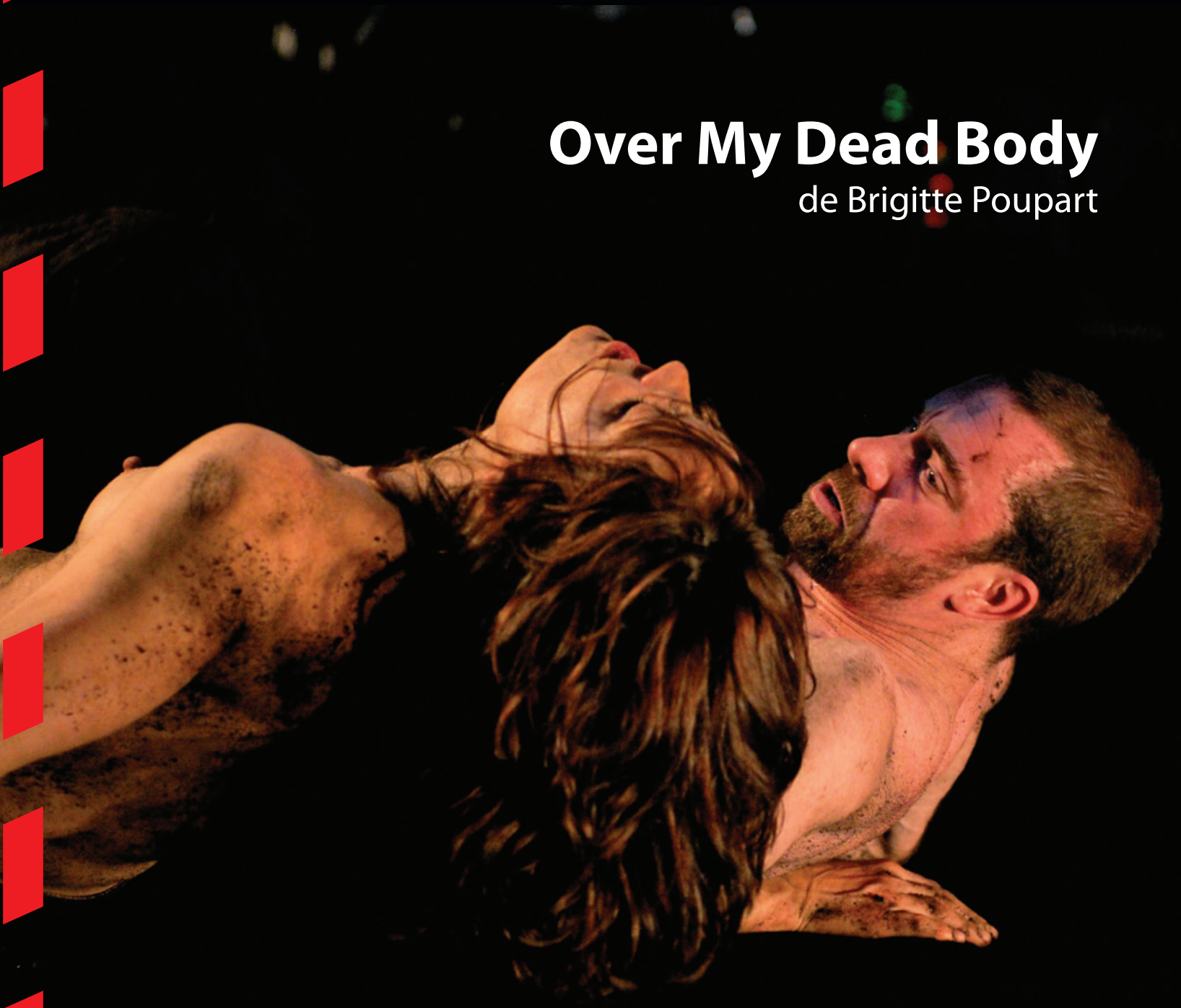
Volume 30 numéro 2 | Printemps 2012 | 5,95 $

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Ciné-Bulles



Over My Dead Body
de Brigitte Poupart

Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242

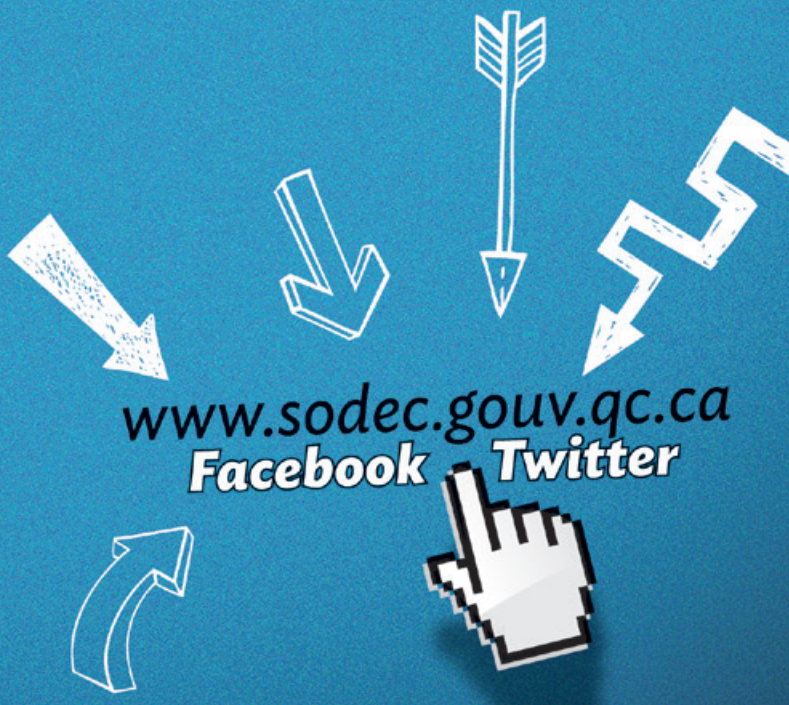
DU LIVRE AU FILM
Une bouteille dans la mer de Gaza

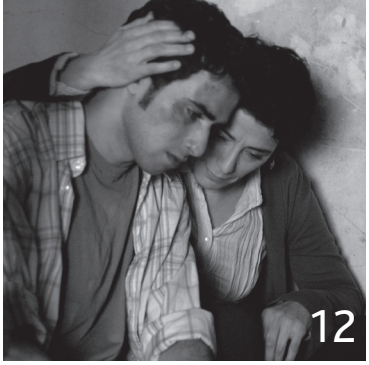
PERSPECTIVE
Le huis clos cinématographique

FILMS
Rebelle
Footnote

SODEC
Québec

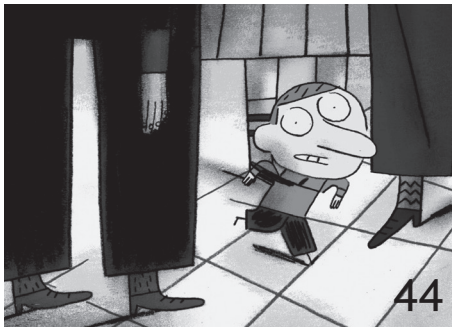
La culture, par coeur.













Ciné-Bulles

Volume 30 numéro 2 | Printemps 2012

SOMMAIRE

EN COUVERTURE

Over My Dead Body
2 Entretien avec Brigitte Poupart
8 Commentaire critique

DU LIVRE AU FILM

12 **Une bouteille dans la mer de Gaza** de Thierry Binisti

ENTRETIEN

18 Ivan Grbovic
Scénariste et réalisateur de **Roméo Onze**

PERSPECTIVE

26 Le huis clos cinématographique

DOCUMENTAIRE

32 **Séances** de Danic Champoux

PORTRAIT

34 Rock'n'roll et cinéma

COURT MÉTRAGE

44 *Québec Gold 11* et *13 Films*

TRAVELLING ARRIÈRE

46 L'angoisse dans les films

FILMS

10 **Rebelle** de Kim Nguyen
16 **Pater** d'Alain Cavalier
24 **Footnote** de Joseph Cedar
31 **Carnage** de Roman Polanski
50 **A Dangerous Method** de David Cronenberg
51 **Bestiaire** de Denis Côté
52 **Carnets d'un grand détour** de Catherine Hébert
53 **De bon matin** de Jean-Marc Moutout
54 **Into the Abyss** de Werner Herzog
55 **Mesnak** d'Yves Sioui Durand
56 **Mort subite d'un homme-théâtre** de Jean-Claude Coulbois
57 **Pourquoi tu pleures?** de Katia Lewkowicz
58 **Toutes nos envies** de Philippe Lioret
59 **Trente Tableaux** de Paule Baillargeon
60 **We Need to Talk About Kevin** de Lynne Ramsay

LIVRES

62 *Cinéma québécois – De l'artisanat à l'industrie*
63 *Falardeau – Un très mauvais ami*
64 *Bertrand Tavernier – Le cinéma dans le sang*

Ciné-Bulles Volume 30 numéro 2 | Printemps 2012

Photo de la couverture : Justin Laramée

Rédaction
Éric Perron, rédacteur en chef
revuecb@cinemasparalleles.qc.ca
514.252.3021 poste 3413
Marie Claude Mirandette, adjointe
Marie-Claude Bhérer, secrétaire

Comité de rédaction
Michel Coulombe, Stéphane Defoy, Nicolas Gendron, Marie-Hélène Mello, Éric Perron et Zoé Protat

Collaborations à ce numéro
H-Paul Chevrier, Stéphane Defoy, Nicolas Gendron, Jean-François Hamel, Luc Laporte-Rainville, Catherine Lemieux Lefebvre, Marie Claude Mirandette et Zoé Protat

Correction Martine Mauroy et Marie Claude Mirandette

Photographies originales Éric Perron

Publicité revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

Édition
Association des cinémas parallèles du Québec (ACPQ)
Martine Mauroy, directrice générale
4545, av. Pierre-De Coubertin
Montréal (Québec) H1V 3R2
m.mauroy@cinemasparalleles.qc.ca
514.252.3021 poste 3746

Conseil d'administration de l'ACPQ
Michel Gagnon, président; Céline Forget, vice-présidente; Richard Boivin, secrétaire; Frédéric Lapierre, trésorier; Louise Hébert, Jocelyne L'Africain et Sylvie Michaud, administratrices

Graphisme sauvebranding.ca

Infographie Lise Lamarre

Impression Impart Litho

Distribution LMPI

Abonnement annuel payable à l'ACPQ (4 numéros)
Individuel : 23,00 $ – Institutionnel : 45,99 $ (taxes comprises)
Étranger : 60 $ (non taxable)
Formulaire en ligne : www.cinemasparalleles.qc.ca

Ciné-Bulles est membre de la SODEP. La revue est disponible en accès libre sur Érudit (à l'exception des deux dernières années) et est indexée dans Repère ainsi que dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF

Les articles n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs

Toute reproduction est interdite sans l'autorisation de l'ACPQ

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

Dépôt légal
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada – ISSN 0820-8921

MIXTE Papier issu de sources responsables FSC® C103430

Association des cinémas parallèles du Québec

Conseil des arts et des lettres Québec

Conseil des Arts du Canada | Canada Council for the Arts

Conseil des arts de Montréal

Entretien avec Brigitte Poupart
Scénariste et réalisatrice d'**Over My Dead Body**



Brigitte Poupart — Photo : Éric Perron

NICOLAS GENDRON

Brigitte Poupart est une artiste complète. Cela relève de l'euphémisme. En 1990, peu après sa sortie du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, elle cofonde la compagnie Transthéâtre, avec laquelle elle joue, écrit ou met en scène une dizaine de pièces bien ancrées dans leur époque (*W.C.*, *Babel*, *Cérémonials*, les *Cabarets insupportables*), sans compter des collaborations avec le Nouveau Théâtre Expérimental, Momentum et Ondinnok. Quelques heures avant cette entrevue — le 24 janvier —, elle venait non seulement de finaliser son premier film, mais elle apprenait aussi la nomination aux Oscar de **Monsieur Lazhar**, une de ses rares apparitions au cinéma, dans lequel elle campe la bien nommée Claire Lajoie, l'enseignante qui fraternise avec Bachir. Ces dernières années, en plus d'être membre des Zapartistes, elle s'est consacrée à la mise en scène grand public, auprès des Yann Perreau, Beast et autres Marie-Jo Thério, et elle a signé les deux derniers galas des Jutra. Avec **Over My Dead Body**, elle réalise son premier documentaire, accompagnant son complice, le chorégraphe Dave St-Pierre, atteint de fibrose kystique, dans l'attente d'une greffe de poumons. Un vibrant témoignage d'amitié, un au revoir dépouillé de toute provocation dans lequel Brigitte Poupart s'est investie corps et âme, telle l'artiste complète qu'elle est.

Ciné-Bulles : Comme Dave St-Pierre ironisait, dans Le Cycle de la boucherie*, que vous êtes devenue une vedette grâce à* ***Monsieur Lazhar****, impossible d'oublier ce film qui a connu, au-delà de l'ironie, un parcours exceptionnel. Que retenez-vous de l'expérience?*

Brigitte Poupart : Quand j'ai monté la soirée hommage au **Déclin de l'empire américain** pour les Rendez-vous du cinéma québécois il y a deux ans, j'ai revu Dominique Michel avec qui j'avais travaillé à la télé sur *Catherine*. Elle me disait que pendant le tournage du film, elle sentait qu'il y avait quelque chose de magique. Quand j'ai tourné sur **Monsieur Lazhar**, j'ai compris ce qu'elle me racontait, parce que j'ai eu ce même sentiment. Philippe maîtrisait son instrument, il savait exactement ce qu'il voulait. Comme Stanley Kubrick, il porte une attention très particulière aux personnages secondaires. Souvent, ce ne sont que des faire-valoir des personnages principaux, mais pas avec Philippe. Ce qui rend le film si achevé, c'est que tous les personnages sont crédibles. Ils sont tout en pudeur, dans la dignité, je crois que c'est ce qui touche le public. Philippe a trouvé une justesse assez étonnante dans l'écriture et la direction d'acteurs.

