vie où tout est banal, où rien n'a l'air d'arriver, où rien ne semble durer. Or, sous ces moments, sous ces petits gestes, sous ces situations, sommeillent toutes les contradictions, toutes les tempêtes accumulées, toutes les forces prêtes à faire éclater les contradictions et les conflits. Il me semble que c'est une façon des plus efficaces de renvoyer à des conflits que de montrer le niveau des choses paisibles. Quant à Erich von Stroheim, j'ai surtout vu *Les Rapaces* qui a les vertus du cinéma de son époque:



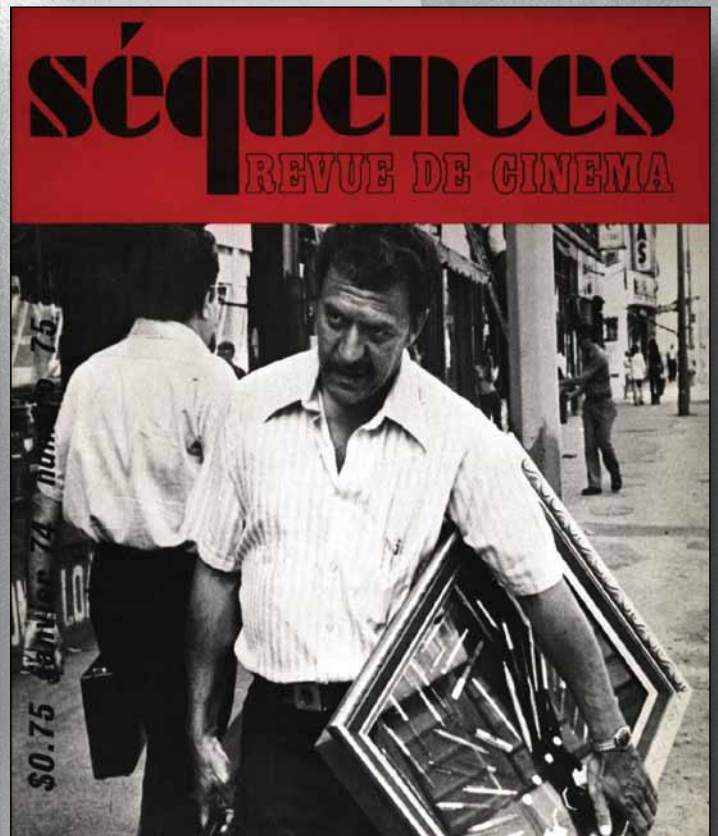
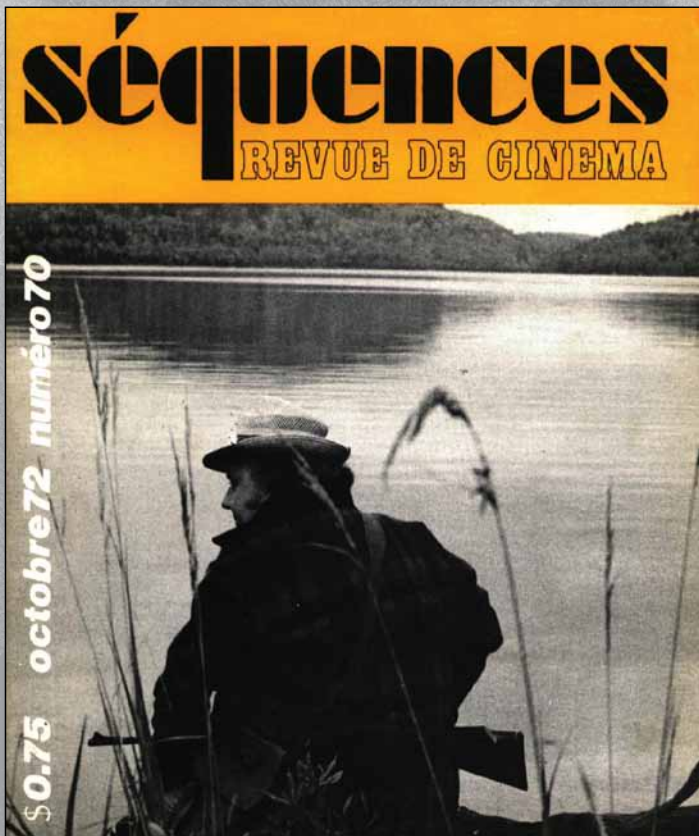
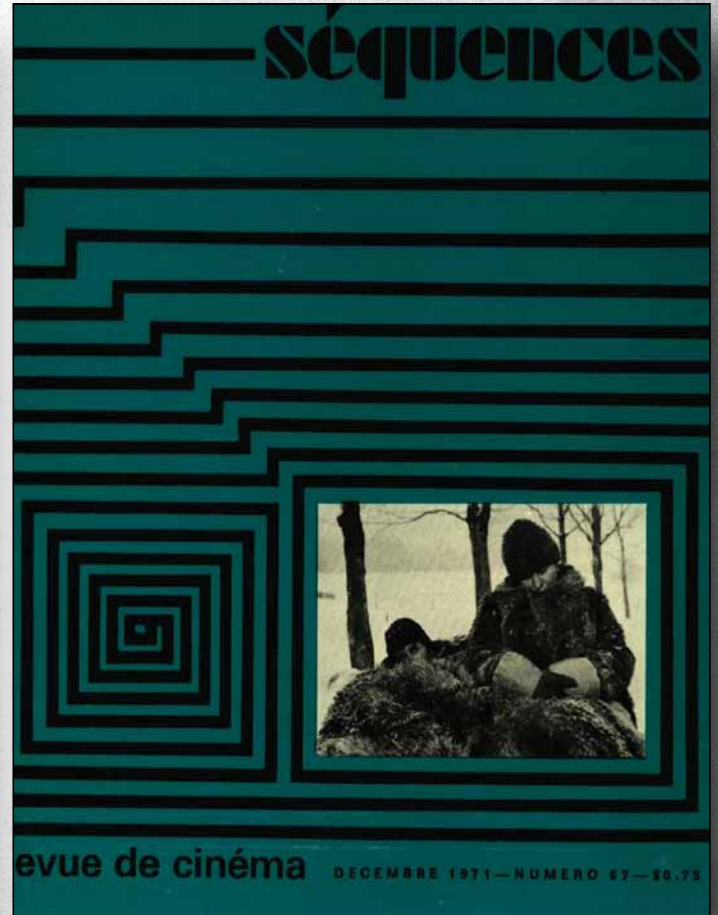
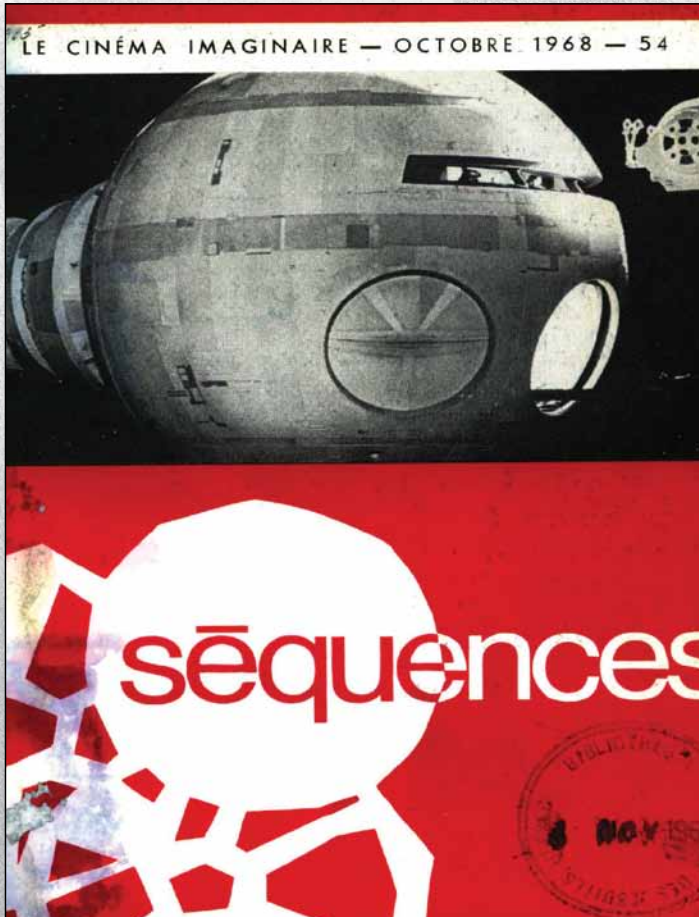
« Le moment où a lieu la prise de conscience des relations avec le monde qui change ou avec les changements nécessaires en soi ou dans le monde, c'est un moment qui confronte, à mon avis, les individus à toutes les dimensions possibles. »