Si ***Monsieur Lazhar*** *est considéré comme un film lumineux,* ***Over My Dead Body*** *est-il un film douloureux?*

Je ne dirais pas douloureux, mais c'est une confrontation avec notre finalité. Pour moi, c'est presque positif parce que lorsqu'on est confronté à cette finalité dans le regard de l'autre, on développe un sentiment d'urgence, celui de faire ce qu'on a à faire, de dire ce qu'on a à dire. La résolution du film repose là-dessus. Je le dis au début, la mort de Dave est imminente, mais la mienne l'est peut-être tout autant sans que je le sache.

Avez-vous eu peur au cours du processus que le documentaire altère votre amitié?

Oui. Parce que Dave n'a pas du tout été consulté pour le montage qui a duré deux ans. J'ai filmé sa dégénérescence, si l'on veut. J'ai eu peur de le perdre. Cela aurait été difficile de monter le film dans cette perspective-là, s'il était mort, avant ou pendant l'opération.

Ce serait devenu un testament.

Le film aurait pris une autre couleur, complètement. Est-ce que l'amitié survit à un projet comme celui-là? Je pense que oui. Dave n'a pas vu la dernière version, il va falloir qu'on se parle dans l'intimité. J'ignore ce que cela remuera en lui. Toute la narration, mon point de vue sur l'aventure, il ne l'a jamais entendue.

Comment gérer ce dilemme, comme vous le dites, entre « le filmer froidement » et « lui tenir la main » ?

En tournage, la question ne se posait pas, mon mandat était clair. C'était vraiment une commande de Dave. Il a toujours refusé la greffe, mais quand il n'a plus eu le choix, il a voulu laisser une trace. J'ai pris une semaine à réfléchir à cette demande. Un coup que tu embarques dans un projet comme celui-là, tu ne peux plus reculer. Cela signifiait vivre de la même façon que lui, ne pas sortir de Montréal, ne sachant jamais quand l'appel pour la greffe arriverait… C'était quand même contraignant avec notre métier, mais je ne l'ai pas regretté. Une fois à l'hôpital, je pense que cela le rassurait d'avoir quelqu'un d'assez froid, avec une caméra. Comme une soupape, un exutoire. Il déconnait, il savait qu'il était filmé. Pour moi, c'est après coup que c'était difficile, quand je revenais à la maison. Avec le recul,



Exceptionnellement, la photo de la page couverture de ce numéro n'est pas tirée du film qu'elle accompagne. Elle montre plutôt Brigitte Poupart et Dave St-Pierre dans le spectacle *What's Next?* présenté en juin 2011 au FTA, soit deux ans après la greffe de poumons qu'a eue le danseur-chorégraphe. Cette création de Transthéâtre, la compagnie de Brigitte Poupart, se veut un écho à l'aventure du film **Over My Dead Body** vécue par les deux amis. Par ce choix d'illustration, d'une grande puissance évocatrice, la rédaction a souhaité saluer autant la démarche artistique du duo que la renaissance de Dave St-Pierre.

je me disais : « J'aurais voulu lui tenir la main plutôt que de le filmer froidement. »

Vous évoquez le cabotinage de Dave. Diriez-vous qu'il en est parfois venu à oublier la caméra?

Jamais. Dave est très orgueilleux. Un temps, j'ai même pensé que c'était problématique, parce qu'il ne s'est jamais livré devant la caméra. La seule fois qu'il a craqué, la caméra était éteinte. Je respecte cela complètement, ce n'est pas un jugement de valeur. Il était tout le temps *camera conscious*, autrement il avait peur de sombrer. Il a pleuré chez lui tout seul, mais devant les gens, il ne se le permettait pas.

Au quotidien, comment viviez-vous le fait de « dormir avec votre caméra »?

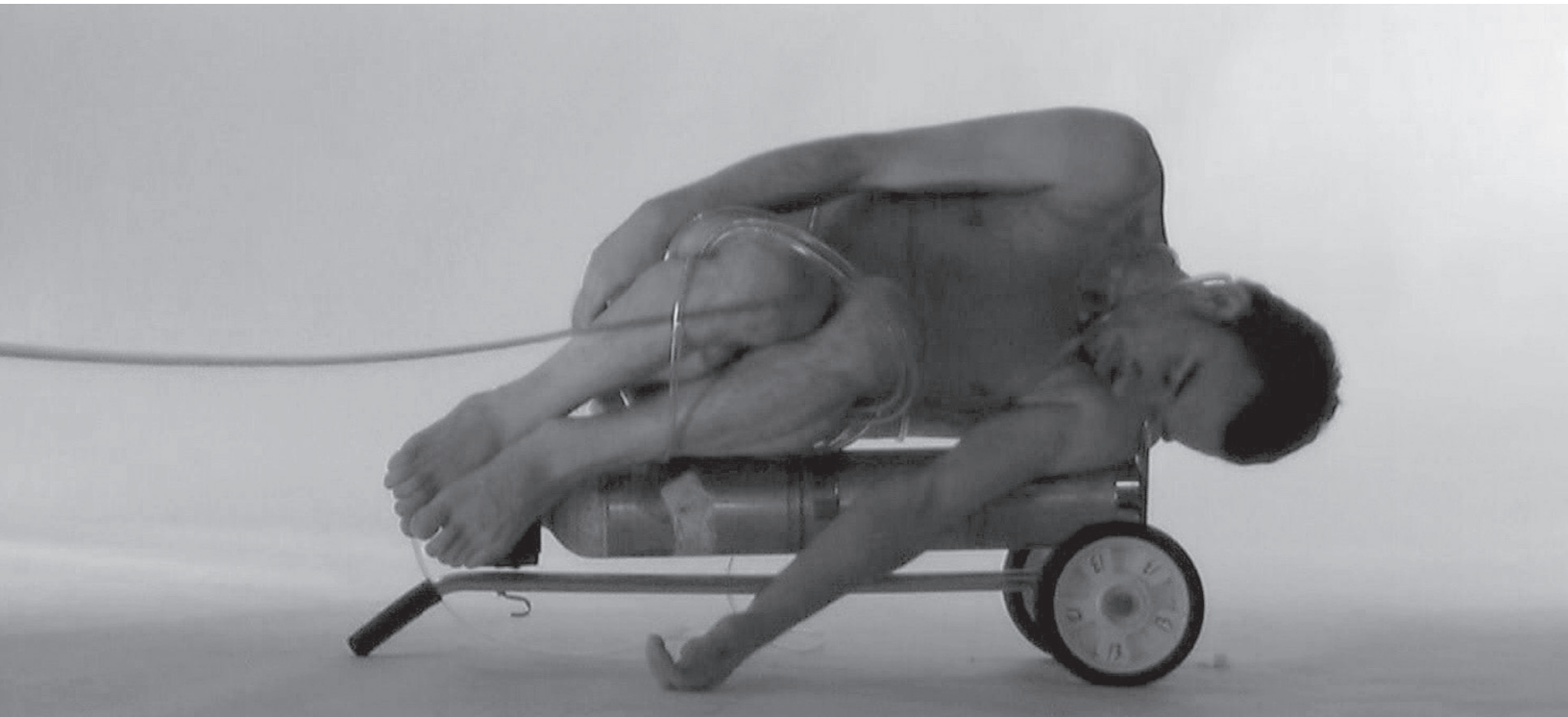
Je l'ai fait, littéralement. J'étais tout le temps sur un pied d'alerte. J'avais ma caméra avec moi pour aller faire l'épicerie! Je la traînais constamment parce que je ne savais jamais quand ils appelleraient. La veille du premier appel téléphonique, j'étais incapable de dormir. Dave aussi. Quand je suis arrivée chez lui ce matin-là, il était prêt. Comme si on l'avait pressenti.

Vous aviez cette envie de cinéma depuis longtemps?

Oui! J'ai une compagnie de création théâtrale depuis 21 ans et j'ai beaucoup intégré le multimédia dans mes spectacles, la narration par l'image. Avec le tournage et le montage, j'étais en terrains connus. **Over My Dead Body** fut davantage une école de postproduction. Au théâtre, on livre tout de suite, alors qu'au cinéma, avec l'étalonnage, le mixage, les transferts, les formats, j'arrivais à des préoccupations très techniques qui m'étaient peu familières, mais c'était une suite logique que j'ai adorée.

Donner la parole au médecin de Dave était-il indispensable à vos yeux?

Ce n'était pas prévu au départ. Dans le scénario d'origine, je devais faire une docufiction, avec une partie fictive, comment Dave imaginait l'attente de la greffe, l'expérience réelle de l'opération, puis mettre tout cela en perspective. L'année et demie avant l'opération, on scénarisait ces moments qui relevaient du fantasme... J'avais beaucoup de *stock-shots* d'images oniriques, des scènes dans un *bowling*, d'autres dans un *peep-show*. Ces images sont magnifiques, mais c'est un autre film en soi, puisque tout a changé, du fait qu'il y a eu trois appels, ce qui a modifié complètement la structure du film. J'étais en train de créer un suspense, parce qu'on ne sait pas d'une fois à l'autre s'il va survivre. Au montage, je ne pouvais pas seulement relier les trois appels téléphoniques; c'est là que m'est venue l'idée de raconter qui est cet homme, dans la vie, sur scène et comme créateur. Au moment d'écrire le film au montage, j'ai réalisé qu'il y avait certains manques. Je n'avais aucune entrevue. J'ai choisi soigneusement les intervenants en lien avec le fil d'Ariane qui se





dessinait. Et ce fut déterminant quand j'ai rencontré le médecin, lorsque j'ai été témoin de sa relation avec Dave. Les médecins sont des demi-dieux, ils sauvent des vies constamment, ils ont un charisme extraordinaire, un calme impressionnant, qu'il faut voir pour le comprendre. Ces entrevues ajoutent un aspect technique autrement absent du film.

Avez-vous eu des autorisations pour filmer à l'hôpital?

Aucune. C'est un tournage de brousse. Même la première fois, quand Dave me présente son père, je me fais interpeller par un gardien, je n'ai pas le droit d'avoir de caméra. Alors, je l'ai cachée dans ma sacoche. Elle est carrément sous le manteau. La deuxième fois, ils m'ont reconnue et m'ont laissé plus de place; à la troisième, j'ai pu filmer jusqu'à ce qu'il tourne le coin avant l'opération. De fois en fois, on m'accordait plus de liberté, parce que le personnel comprenait ce qui se passait. Il y avait une ouverture tacite.

Quand Francis Ducharme se surprend à dire « Quoi faire d'autre que danser. », même si Dave va peut-être mourir, on rejoint la fameuse pensée de Pina Bausch : « Dansez, dansez, sinon nous sommes perdus! » Vouliez-vous que la danse soit un personnage du film?

Oui, car ce fut une épreuve terrible pour Dave d'arrêter de danser. Quand son état l'y a contraint, il a abordé la maladie dans ses chorégraphies sans avoir besoin de le dire. Son état nourrissait sa création. On le sent, c'est très présent dans *Un peu de tendresse, bordel de merde!* et *La Pornographie des âmes*. C'était très important d'évoquer cela parce qu'on ne peut pas s'attacher au personnage si l'on ne touche pas à sa passion.

Enrica Boucher évoque la mort romantique que Dave entrevoyait avant d'accepter la greffe. Vous mariez donc le romantique et le clinique.

C'est ce que Dave a vécu, une grande partie de sa vie. La réalité d'un studio, avec des interprètes, de l'improvisation, être dans la création, tout le temps. Versus le côté extrêmement clinique, la réalité avec un compteur. Comme amie, j'allais le voir à l'hôpital, je le suivais dans ses créations, j'ai vu ces deux personnalités-là. Il avait besoin du local de répétition, c'est ce qui le tenait en vie. Tu as beau être dans les journaux, quand tu te retrouves en jaquette d'hôpital avec des tubes partout, la reconnaissance ne comble pas ton désir d'être en santé. Il vivait dans le présent, c'est ce qui comptait. Il n'y avait pas de futur. Il n'en parlait jamais, enfin, très rarement. Je savais qu'il aurait un choc après l'opération, qu'il se dirait : « OK, là, je vis! »

Avez-vous senti que le cinéma est plus un art de compromis que la scène?

Pas du tout! C'est peut-être parce que j'ai fait un documentaire et non une fiction avec un budget substantiel. C'est vraiment du cinéma indépendant, indépendant. Le documentaire a ceci de magnifique qu'il rejoint un peu le théâtre. L'écriture théâtrale se fait parfois en salle de répétition, on a une idée, un canevas et l'on y va. Quand je passais à travers toutes les images pour construire le film, j'avais cette même liberté. Sans contraintes de producteurs ni de distributeurs. N'empêche que je constate à quel point c'est difficile actuellement pour les gens qui se dévouent au documentaire. C'est pourtant culturel, on vient quand même du cinéma direct au Québec, c'est ce qui a teinté notre fiction. C'est étrange.





Dave St-Pierre et Brigitte Poupart dans le spectacle *What's Next?* — Photos : Justin Laramée

Vous parliez plus tôt de suspense. Est-ce la commande que vous aviez donnée au groupe Misteur Valaire pour la musique?

Il y avait l'idée de quelque chose qui se construit en tension, dans les sons graves, très rythmés, en référence aux sons corporels, c'est-à-dire le flux sanguin, le rythme cardiaque... Même dans la conception sonore avec Sylvain Bellemare, je cherchais un son presque théâtral. Sylvain est arrivé avec des propositions *trippantes*, comme la toux de Dave, sa respiration. Je voulais une fin lumineuse, ouverte et pour moi, la pièce musicale finale n'a rien à voir avec celle du début, alors qu'on est à la limite du film d'horreur, avec l'opération. Les gars de Misteur Valaire ont compris tout de suite la commande.

*On prendrait davantage de scènes sur les coulisses de la création, comme la genèse de la finale d'*Un peu de tendresse...

La question s'est posée. Tourner un documentaire sur l'homme ou sur son œuvre? J'ai dû trancher parce que j'avais beaucoup de matériel sur son travail. Il ne faut pas tomber non plus dans l'anecdotique ou l'hermétique, le film ne doit pas s'adresser seulement à des gens du milieu ou à ceux qui ont vu ses spectacles. La ligne était mince entre susciter la curiosité du public et donner suffisamment de nourriture aux spectateurs qui en redemandent.

Dans ce sens-là, le film est étonnamment court.

Je ne voulais pas qu'il y ait trop de temps avant le premier appel. Dans les montages initiaux, il arrivait vers la 60e minute du film et l'on perdait le sentiment d'urgence inhérent à l'attente d'une greffe. Et puis une fois vécu le premier appel, montré toute la procédure allant de l'arrivée à l'hôpital à la salle d'opération, refaire le chemin pour les deux autres apparaissait redondant. Il a fallu trouver une forme différente pour traiter ces moments. C'est pourquoi le deuxième appel passe simplement par la musique et les images, parce que le spectateur connaît déjà la suite, les prises de sang et tout. On part d'un extrait de spectacle, avec la musique de Pierre Lapointe, et l'on entend Dave en arrière-plan sonore qui compte les temps. Il essaie de garder le contrôle du temps quand il n'en a plus sur sa vie, mais il l'avait là, en studio : c'est ce contraste que je trouvais touchant. Ici encore, c'est une question de dignité. On revient à **Monsieur Lazhar**. Rester la tête haute, se dire : « Je vais au moins amener les gens à danser. » Puis, il est obligé de lâcher prise, sa vie est entre les mains de quelqu'un d'autre. Avec le troisième appel, je voulais montrer la résignation de Dave, pas loin du pessimisme; il n'apporte pas son sac à l'hôpital, n'appelle pas ses parents... Il n'y croyait plus, à la fin.

Enrica Boucher s'amuse que les œuvres de Dave soient perçues, par ceux qui ne les ont pas vues, comme le travail d'une « gang de tout-nus ». Vous remettez en question à votre façon la nudité, en montrant le corps malade de Dave, attaché à la laisse de sa lunette nasale.

Son corps dépérissait assez vite et il maigrissait beaucoup. Dave est assez impudique par rapport aux corps dans ses spectacles, pour montrer la vulnérabilité de l'être humain, et je voulais atteindre ce même sentiment d'impudeur. Son corps est affaibli à un point tel que les banalités comme se faire à

manger, faire son lavage ou s'habiller deviennent lourds quand on respire à 25 % de sa capacité pulmonaire. On se détermine aussi par l'habillement, mais lorsqu'on attend la mort, ni plus ni moins, c'est complètement secondaire.

Votre désir de repousser les limites, d'avoir du guts*, pour reprendre les mots de Dave, s'est traduit par la création* What's Next?*, produite deux ans après la greffe. Le film était-il une autre façon de repousser ces limites?*

C'est une bonne question. C'est sûr que c'est plus facile pour moi de vous répondre pour le travail scénique. *What's Next?* posait une double question : que peut-on faire sur scène pour repousser les limites de ce qu'on a déjà fait? Mais on s'interrogeait aussi sur ce qui vient après, en une suite de tableaux sur la mort, la mort psychique, artistique, le sacrifice, le duel... C'était très brut, organique. Pour moi, c'était nécessaire de transposer sur scène l'expérience vécue à travers ce tournage, de le rentrer dans le corps, d'arrêter d'être dans l'analyse. Avec ce documentaire, je n'ai pas eu la volonté de réaliser un objet *trash* ou arrogant. Je ne me suis même pas posé cette question-là. J'ai décidé de raconter cette histoire d'un point de vue très personnel, sans compromis. C'est sûr que j'étais sensible à l'esthétique, au graphisme, aux couleurs, un travail que je fais aussi au théâtre. Le cadre de l'image, c'est l'équivalent du cadre de scène. C'est de la structure humaine qu'on fait également au théâtre, on a de la profondeur, on travaille la lumière, cela se rejoignait. Maintenant, avec le recul, je pourrais dire qu'il y a une signature, mais au départ ce n'était pas prévu. C'est grâce à Dave si j'ai pu toucher à ce médium, je pense que sans lui je n'aurais jamais eu le courage de le faire. Cette opportunité m'a révélé un désir de continuer, un réel goût de cinéma.

Alors, what's next?

J'ai quelques projets, que je garde secrets... Ils mûrissent en ce moment.





Corps et âme

ZOÉ PROTAT

Au-delà des qualités techniques ou de la pertinence des sujets, certaines œuvres n'existent presque que par — et pour — l'émotion. Lorsque Brigitte Poupart, artiste multidisciplinaire, parle de sa rencontre avec le danseur et chorégraphe Dave St-Pierre, elle évoque un véritable coup de foudre artistique. Mais entre eux se faufilera une intruse de taille, sous forme de maladie fatale. Plutôt que les éloigner, celle-ci va les rapprocher et d'un commun accord, ils mettront entre eux une caméra. Le résultat est **Over My Dead Body**, témoignage poignant, sensuel et expressif sur un art, la danse contemporaine; sur une carrière, celle de St-Pierre; sur une maladie, la fibrose kystique. Mais ce film est aussi et surtout la démonstration d'une complicité intense, dans la joie et les déceptions.

Le film débute en décembre 2007, alors que Dave St-Pierre, 34 ans, est en attente d'une greffe de poumons. Son existence fut jusqu'alors la chronique d'une mort annoncée : à la sortie de l'adolescence, les médecins lui ont prédit une espérance de vie d'environ 37 ans. L'échéance se rapproche donc dangereusement. Du refus initial de la greffe (et l'idéalisation d'une mort romantique en pleine jeunesse) jusqu'à l'inscription sur la liste d'attente et le face-à-face avec la mort, un monde s'est écoulé. Au départ danseur, St-Pierre a dû abandonner la pratique de son art — triste ironie du sort — par manque de souffle : il est alors devenu chorégraphe. Ses premières créations, *La Pornographie des âmes* (2004) et *Un peu de tendresse, bordel de merde!* (2006), sont sans cesse reprises de par le monde. Le bien nommé « Over My Dead Body » devait être le spectacle où le chorégraphe, désormais très diminué, se mettait lui-même en scène. Dans sa danse contemporaine, il ne cesse de travailler l'impudicité du corps et des émotions. Son recours continuel à la nudité, à toutes les nudités, surtout celle de corps en pleine vulnérabilité, a longtemps fait jaser. Décomplexées et culottées (sans jeu de mots), ses œuvres convoquent tous les sens du spectateur et assument leur part de provocation en combattant, encore et toujours, le véritable ennemi : l'ennui.

Over My Dead Body, le film, est rythmé par une voix *off* littéraire, conçue comme un dialogue constant entre St-Pierre et Poupart, qui a dédié son œuvre à « son ami Dave ». Tourné sur deux années, il est aussi rythmé par un implacable calendrier et par un numéro fatidique, figurant la place de Dave sur la liste d'attente pour une greffe de poumons. Douzième, onzième, huitième, cinquième… le temps file et la vie ne tient qu'à un coup de fil. Poupart évite cependant toute tension superflue adoptant une posture résolument optimiste : en débutant son film avec des images de la greffe elle-même, elle informe le spectateur d'entrée de jeu que le chorégraphe obtiendra finalement son nouvel organe pulmonaire. Il n'empêche que cette odyssée médicale contient tous les éléments d'un scénario bien ficelé : suspense, péripéties, *happy end* certes, mais trop nombreux coups de théâtre et aussi plusieurs *deus ex machina*… autant d'ingrédients qui captivent et qui gardent en haleine.

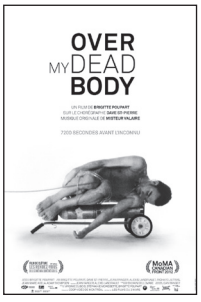
Aussi bien sur le plan formel que narratif, le film est tout sauf linéaire. Devant la caméra de Brigitte Poupart, tout s'entrecroise : témoignages (interprètes, amis, parents, médecins), extraits de spectacles



et même visions poétiques ou oniriques, comme lorsqu'un Dave St-Pierre vêtu de blanc déambule dans des foules urbaines anonymes, se promène nu sur une voie ferrée, puis marche dans l'eau jusqu'à l'engloutissement. L'image, elle, est graphiquement travaillée, découpée, morcelée, démultipliée, accélérée. Grâce à ces expérimentations techniques, la danse prend un nouveau souffle sur grand écran. Les décadrages et les surcadrages réussissent à scruter le corps des artistes dans leurs moindres détails. Contrairement à la vision plane proposée par la scène, l'œil peut ici accéder à des fragments d'anatomie, fragments jubilatoires, sensibles ou douloureux. La caméra se fait tactile : lorsque Poupart ne la tient pas, elle la pose sur un meuble, puis la reprend au gré de l'action. À propos de la bande-son, la récurrence de la respiration de St-Pierre se conçoit comme un gros plan sonore, un point d'écoute obsédant. Souffle de création, souffle de vie, tout se noue.

Lorsque St-Pierre arrive finalement à l'hôpital pour la greffe, la bonne, la voix *off* cesse et les images parlent d'elles-mêmes. Si le départ pour le bloc opératoire respire l'émotion, au son du piano de Pierre Lapointe, l'intervention, elle, est filmée comme un *happening* rock. Corps ouvert, sang qui gicle, pulsation de l'électroencéphalogramme, appareils chirurgicaux, duo de mort entre le chorégraphe et sa bonbonne d'oxygène. Poupart n'hésite pas à représenter la chirurgie elle-même, des images doublement cliniques, parfois dérangeantes, comme lorsqu'un corps nu escalade un morceau de viande sanguinolent. Une greffe des poumons est un marathon des sentiments : il faut un maximum de deux heures entre l'appel de l'hôpital et le début de l'opération. La bureaucratie hospitalière, avec son jargon limite abscons, se révèle d'une absurdité presque comique dans les circonstances… Avec sa caméra-témoin, Poupart est présente, partout, même lors des fatidiques minutes précédant l'intervention. St-Pierre s'adresse à elle à tout moment, avec beaucoup de complicité et de tendresse. Plutôt que voyeur, le spectateur se sent intimement privilégié.

Enrobé d'une efficace musique électro-acoustique signée Misteur Valaire, **Over My Dead Body** traite d'un sujet terrible : la déchéance du corps, de surcroît pour quelqu'un dont c'est le principal outil et la force créatrice. Un danseur privé de souffle, une position pire que la mort? Avec beaucoup de cœur et d'humanité, Brigitte Poupart rend hommage au courage d'un artiste qu'elle admire et d'un ami qu'elle chérit. « Filmer pour laisser une trace », dit-elle : son film témoigne de la survivance.



Québec / 2011 / 75 min

Réal. et scén. Brigitte Poupart **Image** Brigitte Poupart, Dave St-Pierre, Jean Ranger, Alexis Landriault, Richard Jutras, Jean-Marc Abela et Adam Thompson **Son** Sylvain Bellemare **Mus.** Misteur Valaire **Mont.** Jean Ranger et Alexis Landriault **Prod.** Virginie Dubois, Stéphanie Morissette et Brigitte Poupart **Dist.** Les Films du 3 mars

Voyage au cœur de la rédemption



MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Le nouveau film de Kim Nguyen raconte un implacable récit comme on aimerait qu'il n'en existât jamais. L'histoire se déroule quelque part dans une Afrique subsaharienne indéfinie. Mais cela n'a guère d'importance; ce pourrait être partout où l'on embrigade par la contrainte de jeunes innocents pour en faire des machines à tuer dans des conflits interminables. **Rebelle** relate le destin de Komona, une gamine de 12 ans arrachée aux siens qui sera forcée d'abattre ses propres parents.

En affaiblissant physiquement et psychologiquement ces enfants, puis en les droguant à l'aide d'une « sève magique », les rebelles viennent à bout de leurs derniers soubresauts d'humanité. Chez Komona, l'absorption de cette substance provoquera des hallucinations aux multiples conséquences. Dans un premier temps, elle développera le pouvoir de dénicher les factions ennemies, ce qui lui permettra de sauver des soldats de son clan; cette aptitude lui vaudra le statut privilégié de « sorcière de guerre ». Mais de ces visions jailliront aussi des fantômes plus troublants, ceux de ses parents l'implorant de revenir au village pour leur offrir une sépulture décente et mettre un terme à l'errance de leur âme.

Sur le ton feutré du monologue introspectif, le récit, construit en un long *flash-back*, est narré par Komona. Elle confie à l'enfant qu'elle porte ses souvenirs et ses rêves, ses craintes et ses aspirations, tout en lui exprimant son espoir d'avoir le courage de l'aimer malgré tout. Entre la naïveté d'une jeune fille qui ne conceptualise pas encore tout à fait l'univers dans lequel elle évolue et l'expérience brutale qu'elle a déjà faite de toutes les misères du monde — la guerre, la haine, la peur, la faim, la violence, le viol, etc. —, la force et le désir de vivre trouvent miraculeusement leur voie. Une situation que Kim Nguyen rend perceptible par un habile équilibre entre la facture réaliste du film et l'atmosphère onirique qui se dégage de certaines scènes, notamment celles des rêves et des hallucinations.