impudente tranquillité d'une œuvre totalement théâtrale, en même temps que très cinématographique. Ce film qui m'avait fort frappé appartient à l'Âge d'or du cinéma. En ce temps-là, on pouvait présenter les conflits de la vie des hommes en termes assez fortement simplifiés, un peu comme on les présente encore dans des opéras. Ce genre de relation du cinéma avec le spectateur a changé et l'on ne se sert plus de cette simplification théâtrale des conflits pour raconter des histoires aliénantes.

Vous avez déjà dit que vous cherchiez à inquiéter le spectateur. Pourquoi?

Je cherche à inquiéter parce que, moi, je suis inquiet. Quand je dis cela, il ne faut pas croire que je m'attribue un certain rôle. Je fais des films pour mieux comprendre le monde et j'ai le sentiment que je le comprends mieux quand je cherche à comprendre en même temps que je communique avec les autres. ☺

Rétrospective 1965-1974



GUANGXI FILM GROUP STELLAR MEGA FILMS LTD PAN EURASIA FILMS ENVISION FILMS
PRÉSENTENT



16^e FESTIVAL DU FILM ASIATIQUE DE DEAUVILLE

2014

LE PROMENEUR D'OISEAU

UN FILM DE PHILIPPE MUYL
LI BAO TIAN LI XIAO RAN QIN HAO YANG XIN YI

夜莺

REPRÉSENTANT DE LA CHINE
POUR L'OSCAR DU
MEILLEUR FILM ÉTRANGER

COMPÉTITION OFFICIELLE 2015
FESTIVAL INTERNATIONAL DU
FILM POUR ENFANTS
DE MONTRÉAL



XIANG DA AL QIN HONG, NING NING, PAUL DELBECQ, STEVE RENÉ PRÉSENTENT LI BAO TIAN, LI XIAO RAN, QIN HAO, YANG XIN YI • LE PROMENEUR D'OISEAU • UN FILM DE PHILIPPE MUYL SCÉNARIO PHILIPPE MUYL, NING NING MUSIQUE ORIGINALE ARMAND AMAR
DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE SUN MING SON YVES OSMU JEROME COIC PATRICE GRISOLET DOMINIQUE GABORIEAU MONTAGE KAKO KEBER MANU DE SOUSA DECORS NIKOS MELETORPOULOS LA WEN RO COSTUMES WANG LING DIRECTEUR DE PRODUCTION WANG JIAN QIANG
PRODUIT PAR NING NING PAUL DELBECQ STEVE RENÉ PRODUCTRICE ASSOCIÉE ELSA RODDE UNE COPRODUCTION GUANGXI FILM GROUP STELLAR MEGA FILMS LTD PAN EURASIA FILMS ENVISION FILMS EN ASSOCIATION AVEC GERMANE FILMS EN ASSOCIATION AVEC KINOLOGY



www.azfilms.ca



www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 20 MARS



YouTube