Cette propension à conjuguer réalisme et onirisme est récurrente dans la filmographie du cinéaste. Ces éléments étaient présents dès son premier opus, **Le Marais** (2002), conte philosophique aux effluves fantastiques perçu à l'époque comme un électron libre dans la cinématographie québécoise. Elfes et mauvais esprits du marais avaient maille à partir avec d'étranges villageois, comme sortis d'un tableau de Bosch ou de Brueghel l'Ancien. Le climat obscur de cette fable, appuyé par d'inquiétants mais éblouissants paysages, instaurait le décalage nécessaire à la mise en place d'un univers énigmatique que le cinéaste n'a guère quitté depuis. Décalage qu'on retrouvait également dans **Truffe** (2008), certes moins réussi, et dans **La Cité** (2010), un ambitieux récit fantastique sur fond de drame de guerre. Dans tous ces films, l'imaginaire foisonnant de Nguyen exprime une vision authentique portée par un réel sens du cinéma et de la mise en scène. Il faut ajouter à cela une approche éminemment personnelle qui chaque fois s'incarne dans une belle unité stylistique habitant le film de part en part. Le cinéaste arrive ainsi à créer des univers crédibles et cohérents, mais aux contours suffisamment poreux pour que le fantastique puisse s'y glisser subrepticement, sans jamais forcer la note. Avec *maestria*, il parvient à donner vie à des univers

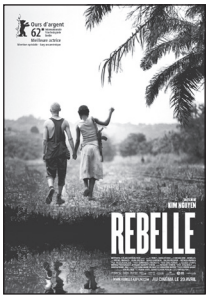


dont on ne doute jamais de la véracité intrinsèque.

C'est le cas de **Rebelle** où l'équilibre entre réalisme et onirisme est plus finement traité que dans les précédents films. Dans la première partie, alors que Komona vit au cœur de la brousse avec les guérilleros, la caméra de Nguyen, à la fois pudique et introspective, transmet habilement les émotions confuses mais contenues du personnage. Elle est généralement au plus près de la jeune soldate, la cadrant en plans rapprochés. Elle parvient à capter son sentiment d'emprisonnement, tout en cherchant à percer la carapace inexpressive derrière laquelle la jeune femme a vite appris à se dissimuler pour survivre. En cela, l'image appuie la narration en voix *off*. Pour compléter ces plans rapprochés, on découvre en alternance ce que voit Komona, notamment lors de scènes d'hallucinations peuplées de fantômes couverts de chaux qui se déplacent au ralenti. Le statisme de ces morts-vivants contraste avec la frénésie des soldats grisés de violence et de sang qui tirent à tout vent, ce que traduit habilement le montage alors en forte rupture rythmique. Entre le cauchemar et le rêve, le film tangue et le spectateur est porté par ce mouvement.

Faisant écho aux formes fantomatiques qui hantent ses rêves et ses états psychotropes, la figure de Magicien, soldat albinos dont Komona fera son ami, puis son mari, semble habiter un étrange entre-deux-mondes truffé de grigris et de formules chamaniques. Dès le moment où Magicien et Komona quittent le camp des rebelles, le film bascule, porté par un second souffle teinté d'espoir. La caméra prend ses distances faisant apparaître une partie du paysage où déambulent les personnages. Peu à peu, tandis que se dessinent entre eux des sentiments nouveaux, le cadre s'agrandit, comme pour les laisser respirer. Et ce qui avait débuté telle une histoire d'enfants-soldats se transforme lentement en une vision onirique de la rédemption grâce à laquelle ils parviendront à s'extirper de la brousse pour revenir dans le monde des vivants.

Jamais sensationnaliste ni moralisateur, **Rebelle** est une fable sur la résilience, le dépassement de soi et la quête de la lumière. C'est surtout une incroyable reconstruction de soi par le pouvoir du rêve et de l'imaginaire, par la mémoire grâce à laquelle Komona arrivera à garder vivants un passé et un amour pour l'enfant qu'elle porte qui la sauveront de l'horreur du présent. Marqué par le jeu d'une étonnante force tranquille de Rachel Mwanza (Prix d'interprétation au Festival de Berlin), une enfant de la rue découverte par Nguyen à Kinshasa, **Rebelle** trace subtilement sa voie. Une réussite tout en nuances, teintée d'une belle authenticité. (Sortie prévue : 20 avril 2012)

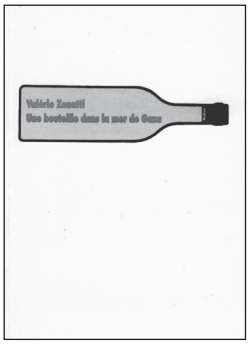


Québec / 2012 / 90 min

Réal. et scén. Kim Nguyen **Image** Nicolas Bolduc **Son** Claude La Haye **Mont.** Richard Comeau **Prod.** Pierre Even et Marie-Claude Poulin **Int.** Rachel Mwanza, Serge Kanyinda, Alain Bastien, Ralph Prosper, Mizinga Mwinga **Dist.** Métropole Films

Entre deux eaux et deux feux

NICOLAS GENDRON





France–Israël–Canada / 2012 / 99 min

Réal. Thierry Binisti **Scén.** Valérie Zenatti et Thierry Binisti, d'après le roman éponyme de Valérie Zenatti **Image** Laurent Brunet **Mus.** Benoît Charest **Mont.** Jean-Paul Husson **Prod.** Miléna Poylo, Gilles Sacuto, Amir Harel, Ayelet Kait et Anne-Marie Gélinas **Int.** Agathe Bonitzer, Mahmoud Shalaby, Hiam Abbass **Dist.** Filmoption International

Elle s'appelle Tal, 17 ans, des idéaux plein sa besace. Son nom rappelle « la rosée du matin ». Il s'appelle Naïm, 20 ans, un tempérament plus mélancolique. En arabe, son prénom se substitue au « paradis ». Théoriquement, ils pourraient fraterniser, se lier d'amitié, mais voilà, même s'ils sont tout près l'un de l'autre, un océan les sépare : la première habite Jérusalem, le second réside à Gaza. Ils sont donc coincés malgré eux entre deux eaux, que dis-je, entre deux feux, ceux du conflit israélo-palestinien. N'empêche que Tal, secouée par un attentat non loin de chez elle, ne peut se résoudre aux seuls diktats d'une haine muée en système et mandate son grand frère Eytan, en service militaire dans la bande de Gaza, de bien vouloir lancer son message de paix à la mer, dans le fol espoir qu'une Palestinienne de son âge lui réponde. Après s'être moqué avec ses camarades de cette naïve bouteille trouvée sur la plage, Naïm, alias Gazaman, se laissera prendre au jeu. Dès lors débutera une correspondance virtuelle qui les liera au-delà des tourments de leurs peuples.

Une bouteille dans la mer de Gaza fut d'abord un roman jeunesse à succès signé Valérie Zenatti. Un roman par ailleurs très articulé, à la mécanique bien huilée et à la candeur mesurée. Française née dans une famille juive, Zenatti passe son adolescence en Israël, puis de 18 à 20 ans, à l'instar des jeunes Israéliens, elle vit l'aventure du service militaire. Cette expérience lui inspirera plus tard le célébré *Quand j'étais soldate*, un témoignage en partie autobiographique, sous la forme d'un journal de bord qui raconte, par les yeux d'une Valérie délestée de ses illusions, ce passage obligé en Israël qu'est l'armée. Journaliste puis professeur d'hébreu, elle est la traductrice française du romancier israélien Aharon Appelfeld. Elle compte une quinzaine de livres à son actif, la plupart destinés à de jeunes lecteurs.

On doit à Zenatti quelques incursions dans le monde adulte, dont *Les Âmes sœurs* et *En retard pour la guerre*, roman qui se déroule aussi à Jérusalem et qu'elle avait adapté au cinéma avec le réalisateur Alain Tasma (**Nuit noire, 17 octobre 1961**), sous le titre **Ultimatum**, inédit chez nous et passé sous le radar en France à sa sortie, en 2009. C'est avec Thierry Binisti (la minisérie *La Bicyclette bleue*) qu'elle s'est enfin attaquée à l'adaptation d'**Une bouteille...** Si l'étrange premier long métrage de Binisti, le film policier **L'Outremangeur** avec Éric Cantona, ne laissait pas présager une telle suite, il convient de signaler qu'on délaisse ici les effets de genre au profit d'une humanité bien incarnée, en s'affranchissant de la matière première pour mieux la transposer à l'écran.

Le titre pourrait apeurer les esprits chagrins ou rebuter les plus cyniques. L'idée d'une bouteille à la mer en elle-même a un parfum suranné, d'un romantisme d'une autre époque, qui peut donner lieu à de la guimauve à la **Message in a Bottle**, bluette que Kevin Costner et Robin Wright ne parvenaient pas à soutirer des flots. Ici, même Naïm, le « récipiendaire » de la bouteille, croyait qu'une telle missive « n'arrivait que dans les romans d'aventures sur des îles désertes ». Tal admet à son tour qu'une bouteille à la mer « n'est pas un moyen de communication dans un monde moderne » et que tout cela fait un peu cinéma, mais comme elle a justement envie de mener une carrière derrière la caméra (désir disparu dans le film), elle ajoute du même souffle « que, pour faire du cinéma, il faut d'abord bien connaître la réalité ». D'où cette tentative de




Naïm (à droite de la première photo) découvrant avec ses amis le message de la bouteille envoyé par Tal (à gauche de la seconde)

connaître son voisin, de lui tendre la main, dut-il l'accuser, dans un premier temps, d'être aussi naïve que stupide. Encore plus qu'un outil dramaturgique, cette bouteille est un prétexte puissant à la mise en place d'un réel dialogue.

Et de prétexte, elle a vite fait de se transformer en symbole. Celui d'une jeunesse qui en a marre des frontières et se risque à déjouer les points de contrôle. Sur papier, on en rajoutait une couche : la fameuse bouteille était celle que Tal et sa famille avaient bue le 13 septembre 1993, pour célébrer la Déclaration de principes des Accords d'Oslo à Washington, alors que Bill Clinton était témoin, comme la planète entière, de la poignée de main historique entre Yitzhak Rabin et Yasser Arafat. Mais ce détail n'est pas indispensable. Sans doute pour ne pas perdre son lectorat adolescent en cours de route, le roman s'était donné une certaine mission pédagogique, vulgarisant les dates et les étapes importantes du conflit israélo-palestinien et d'un processus de paix avorté (le roman s'articulait autour de l'année 2003, le film autour de 2008; de l'un à l'autre, la Seconde Intifada perdure). Allégé de ces considérations éducatives, s'adressant à tous sans la lunette infantilisante d'une histoire à numéros pour ados, le film s'arrime davantage à ses deux personnages principaux et à leur quotidien sous tension.

Il faut dire que le roman, hormis quelques plages de narration partagées entre Tal et Naïm, s'avérait essentiellement épistolaire et qu'il y avait donc tout un univers à matérialiser autour d'eux afin d'étoffer le réalisme d'ensemble, de leur famille à leur quartier, déjà bien décrit. On ne les quitte jamais des yeux pour autant et la caméra les suit de près, accordant une attention particulière à leur regard, qu'ils soient à l'école, au café du coin, errant dans les quartiers chauds ou s'écrivant des courriels denses dans l'intimité d'une chambre, pour Tal, ou dans l'atmosphère bruyante d'un cybercafé propice aux regards indiscrets, pour Naïm. À vrai dire, seule l'entrée en matière ne repose pas sur la présence de l'un ou de l'autre, alors que le film démarre judicieusement dans l'obscurité, la bande sonore laissant deviner des festivités, puis une explosion et la panique qui s'ensuit; et les premières images montrent un inconnu, dont on saura qu'il s'agit d'Eytan, se débarrassant d'une bouteille au bord de la mer.

Pour en revenir au regard des protagonistes, il importe de saluer le charisme des deux têtes d'affiche, rafraîchissantes parce que peu connues, du moins chez nous, et fort crédibles dans leur quête de l'autre, quand on s'attarde à penser que leur partenaire de jeu, pour une grande partie du film, n'est qu'un écran d'ordinateur. Dans le rôle mi-ingénu, mi-frondeur de Tal, Agathe Bonitzer (**La Belle Personne**, **Bus Palladium**) mord dans les mots avec assurance, le visage anguleux et le regard droit, comme le voulait le roman. Dans celui plus mystérieux et plus nuancé de Naïm, Mahmoud Shalaby (**Jaffa**, où il se trouvait au cœur d'une histoire d'amour israélo-palestinienne, tiens donc!) n'est pas le jeune homme caractériel à l'ironie baveuse dépeint par Zenatti, tout simplement parce qu'on l'a adouci (on en reparlera). Dès la première scène où il apparaît, parmi ses camarades qui s'empressent de

rigoler de cette douteuse bouteille (« un piège israélien? »), on le devine plus sensible que les autres. Sa bouille lunaire lui permet d'exprimer une colère plus franche et moins fabriquée que son vis-à-vis littéraire, parce que plus à l'écoute de son interlocutrice, ainsi qu'une curiosité intellectuelle qui le pousse à se surpasser.

À elle seule, la présence de Hiam Abbass, sous les traits de la mère de Naïm, se révèle chargée de sens et gorgée de lumière. Remarquée au Québec dans **L'Ange de goudron**, mais surtout à l'international

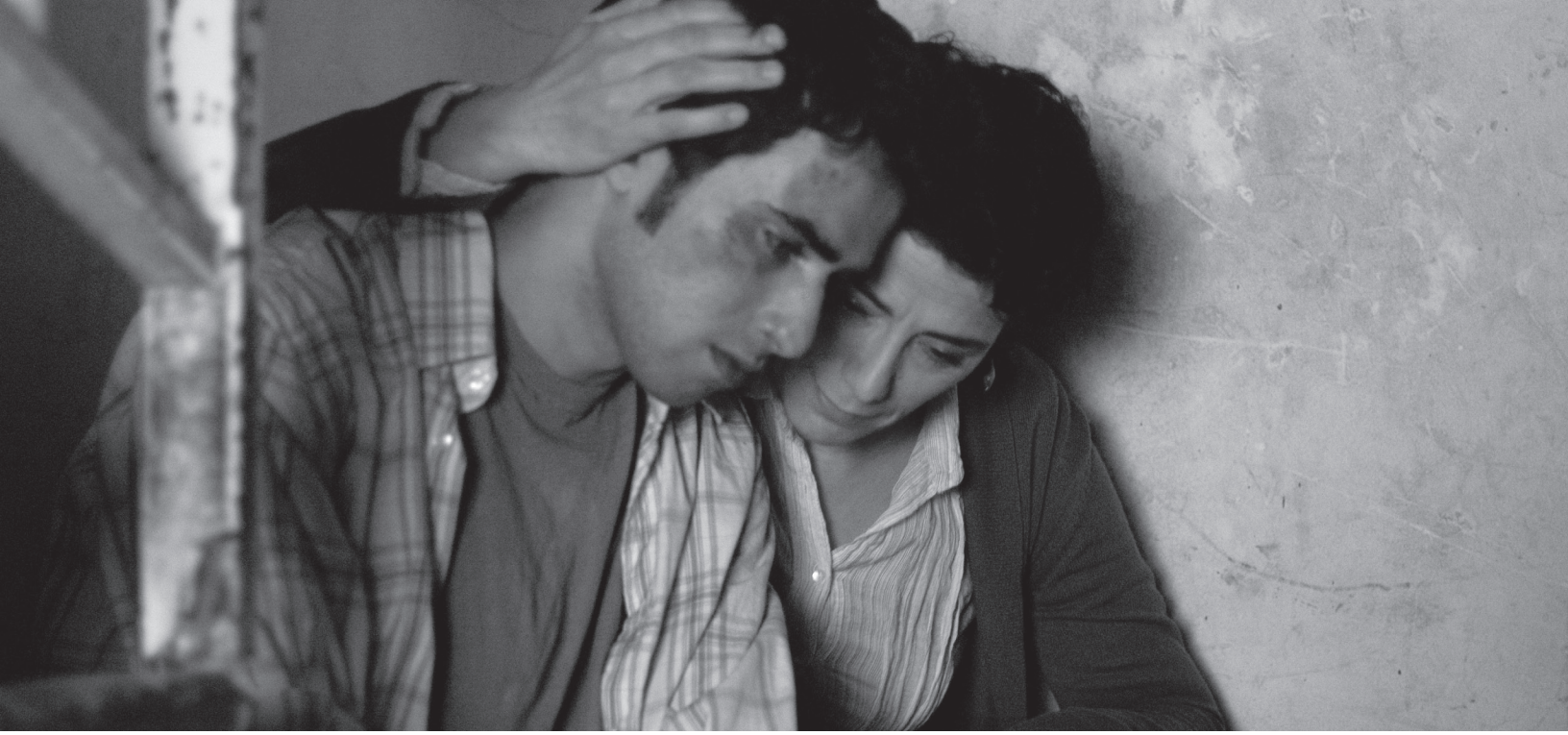


Tal (Agathe Bonitzer) et son copain « vite relégué aux oubliettes »

par des films aussi méritoires que **The Syrian Bride**, **Paradise Now**, **Free Zone** ou **Munich**, Hiam Abbass est une actrice d'exception. Se définissant elle-même comme une Palestinienne israélienne, cette femme aux yeux de braise a pris l'habitude, ces dernières années, de tourner dans cette zone névralgique du monde. Sa prestation la plus emblématique demeure celle qu'elle a offerte dans **Les Citronniers** d'Eran Riklis, en veuve palestinienne déterminée à sauvegarder sa plantation menacée par son nouveau voisin, un ministre israélien, qui n'y voit qu'une planque à terroristes. Si elle ne trouve pas dans **Une bouteille...** un rôle particulièrement étoffé, elle revient avec bonheur à la figure de la mère aimante, veuve à la présence solaire, qui sait apaiser les doutes de son fils. D'ailleurs, toute la charge parentale lui incombe, contrairement au roman où Naïm voulait suivre les traces de son père médecin. C'est elle qui travaille désormais dans un hôpital, qu'on entreverra dans une scène naturellement chaotique. Comment faire autrement?

La différence majeure de cette adaptation tire visiblement sa source de la nécessité de la coproduction. En effet, le personnage de Tal n'est plus Israélienne comme dans le roman, mais plutôt une ado française, juive de surcroît, exilée à Jérusalem pour suivre ses parents; elle se rapproche donc du vécu de l'auteure. Sa lettre originale n'est plus écrite en hébreu, cette « langue de l'ennemi », mais en anglais (qui, à bien y penser, pourrait aussi être perçue comme une langue ennemie, mais c'est une autre histoire). Il y a plus : quand Naïm apprend que Tal est Française, il se montre d'office plus ouvert, allant jusqu'à suivre des cours de français. Il y a quelque chose d'un peu pernicieux dans ce raccourci, qui accélère le processus d'apprivoisement, mais en atténue d'autant la portée. Dans le livre, tous deux étaient nés « là où la terre brûle, où les jeunes se sentent vieux très tôt, où c'est presque un miracle lorsque quelqu'un meurt de mort naturelle. » Est-ce que Tal est moins sincère dans sa démarche et dans ses écrits parce qu'elle est née en France? Que nenni! Mais cela donne l'impression qu'elle s'exprime d'une position de spectatrice, impression renforcée par le fait qu'elle n'échappe pas à la mort comme dans la version papier, qu'elle ne se retrouve pas au cœur d'un attentat, mais subit ces événements de l'extérieur, même si cela se déroule non loin de chez elle. À l'opposé, la sécurité de Naïm sera menacée, dans un segment inventé pour le film qu'on ne comprend qu'à moitié, parce que vite oublié, comme un avertissement venu d'on ne sait où.

Cependant, c'est là une préoccupation secondaire, purement réservée aux lecteurs de Zenatti, et ceux qui découvrent cette histoire par le biais du film se laisseront gagner sans jamais soupçonner ce genre de décalage d'un médium à l'autre. Fort heureusement, les deux « camps » ont la chance d'exprimer leurs positions avec nuances, qui rappellent que l'échange est possible de part et d'autre, par-delà les cris de douleur et les chants des martyrs. En matière de coproduction, on remarquera néanmoins la



Naïm (Mahmoud Shalaby) et sa mère Intessar (Hiam Abbass)

contribution canadienne la plus tangible, en l'occurrence la musique originale de Benoît Charest (**Les Triplettes de Belleville**, **Polytechnique**), dont le travail est toujours aussi texturé que bien dosé, entre frictions et libertés.

Un autre point d'interrogation, plus heureux, est celui du sentiment amoureux. Étonnamment, le roman s'en permettait davantage en battements de cœur, Naïm imaginant leur duo comme s'ils étaient les « Roméo et Juliette du troisième millénaire », conscient de divaguer, puisque Tal a déjà un amoureux. Entre deux courriels d'amour-haine, la narration à la première personne du livre plongeait le lecteur dans les pensées des jeunes correspondants, qui avaient alors la pleine liberté d'exprimer l'ambivalence de leurs sentiments, surtout dans le cas de Naïm. En même temps, dans **Une bouteille...**, le copain de Tal est vite relégué aux oubliettes, ce qui ajoute à l'ambiguïté, l'amitié à cet âge voisinant souvent un amour fantasmé.

Toujours sur la défensive dans le roman, Naïm ne dévoilait ce que cachait sa carapace qu'à la toute fin, en plus d'avoir le dernier mot dans un long courriel qui fermait le dossier de la correspondance pour de bon, ou presque, voulant s'éloigner de cette « guerre de perdants ». Une telle attitude aurait empêché le personnage de se déployer pleinement au cinéma, le rendant antipathique aux yeux des spectateurs jusqu'au dénouement, puisque privés de ses intimes réflexions. Avec Binisti, Zenatti a donc repensé la finale, modifiant non seulement les pays en cause, du Canada à la France, mais passant d'une séparation brutale soulignant indirectement la plaie d'un amour impossible, avec l'ombre de **Roman Holiday** (qui avait valu un Oscar à Audrey Hepburn), à ce rendez-vous manqué qui porte en lui le gage d'une vraie rencontre. L'histoire y gagne en échos de lendemains collectifs. Et contamine le spectateur d'un espoir authentique.

Comme si tous ces bons sentiments, maîtrisés avec soin, n'étaient pas suffisants, **Une bouteille...** comporte enfin son lot de rires, qui vient cimenter une proposition générale du reste bien touchante. Des balbutiements de Naïm avec la langue française jusqu'aux réparties d'usage entre deux nouveaux amis qui se narguent, l'humour est à juste titre un baume propice aux rapprochements. Dans le roman, constatant le sens de l'humour de Naïm, Tal l'accusait même gentiment d'avoir un humour juif! « Tu l'ignores peut-être, lui dit-elle, mais nous sommes les champions de l'humour classique, de l'humour noir, de l'ironie et des vannes qui fusent. Un peuple qui a souffert pendant deux mille ans a forcément appris à se fabriquer des munitions contre le désespoir. » En fait de munitions, ce drame social désarme plus souvent qu'à son tour, grâce à son discours éloquent, non campé dans ses retranchements, mais habité par des personnages qui se laissent oublier comme tels, parce qu'on les sait vivants et tournés vers la paix, sur un bout de planète à quelques bouteilles d'ici.

L'homme et sa caméra



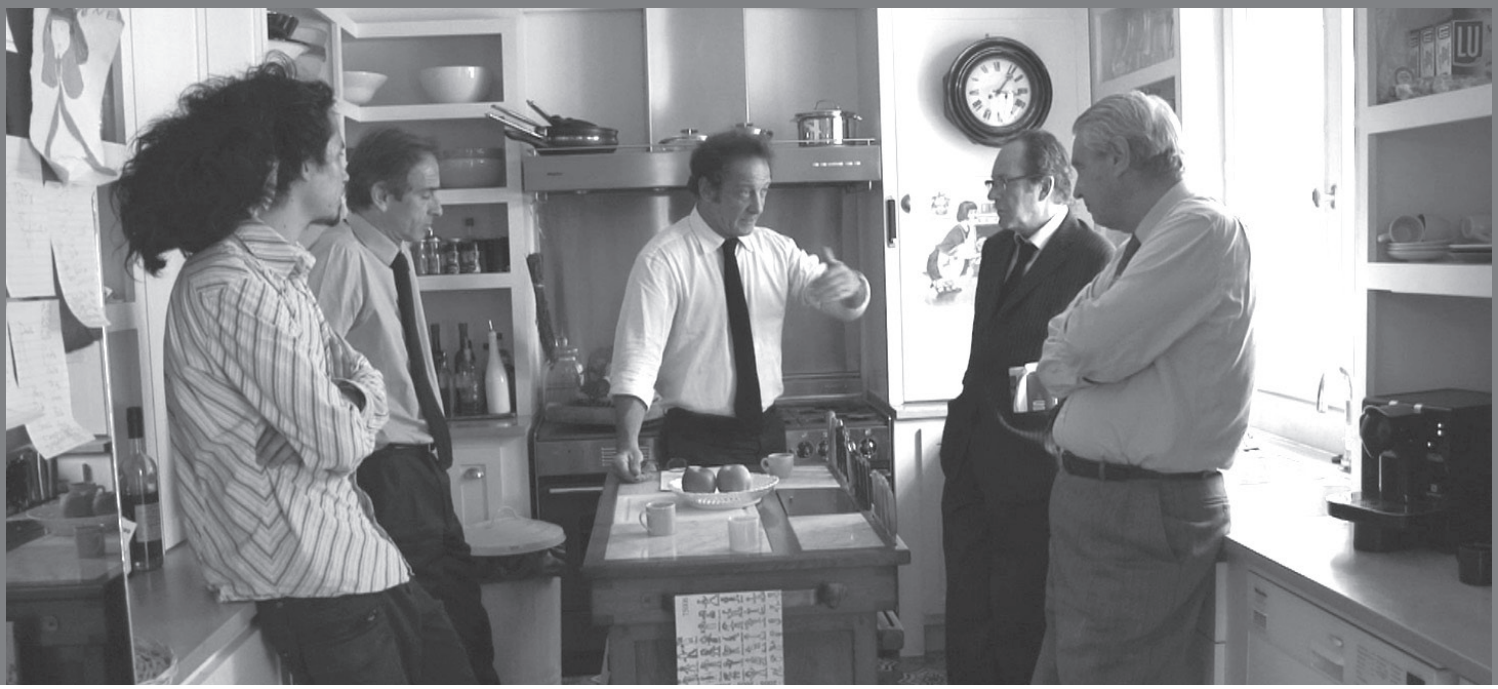
JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Dans le paysage cinématographique français, Alain Cavalier occupe une place singulière. Né en 1931, soit un an après Jean-Luc Godard et un an avant François Truffaut, Cavalier n'a jamais été rattaché à la Nouvelle Vague. Son œuvre, qui s'ouvre sur fond de guerre d'Algérie avec des films fortement politiques (dont **L'Insoumis** en 1964), connaît une vive évolution au fil des décennies. Il s'adonne à l'adaptation littéraire avec **La Chamade** (1968), inspiré du roman de Françoise Sagan, puis se lance dans des projets plus personnels au tournant des années 1980 : il suffit de penser au **Plein de super**, réalisé en 1975, dont l'écriture repose sur un travail collectif avec les acteurs, ou à **Un étrange voyage** (1980), dans lequel il filme sa fille engagée dans une folle entreprise en compagnie de Jean Rochefort. Chaque fois, le désir de se rapprocher de la réalité des individus qu'il met en scène, de leur intimité sans jamais sombrer dans le voyeurisme, occupe l'esprit du cinéaste.

La consécration arrive en 1986 lorsque **Thérèse**, qui relate la vie de sainte Thérèse de Lisieux, une carmélite de la fin du XIX^e^ siècle, reçoit le Prix du jury au Festival de Cannes et une série de récompenses aux César, dont celui du meilleur film. La démarche radicale et originale du cinéaste y est magnifiée, soutenue par une évocation émouvante, sans complaisance, de la destinée malheureuse d'une jeune femme éprise de Dieu, mais atteinte de tuberculose, dans l'attente d'une mort inéluctable. Puis, c'est en délaissant la lourdeur des productions habituelles que Cavalier, à partir des années 2000, choisit de ne tourner qu'avec une caméra DV. Rien de plus normal dans son cas : la mobilité et la liberté que permet l'appareil numérique épousent la vision du cinéma de Cavalier, moins intéressé par les structures narratives que par la proximité de la caméra avec les êtres qu'elle dévoile. La relation au sujet filmé est au cœur de sa réflexion, alimentée et soutenue par des outils réduits à un homme derrière la caméra, un créateur autonome.

Son dernier film, **Pater**, en compétition officielle au plus récent Festival de Cannes, s'inscrit tout à fait dans la mouvance minimaliste qui caractérise son œuvre. Il se met cette fois en scène, en compagnie de Vincent Lindon. Leur première rencontre, un lundi de Pâques, installe le spectateur devant une fiction rapidement dédoublée par une « métafiction ». En effet, les deux hommes commencent à jouer, sur le mode de l'improvisation : Cavalier devient président de la République française, alors que Lindon est nommé premier ministre. Les discussions s'animent, à l'approche des élections, autour d'un projet de loi sur la rétribution des salaires. Pris au jeu, le spectateur embarque dans une série de joutes politiques où les aspirations humanistes de Lindon trouveront une puissante résistance auprès des députés, ce qui le poussera à démissionner, puis à se présenter comme candidat indépendant face à Cavalier.

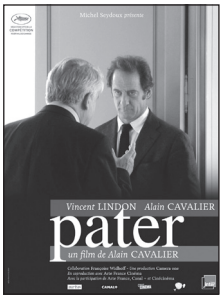
Sous ses dehors ludiques, le film de Cavalier n'en est pas moins brillant et intéressant, tant dans sa forme que dans son contenu. Sa véritable nouveauté vient non seulement de l'approche artisanale préconisée par le réalisateur, mais de



l'abolition des frontières entre documentaire et fiction. L'absence de démarcation claire crée un flou prodigieux qui extirpe le spectateur de sa zone de confort. Dans une même séquence, les rôles s'interchangent, s'abolissent parfois, la métafiction redevient alors fiction (ou est-ce réalité?), sans jamais que ne soit explicitement établi le passage de l'une à l'autre; Cavalier et Lindon, endossant les habits de politiciens, peuvent soudainement réapparaître comme metteur en scène et acteur, et même ces rôles, dans le récit, sont malléables et mouvants. **Pater** n'est pas tant orienté vers l'aboutissement de ce projet commun que par le travail qu'il nécessite et à travers lequel transparaissent les rapports de confiance et de méfiance qu'entretiennent ses artisans.

Analysé sous cet angle, le choix d'un cadre politique ne peut être innocent : il participe de cette volonté de traduire le processus de création qui sous-tend l'œuvre filmique, de la même manière qu'il existe des étapes au cours desquelles germent les idées, les projets, les discours, avant qu'ils n'atteignent la sphère publique. Il y a cela de prodigieux dans ce film insolite : tout y est en train de se faire, de se fabriquer sous les yeux du spectateur, ne serait-ce qu'un changement de point vue, lorsque Lindon prend la caméra et se met à filmer Cavalier. L'étonnante ambiguïté dont est investi ce « jeu dans le jeu » (ces superpositions de « on dirait que ») persiste remarquablement jusqu'à la fin : tel son personnage de premier ministre courageux et intègre, **Pater** ne fait aucune concession, nageant en même temps dans plusieurs courants, à des niveaux divers, sans jamais céder à la tentation de proposer une seule unité de sens, mince et univoque, à partir de cette richesse filmique.

Finalement, la beauté du film d'Alain Cavalier réside dans le dialogue ininterrompu qui s'y installe entre un metteur en scène et son acteur, entre le documentaire et la fiction, entre les multiples images et le spectateur. Dialogue aussi entre deux amis, deux complices, car **Pater** est également touchant parce qu'il croit aux possibilités du cinéma, art suprême de la complicité et de la fraternité entre les êtres. Et surtout, le cinéaste, à l'image du chef d'entreprise qu'il invente, désireux de réduire l'écart entre les riches et les pauvres, abolit toute hiérarchie. Ce genre de film se fait dans l'amitié, le partage, l'égalité. C'est ainsi qu'il se conclut (Cavalier et Lindon, assis face à face, arborant chacun une caméra pour filmer l'autre), comme une lettre d'amour au cinéma et à ceux qui en permettent l'existence. (Sortie prévue : 4 mai 2012)



France / 2011 / 102 min

Réal. et mont. Alain Cavalier **Scén. et image** Alain Cavalier et Vincent Lindon **Son** Niels Barletta **Prod.** Michel Seydoux **Int.** Alain Cavalier, Vincent Lindon, Bernard Bureau **Dist.** FunFilm

ENTRETIEN



« J'aimerais que ce film puisse ajouter quelque chose à la culture québécoise. »

Ivan Grbovic — Photo : Éric Perron

STÉPHANE DEFOY

Ayant d'abord fait ses classes dans l'univers du vidéoclip et de la publicité avec la réputée boîte de production Nu Film, Ivan Grbovic a enchaîné avec deux courts métrages remarqués : **Les Mots** (2008), puis **La Chute** (2009), finaliste au Jutra du meilleur court métrage en 2010. La même année, il amorce le tournage d'un long métrage, **Roméo Onze**. La première mondiale du film a lieu au Festival international du film de Karlovy Vary à l'été 2011 où il obtient une mention spéciale du jury œcuménique. Avant de prendre l'affiche sur les écrans québécois, **Roméo Onze** remporta le Prix Découverte du Festival international du film francophone de Namur ainsi que le Prix Focus remis au meilleur long métrage canadien lors de la dernière édition du Festival du nouveau cinéma (FNC). Cinéphile depuis l'enfance, Grbovic place la notion d'authenticité au cœur de sa démarche cinématographique en évitant la surenchère émotive et les effets de style. Entretien avec un réalisateur qui espère se tailler une place parmi les jeunes cinéastes qui se revendiquent haut et fort de la tradition du cinéma d'auteur.

Ciné-Bulles : Durant la production, votre film avait pour titre « De grandes espérances ». Pourquoi l'en avoir changé?

Ivan Grbovic : Chaque fois que je mentionnais ce titre, les gens faisaient le lien avec le livre de Charles Dickens, *Great Expectations*. Je ne voulais pas qu'on pense que mon film était une énième adaptation du roman de Dickens. C'est alors que le pseudonyme qu'emprunte Rami, le personnage central, lorsqu'il clavarde sur Internet m'est apparu comme un titre intéressant.

Est-ce que ce pseudonyme a une signification à vos yeux?

Lorsqu'il échange avec une inconnue par le biais d'Internet, Rami devient une sorte de Roméo à la recherche d'une conquête amoureuse, à la recherche de sa Juliette. Je lui ai donné le chiffre onze, parce qu'évidemment, il n'est pas le premier à s'enregistrer sous le pseudonyme de Roméo.

Vous ancrez votre intrigue au sein d'une famille libanaise installée depuis longtemps au Québec. Cet élément était-il déjà présent à l'écriture du scénario?

Mon passé et mon parcours, ainsi que ceux de ma coscénariste, Sara Mishara qui assure également la direction photo de **Roméo Onze**, sont ancrés dans une famille immigrante, il était donc normal de traiter cela dans mon premier long métrage. Mais je ne voulais pas en faire un récit autobiographique. J'ai effectué un travail de recherche sur la communauté libanaise dont l'histoire, les valeurs et la culture sont riches et inspirantes. En fait, je me suis donné comme défi de faire un film sur une famille immigrante sans aborder les sempiternels sujets de l'immigration, du racisme, de la guerre et de la religion.

Par contre, une attention est portée aux différences générationnelles entre les parents nés au Liban et leurs enfants qui ont grandi au Québec.

Évidemment, ce fossé générationnel est plus apparent au sein d'une famille immigrante. Les jeunes s'associent plus facilement aux valeurs de la société d'accueil. Toutefois, il y a une forme de mixité culturelle qui se matérialise lorsque les protagonistes du film échangent entre eux. Ainsi, lors d'un souper par exemple, on passe aisément du français à l'arabe pour revenir au français avec, ici et là, quelques expressions en anglais.

J'ai effectué un travail de recherche sur la communauté libanaise dont l'histoire, les valeurs et la culture sont riches et inspirantes. En fait, je me suis donné comme défi de faire un film sur une famille immigrante sans aborder les sempiternels sujets de l'immigration, du racisme, de la guerre et de la religion.

Pourquoi avez-vous choisi un jeune Libanais souffrant de paralysie cérébrale comme personnage central?

Je souhaitais au départ que le spectateur se sente loin de cet individu, qu'il ne s'identifie pas d'emblée au personnage. Mais au fur et à mesure que Rami se dévoile, le spectateur peut s'identifier à plusieurs de ses traits de caractère comme la naïveté, la timidité ou le manque de confiance en soi. De plus, tout le monde a été, à un moment ou à un autre, victime de rejet; il a alors fallu lutter contre l'intolérance des autres. Finalement, ce personnage apprend de ses erreurs, il évolue malgré tout. Son cheminement est parsemé d'embûches, mais il en retire quelque chose en matière d'apprentissage.

Était-il pour vous essentiel de recourir à un comédien non professionnel?

Au moment de l'écriture du scénario, je ne pensais pas du tout au *casting*. J'avais le désir de mettre sur papier ce projet et d'aborder tout le reste dans une seconde étape. J'ignorais dans quel genre de galère j'embarquais. La recherche de comédiens a été difficile. J'étais prêt à offrir le rôle à un comédien professionnel, mais j'ai vite réalisé que ce ne serait pas possible, car je ne voulais pas que la performance de l'acteur se fasse au détriment de l'authenticité du

personnage. On a commencé par un *casting* sauvage, mais les résultats ont été décevants, peut-être parce que le personnage était déjà très typé. On a rencontré 14 personnes et lorsque Ali Ammar s'est présenté, on a tout de suite su que ce serait lui. Sa personnalité reflétait parfaitement le personnage du film.

Qu'en a-t-il été des autres personnages?

Mis à part le rôle du père qui est campé par Joseph Bou Nassar, un comédien très populaire au Liban, les autres personnages sont aussi incarnés par des non-professionnels. D'ailleurs, la présence de Joseph sur le plateau donnait de la crédibilité au projet, car toute la distribution connaissait son travail. Ça légitimait en quelque sorte le projet auprès des autres comédiens.

Avez-vous aimé l'expérience de diriger des acteurs non professionnels?

C'était formateur, mais exigeant. La direction d'acteurs a drainé beaucoup d'énergie. Aussi pour mon prochain film, j'aimerais travailler avec des comédiens professionnels afin de pouvoir m'attarder à d'autres facettes de la réalisation.

Votre film aborde plusieurs thèmes, dont le déni de la réalité. Rami s'invente un monde qui lui permet de rester en lien avec l'inconnue rencontrée sur Internet. Par ailleurs, son père nie en quelque sorte le handicap de son fils et tente de lui imposer une profession qui lui assurera un certain confort monétaire.

Il est clair que Rami se questionne et essaye de tracer les contours de sa personnalité. Sa quête identitaire passe par le refus de savoir qui il est réellement. Tout au long du récit, il est en processus d'acception. Mais pour y arriver, il a besoin d'amour, à tout le moins de valorisation de la part de ses proches. Ce soutien, il ne le trouve pas chez son père qui, comme tous les parents qui veulent que leurs enfants réussissent, projette ses ambitions sur son fils. Il parvient même à oublier que Rami souffre d'un handicap qui affecte sa motricité. Tout comme son fils, il est dans la négation.

Rami semble être à une étape importante de sa vie où il doit apprendre à voler de ses propres ailes.

Tout à fait et ses premiers pas à l'extérieur du cocon familial sont difficiles, voire douloureux. Il est plutôt naïf. La protection de ses parents a fait de lui un individu ni très futé ni dégourdi. Rami me fait penser à certains jeunes que je connais. Ils s'imaginent effacer la réalité en passant leurs temps libres sur Internet à se créer des personnages virtuels qui ne correspondent pas à qui ils sont.

Lorsqu'il décide de rencontrer la jeune fille qu'il a connue par Internet, que se passe-t-il dans la tête de Rami?

Comme nombre de jeunes gens qui n'ont pas encore vécu d'expériences relationnelles en dehors de la famille, il ne conçoit pas les conséquences de ses mensonges. C'est la pensée magique, il est convaincu que ça va fonctionner malgré tout. J'ai mis dans ce passage et dans quelques autres, une musique de harpe évoquant les contes de fées. Par moments, Rami a l'impression qu'il lui pousse des ailes, mais la réalité finit par le rattraper.

*La sortie de **Roméo Onze** coïncide avec celle de plusieurs films de réalisateurs de votre génération, comme **Marécages** de Guy Édoin, **Le Vendeur** de Sébastien Pilote et **Nuit #1** d'Anne Émond. Tous ces premiers longs métrages présentent des similarités. D'abord, un besoin de sincérité doublé d'une esthétique dépouillée et minimaliste. Aussi, la structure narrative semble prendre l'ascendant sur l'esthétique et les longs plans-séquences, sur les prouesses techniques. Peut-on parler d'une tendance?*

Sans parler d'une tendance, je crois que nous sommes moins préoccupés par les considérations esthétiques que ne l'étaient d'autres générations. On peut dégager certaines similitudes de tous ces premiers films certes, mais les thèmes abordés sont très différents les uns des autres. Mon but premier est de tenter de faire des films objectifs, empreints d'honnêteté et d'offrir en même temps aux spectateurs des sentiments magiques. D'ailleurs, c'est la première fois que j'utilise de la musique dans un de mes films. J'essaye de m'éloigner graduellement du côté cru et hyperréaliste qui dominait mes courts. Je crois en fait que la seule tendance qu'on puisse dégager de ces films, c'est qu'ils s'inscrivent tous dans le sillon des courts métrages réalisés par chacun des réalisateurs.



Rami alias Roméo Onze (Ali Ammar)

Y a-t-il des parallèles à établir entre la réalisation de vos vidéoclips et celle de vos fictions?

D'une part, j'adore l'image commerciale. La réalisation de vidéoclips m'a permis de mettre en pratique ce que j'avais appris au cours de ma formation en direction de la photographie, tout en expérimentant des trucs que je ne pouvais pas essayer dans mes films. En fiction, il faut accepter de se placer en état de vulnérabilité. Il est préférable de s'entourer d'une équipe de confiance alors qu'en clips, la réalisation est plus directive. En fait, lorsqu'on réalise un film, on a le luxe de pouvoir douter.

Vous évoquez l'importance de bien s'entourer. Votre conjointe, Sara Mishara, assure la direction photo de ***Roméo Onze****. Elle a également coécrit le scénario avec vous. Comment s'est déroulée cette collaboration?*

Sara et moi, on se connaît depuis longtemps. On a étudié ensemble. Il était clair d'entrée de jeu que **Roméo Onze** serait un film à petit budget. Aussi, j'avais le désir de faire des films avec une économie de dialogues, axés sur la matière visuelle et je désirais rapprocher la photographie du film et le scénario. J'ai donc rédigé un premier jet que j'ai fait lire à Sara qui l'a moyennement aimé. Par exemple, un revolver apparaissait dans le film et elle souhaitait à tout prix que j'enlève cet élément. (rires) Elle a alors décidé de se mettre au travail et le processus d'écriture à quatre mains a débuté tout naturellement.

Roméo Onze *a obtenu du succès dans les festivals internationaux (Karlovy Vary, Namur, etc.) Lorsque vous accompagnez votre film, vous sentez-vous comme un ambassadeur du cinéma québécois?*



Ivan Grbovic et Ali Ammar lors du tournage de **Roméo Onze**

Absolument! Lorsque je vais dans d'autres pays, je constate qu'on s'intéresse au Québec. Je crois que le fait d'investir dans la culture, plus précisément en cinéma, suscite cet intérêt à l'étranger. Peu de pays de taille comparable peuvent se targuer d'investir en une seule année dans cinq premiers longs métrages. Et pour moi, ce n'est pas rien.

Nous sommes à la mi-janvier. Votre film sortira sur les écrans dans six semaines. Quelles sont vos attentes?

J'aimerais que ce film puisse ajouter quelque chose à la culture québécoise. J'espère aussi qu'il fera un certain nombre d'entrées, tout en sachant bien que ce ne sera pas un grand succès au box-office. Il faut juste que le long métrage puisse rencontrer son public.

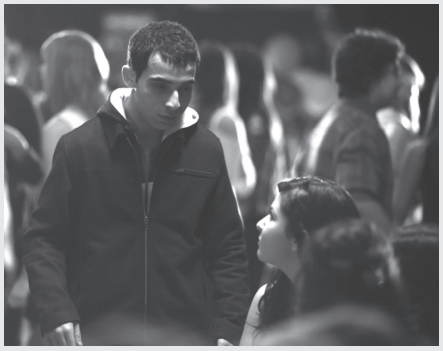
Qu'est-ce que vous entendez par « ajouter quelque chose à la culture québécoise »?

Il ne faut pas se leurrer, lorsqu'on réalise un film d'auteur, on ne vise pas la rentabilité. C'est pourquoi je souhaiterais que le film ajoute sa pierre au dialogue et à la réflexion sur des thèmes et des préoccupations qui touchent le Québec actuel.

Fausse identité

STÉPHANE DEFOY

Un jeune homme erre au centre-ville de Montréal. Il flâne dans les boutiques, fait une sieste dans un café Internet et traîne dans les centres commerciaux. De retour à la maison, son père s'informe de sa journée à l'école. Le fils lui répond que c'était comme d'habitude. C'est ainsi que le spectateur s'immisce dans le quotidien de Rami, un jeune Libanais qui peine à s'émanciper du cocon familial. Faisant l'école buissonnière le jour, il passe ensuite ses soirées dans sa chambre à clavarder sur Internet où il entretient une correspondance avec une dénommée Malaury26. Pour l'épater, Rami s'invente une carrière de businessman à succès qui se déplace de par le monde.



Le premier long métrage d'Ivan Grbovic plonge le spectateur au sein d'une famille libanaise maronite installée au Québec depuis plus d'une décennie. Le réalisateur s'attarde à montrer l'hypocrisie et le mensonge qui marquent chaque jour davantage les rapports entre ce jeune homme atteint d'une légère paralysie cérébrale et ses parents. Les tensions entre ce père autoritaire et son fils handicapé, craintif et anxieux forment le cœur de cette intrigue qui oppose les valeurs traditionnelles familiales (avoir une bonne éducation, trouver un bon travail et se marier à un jeune âge) et l'affirmation du jeune homme dans sa différence. Ce désir de distinction se traduit chez Rami par la création, sur Internet, d'une personnalité alternative marquée par le succès et par la réussite. La double personnalité du protagoniste est bellement exposée par le réalisateur durant la première partie du film qui se termine avec la rencontre de la fameuse Malaury26. Ce souper dans un hôtel chic de la métropole est habilement mis en scène et permet d'installer une montée dramatique qui se conclut de façon inattendue. Cette séquence, construite avec ingéniosité, bouleversera complètement la suite des événements. C'est l'heure de vérité pour Rami qui devra alors affronter les conséquences de son imposture. Le moment de confrontation avec le père, incrédule, est particulièrement prenant, tandis que son aventure virtuelle avec Malaury26 se termine de manière abrupte et cruelle. C'est pourquoi l'épilogue du film laisse perplexe tant sa conclusion rompt avec le ton de l'ensemble. Malgré certaines scènes qui s'étirent en longueur, **Roméo Onze** ne perd jamais de son intérêt, encore moins de son authenticité.

Fidèle à la démarche qu'il a initiée dans ses courts métrages, Grbovic façonne un cinéma qui fait volontairement un usage parcimonieux des dialogues et de la musique. Fondant ses assises sur un traitement narratif rigoureux inspiré du documentaire, il témoigne d'un sens aigu de l'observation qui laisse jaillir l'émotion par touches. S'il faut saluer la prestation d'Ali Ammar (Rami) dans un rôle qu'on devine proche de sa réalité, force est d'admettre que Joseph Bou Nassar (**West Beirut**) impressionne dans son interprétation d'un père rigide en perte de repères et de contrôle. Un rôle ingrat auquel il insuffle une certaine humanité. Composé de longs plans-séquences, **Roméo Onze** traite avec justesse du besoin de s'évader lorsque les pressions sociale et parentale étouffent toute possibilité de liberté. De plus, le film rappelle à juste titre que peu importe les subterfuges auxquels on a recours, la réalité finit toujours par nous rattraper.



Québec / 2011 / 100 min

Réal. Ivan Grbovic **Scén.** Ivan Grabovic et Sara Mishara **Image** Sara Mishara **Son** Marcel Chouinard et Louis Collin **Mont.** Hubert Hayaud **Prod.** Paul Barbeau **Int.** Ali Ammar, Joseph Bou Nassar, Sanda Bourenane **Dist.** Métropole Films

Au nom du père et du fils



Photos: Ren Mendelson

ZOÉ PROTAT

Il est plutôt rare que le cinéma s'aventure dans le milieu universitaire, ses facultés, ses thèses et ses recherches. Cet univers peuplé de gens analysant jusqu'à plus soif des sujets éloignés au possible des intérêts du grand public serait-il jugé anticinématographique? Il suffit pourtant d'une intrigue à tiroirs pleine d'esprit, associée à une démarche formelle inusitée, pour produire un contre-exemple des plus réussis. **Footnote**, quatrième long métrage du réalisateur israélien Joseph Cedar, est un drame familial campé chez les grands érudits de Jérusalem. Prix du meilleur scénario au Festival de Cannes 2011, le film oppose un père et son fils, à la fois confrères et rivaux dans leurs études talmudiques.

Eliezer (le père) et Uriel (le fils) Shkolnik sont professeurs d'université et se spécialisent tous deux dans l'analyse de manuscrits médiévaux. Mais les comparaisons s'arrêtent ici… Eliezer est un chercheur raté : ses découvertes sur le Talmud de Jérusalem ont été publiées par un autre un mois avant lui! Il n'est membre d'aucune académie et propose chaque année une candidature infructueuse au prestigieux Prix Israël. Son seul accomplissement est d'avoir été mentionné par un grand auteur dans une note de bas de page d'un livre important. La vie professionnelle d'Uriel a été quant à elle à la fois parallèle et contraire. Là où le père a échoué à obtenir l'admiration de ses pairs, le fils rayonne, publie des ouvrages à succès, fait la loi à l'université… et le vainqueur du Prix Israël de cette année, c'est bien lui, et non Eliezer à qui l'on a téléphoné par erreur. Cette méprise, à la fois hilarante et terrible, constitue le cœur du récit de **Footnote**. Hilarante par son absurdité ubuesque et terrible, car pour sauver la mise, Uriel fera le choix du sacrifice. Afin d'honorer son père et de préserver la cordialité de leurs relations, il se taira.

Le début du film est mystérieux et intrigant. Scrutant Eliezer et son visage parcheminé, la caméra multiplie les gros plans silencieux en portant une attention presque maniaque aux détails. Puis le rythme s'accélère et les personnages sont présentés selon un procédé identique de chapitres dont les numéros s'inscrivent à l'écran. Défilant à une vitesse affolante, ces vignettes instantanées, loufoques ou ironiques, introduisent beaucoup d'humour dans une œuvre autrement assez sévère. Autant le scénario et les personnages peuvent-ils être sérieux et graves, autant l'aspect visuel du film, associé à des jeux formels inventifs (*split-screen*, *jumpcuts*, effets de montage…), est caustique et pince-sans-rire. Avec ses sonorités appuyées façon vieil Hollywood, la musique amène une distanciation sonore quasi burlesque. Quant à l'écriture, elle se retrouve autant dans le fond que dans la forme : envahissant l'écran, du texte écrit se substitue souvent à la voix *off*, laissant le spectateur déchiffrer des cartons comme au temps du cinéma muet.

Footnote surprend également par sa peinture au vitriol du monde universitaire qui n'a vraiment rien à envier à la politique ou à la haute finance en matière de mensonges, de corruption, de couteaux dans le dos et de manœuvres malhonnêtes. Quelques professeurs gradés enfermés dans une pièce avec un problème à résoudre et le sang coule presque! Quant



à la rivalité père-fils, elle présente des ramifications redoutables. Tous leurs échanges sont pétris de frustrations et d'envie. Grâce à la supercherie d'Uriel, Eliezer reçoit la distinction que, par dépit, il était venu à dénigrer haut et fort. Loin de lui en être reconnaissant, il profitera de cette tribune inespérée pour régler ses comptes avec une progéniture qui a eu le mauvais goût de mieux réussir que lui. Car sur un champ d'études extrêmement précis, le père et le fils représentent deux façons diamétralement opposées d'envisager la recherche. Là où le premier est un traditionaliste qui fouille et classe l'information avec un soin pointilleux, le second écrit des livres à grand tirage qui font quasiment partie de la *pop culture*. Leur écart renvoie au débat sur le rôle de l'historien moderne. Davantage sollicité par les médias (succès de librairie, émissions de télévision spécialisées, présence lors d'événements — par exemple, les procès historiques), il peut sortir de sa zone de confort universitaire pour intervenir sur la place publique. Et dans ce nouveau rôle, certains ont le talent de proposer une image attrayante, ce qui n'est sûrement pas le cas d'Eliezer. Taciturne, cassant et susceptible, sujet à d'étranges crises de panique, Shkolnik senior n'a rien pour faire courir les foules. Au contraire de son père, Uriel est avenant, sympathique, sensible et fait de son champ de recherche confidentiel un roman passionnant.

Sur les travaux de son fils, le père aura donc des paroles très dures. Détail particulièrement ironique, il lui reprochera d'être un chercheur approximatif, se contentant de peu et tirant des conclusions à son avantage, bref un chercheur ne tenant pas la vérité en haute estime… une vérité et une exactitude qui prennent somme toute bien peu de place dans son propre « triomphe ». Uriel se fera presque démasquer par l'écriture, une fois de plus grande maîtresse du récit : un mot, un seul mot, « forteresse », mettra la puce à l'oreille de son père qui pourra (peut-être) dévider tout l'écheveau de la conspiration. Mais après une séquence finale montée tel un suspense, le mystère restera entier et la fin, totalement ouverte. Le drame chez les Shkolnik demeurera tendu, sous-jacent.

Joseph Cedar offre un film original, à la fois grave et ludique. Rien de convenu dans la vision de la famille proposée par **Footnote**. La transmission du savoir, la filiation, le poids du mensonge et celui de la vérité, autant de thèmes porteurs se croisent élégamment au sein d'un film passionnant qui captive jusqu'à la dernière seconde.



Israël / 2011 / 103 min

Réal. et scén. Joseph Cedar **Image** Yaron Scharf **Son** Alex Claude et Tuli Chen **Mus.** Amit Poznansky **Mont.** Einat Glaser-Zarhin **Prod.** Joseph Cedar, Leon Edery, Moshe Edery et David Mandil **Int.** Lior Ashkenazi, Shlomo Bar-Aba, Alma Zack, Micah Lewensohn, Yuval Scharf **Dist.** Métropole Films



12 Angry Men de Sydney Lumet — Photo : Collection Cinémathèque québécoise

De l'espace et de son potentiel dramatique

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Le cinéma est un art du mouvement dont les particularités sont intrinsèquement liées à la notion de déplacement dans l'espace. La mise en scène opère une construction spatiale qui, selon la manière choisie de délimiter le cadre, déterminera le rythme et les effets d'un film sur le spectateur. Un récit dont l'action est découpée en plusieurs plans courts montrant plusieurs lieux distincts ne produira pas le même effet, en termes narratifs et émotifs, qu'une intrigue épurée ne se déployant qu'en un seul espace filmé en longs plans. C'est aux films se déroulant en huis clos que nous nous intéresserons ici. Ceux-ci supposent qu'un décor unique suffise à mener à terme une histoire entière. Il est intéressant d'en observer les variantes, selon les époques et les réalisateurs. Bien qu'il fasse généralement référence à des éléments théâtraux, le huis clos cinématographique s'en éloigne malgré tout par l'importance qu'il accorde aux mouvements de caméra et à l'échelle des plans : un gros plan sur un visage ou un plan large sur un groupe d'individus dans une même pièce possède une force dramatique que souligne la concentration de tels plans dans un espace clos.

Récemment, **Nuit #1**, premier long métrage de la réalisatrice québécoise Anne Émond, a offert un exemple éloquent du pouvoir de dramatisation du huis clos. Un homme et une femme se rencontrent dans un *party rave*. Une fois arrivés à l'appartement de celui-ci, ils font l'amour, puis, au lieu de se séparer, décident d'engager la conversation au-delà de la nuit. À force de les regarder et de les écouter, le spectateur constate le mal-être des deux personnages. Désillusionnés, ils se lancent dans de longs monologues qui n'ont comme unique réponse que le silence de l'autre; au fond, il n'y a pas réellement d'échange, chacun se parlant à lui-même. Ce malaise, maladroitement exprimé, est métaphorisé par l'appartement miteux dans lequel se déroule l'essentiel du film. Le fait qu'il y ait peu de plans en extérieur accroît le sentiment d'étouffement des deux personnages, dont le discours sur la solitude trouve un écho dans l'espace reclus dans lequel il est formulé. Le choix de la réalisatrice est judicieux : il permet d'isoler ces deux êtres, de les couper du monde, pour mieux exposer leur souffrance. Le huis clos de **Nuit #1** enferme finalement la douleur d'une jeunesse égarée dont la parole, étouffée de l'intérieur, ne parvient jamais à se faire entendre.

Un univers dichotomique

Cette fonction dramatique de l'espace, telle qu'exploitée dans **Nuit #1**, bien qu'elle s'inscrive chez Émond dans un contexte contemporain, trouve son origine très tôt au XX^{e} siècle. En 1927, le cinéaste danois Carl Dreyer réalise **La Passion de Jeanne d'Arc**, un chef-d'œuvre dont la manipulation radicale et originale d'un lieu restreint reste sans égal dans l'histoire du cinéma. Plutôt que de relater les exploits et les conquêtes de Jeanne en mode épique, Dreyer se concentre sur le procès de la pucelle d'Orléans, suivi de son exécution sur la place publique de Rouen. Ainsi, l'action est réduite au tribunal, alors que la jeune femme, en proie aux pleurs devant l'incompréhension des juges, est bombardée de questions. La seule fois où la caméra s'échappera de ce lieu, ce sera pour accompagner son héroïne au bûcher, autour duquel se réunissent les curieux désireux de voir cette mise à mort.

Filmé presque exclusivement en gros plans, le film de Dreyer incarne, par un resserrement de l'espace habilement mis en scène, l'oppression de l'institution religieuse catholique dont est victime une simple croyante : la succession de champs-contrechamps qui fait alterner les visages de Jeanne et de ses bourreaux, dont les grimaces et la colère s'opposent aux larmes de la martyre, traduit son assujettissement à l'autorité religieuse. Dreyer inscrit ce rapport de force à même sa mise en scène. Dans ce huis clos asphyxiant, l'omniprésence du gros plan révèle l'état de suffocation de la jeune femme. Prisonnière de ce tribunal qu'elle ne quittera que pour mourir, Jeanne est filmée en condamnée : le rapprochement incessant de la caméra qui contemple sa désolation la prive de toute liberté, énonçant du même coup le climat de peur et d'angoisse dans lequel se déroulent ses derniers moments d'existence. Admirable illustration du potentiel dramatique du huis clos, **La Passion de Jeanne d'Arc** est aussi une œuvre unique dans le cinéma : sa mise en scène, cruelle et lourde, est en symbiose avec le triste sort de l'héroïne, impuissante devant tous ces hommes qui la déclarent démoniaque.

Un récit dont l'action est découpée en plusieurs plans courts montrant plusieurs lieux distincts ne produira pas le même effet, en termes narratifs et émotifs, qu'une intrigue épurée ne se déployant qu'en un seul espace filmé en longs plans.

Les notions d'étouffement et d'opposition, bien que jamais aussi bien exprimées que par Dreyer, reviennent dans le film que Sydney Lumet réalise en 1957 : **12 Angry Men** (**12 Hommes en colère**). On peut sans doute établir un rapprochement

entre cette forme de répression négative et la présence du huis clos : l'air y étant limité, les personnages sont confinés dans un lieu; de cet enfermement forcé naît une tension, à la fois avec soi-même, mais surtout avec les autres. Dans le film de Lumet, la tension est au cœur d'un groupe de 12 jurés enfermés dans une salle suffocante pour délibérer sur la culpabilité d'un jeune accusé risquant, s'il est condamné, la peine de mort. Éminemment théâtral ne serait-ce que parce qu'adapté d'un téléthéâtre de Reginal Rose (1954), **12 Angry Men** utilise le huis clos comme microcosme de la société américaine des années 1950 : les préjugés des hommes autour de la table influencent leur jugement. Un seul juré accorde à l'accusé la présomption d'innocence et, grâce à lui, le doute s'installe au sein du groupe avant que ne tombent les masques.

Si **La Passion de Jeanne d'Arc** était un choc des images, **12 Angry Men** est davantage un choc des idées, des mots. L'espace clos durant les délibérations encourage ces hommes à parler franchement, directement, ce qui fait ressortir leurs préjugés et intensifie les tensions latentes et les réactions parfois véhémentes engendrées par celui qui doute. Puisqu'il ne peut échapper à l'isolement, le groupe doit argumenter et confronter ses valeurs. Derrière une caméra qui scrute le bouillonnement de paroles traversant ce lieu clos, Sydney Lumet propose moins une réflexion sur la justice que sur la subjectivité arbitraire des individus qui doivent pourtant juger en toute impartialité un autre homme. Cette collision de multiples partis pris est soutenue et amplifiée par le confinement physique du huis clos, qui ajoute au réalisme d'une telle confrontation.

Le huis clos comme univers dichotomique où les passions s'enflamment atteint un paroxysme surréaliste chez Luis Buñuel dans **L'Ange exterminateur**, réalisé en 1962. Comme dans **12 Angry Men**, c'est l'effet de bande — et les conséquences qui en découlent — qui est ici mis à mal. Voici la prémisse : après un dîner somptueux chez un notable d'envergure, des amis bourgeois décident de poursuivre la soirée au salon. Sans explication apparente, ils n'arrivent plus à partir : un mur invisible semble les maintenir enfermés dans cette pièce. Leur état demeure ainsi des jours durant, le temps que chacun perde la raison et se dévoile tel qu'il est vraiment. D'une profonde ironie, le huis clos de Buñuel est l'occasion d'une virulente critique de l'hypocrisie bourgeoise. Pour le cinéaste, il ne suffit que d'enfermer quelques bourgeois dans un petit espace pendant une certaine période pour opérer un retournement de situation : les bonnes manières s'effacent, la noblesse tombe et un principe de déshumanisation se met en branle, jusqu'à ce que des idées de meurtre fomentent dans l'esprit retors de ces biens pensants. C'est par le huis clos que s'exécute ce cheminement vers la décrépitude de la classe bourgeoise, dont l'isolement détraque l'équilibre. Avec **L'Ange exterminateur**, un constat s'impose : le confinement physique éveille chez ceux qui y sont soumis une nature mauvaise jusque-là enfouie et qui jaillit soudainement de l'effet psychologique de l'enfermement.

La création du suspense

Une autre incarnation possible du huis clos s'inscrit dans la création d'une atmosphère où se mêlent la peur et l'inquiétude. Nul doute, le resserrement de l'espace permet au suspense de prendre une forme particulièrement puissante, car il laisse supposer que devant le danger, un personnage devra chercher une solution ailleurs que dans la fuite. Évidemment, le sentiment d'angoisse du spectateur s'en trouve augmenté. Alfred Hitchcock est assurément le réalisateur qui a le mieux compris le potentiel du huis clos en matière de suspense. Dans **Rope** (**La Corde**, 1948, adapté d'une pièce de théâtre de Patrick Hamilton, 1929), qu'Hitchcock filme en une succession de quelques plans-séquences, la concentration de l'action en un seul lieu — l'appartement de deux étudiants qui y assassineront un camarade — produit des effets dramatiques d'autant plus efficaces que le spectateur est au fait de certains détails ignorés par la plupart des personnages présents dans l'appartement. Car après l'assassinat, les parents du défunt et un de ses professeurs sont invités à dîner chez les assassins, sans connaître la raison de cette invitation.

La crainte du spectateur que soit dévoilé le crime, bien que la morale devrait souhaiter le voir condamné, fait partie du jeu auquel se livre Hitchcock dans ce huis clos tout en suspense. Témoins de la présence des parents de la victime dans le lieu même où est survenu le meurtre et où repose toujours le corps de leur fils, le spectateur est tiraillé au moment où le professeur se met à soupçonner ses étudiants d'avoir commis l'irréparable. Souhaite-t-il qu'il découvre la vérité? Dans **Rope**, tout le suspense participe de cette interrogation et aiguise les nerfs du spectateur parce que la caméra, dans cet espace limité, s'amuse continuellement à rapprocher les personnages des indices incriminant les deux étudiants. Chez Hitchcock, le huis clos crée une tension qui devient insoutenable : les soupçons sont là, mais les preuves manquent, bien que le spectateur en connaisse, lui, déjà les secrets. De plus, dans sa mise en scène, Hitchcock travaille l'intervalle entre les instants décisifs plutôt que le choc de la révélation, ce qui permet de prolonger le suspense. Ainsi, **Rope** se préoccupe d'un entre-deux (entre le meurtre et la divulgation de ce meurtre), contenu dans un espace confiné où, lentement, la tension monte jusqu'à son point culminant.

Cette volonté de faire du délai le fondement même du suspense est aussi utilisée dans **Rear Window** (**Fenêtre sur cour**, 1954), peut-être le plus grand film d'Hitchcock. Un photographe,



Rope d'Alfred Hitchcock — Photo : Collection Cinémathèque québécoise

relégué à un fauteuil roulant à la suite d'un accident, occupe ses journées à observer ses voisins de sa fenêtre. Il reçoit régulièrement la visite de sa petite amie et de son infirmière. Au fil des jours, il se met à soupçonner son voisin d'avoir tué sa femme. Ne pouvant se déplacer, il épie les moindres gestes de l'homme dont il veut prouver la culpabilité. L'essentiel du film se déroule depuis la fenêtre du photographe et repose sur le montage en alternance champ-contrechamp qui montre la fenêtre et le photographe, d'une part, et le champ de vision de celui-ci, d'autre part. Le confinement du héros, réduit à l'inertie, exalte un désir de voyeurisme qu'il peut assouvir. C'est donc moins l'aboutissement de l'enquête qui intéresse Hitchcock que le rapport ambigu et pervers entre le voyeur et celui qui est vu : le huis clos auquel il contraint son protagoniste lui donne la possibilité de pénétrer au cœur de cette réflexion. En même temps, cela lui permet de mener à terme un suspense efficace à partir de la notion de délai : attente d'un dénouement que le cinéaste s'amuse à retarder le plus possible.

Le huis clos de **Rear Window** visite en outre un autre thème cher à Hitchcock : la femme-objet. La misogynie hitchcockienne trouve dans ce film une de ses plus belles manifestations. Alors que la sublime Grace Kelly, amoureuse du héros, défile dans l'appartement, vêtue de splendides robes, le photographe préfère porter son regard vers l'extérieur. En fait, il semble initialement s'intéresser à son voisin uniquement pour détourner son attention de cette présence féminine, dont il s'occupe avec une froideur que le spectateur parvient difficilement à accepter. Qu'une femme d'une telle beauté puisse être ignorée aussi sèchement illustre bien la cruauté d'Hitchcock envers son actrice, cruauté amplifiée par ce huis clos qui aurait dû inciter le protagoniste à se rapprocher de la lumineuse Grace Kelly.

Les troubles de l'âme

En marge du huis clos hitchcockien se déploie un cinéma plus introspectif, dans lequel l'espace devient, d'une certaine manière, le refuge de l'âme. L'œuvre d'Ingmar Bergman en est sans doute l'illustration la plus convaincante. D'Hitchcock à Bergman, le suspense est remplacé par la métaphysique et l'isolement d'un personnage se conçoit désormais comme une quête individuelle au milieu d'un environnement glacial et insensible. Plusieurs des films de Bergman s'inscrivent dans cette mouvance minimaliste : l'action, le décor, la durée du récit et le nombre de personnages sont réduits à leur plus simple expression. Chez Bergman, les protagonistes, coupés du monde (pensons à **L'Heure du loup** de 1968 ou à **Une passion** l'année suivante), parviennent difficilement à communiquer entre eux. Ils se retrouvent dès lors face à eux-mêmes, tourmentés par un vide existentiel infini. Le huis clos bergmanien est le lieu d'un abandon : les liens s'effritent, la conscience se trouble, le corps et l'esprit suffoquent sous le poids d'une existence sans but.

Avec **Cris et chuchotements**, réalisé en 1972, Bergman conçoit son plus admirable huis clos, qu'on peut voir comme

l'aboutissement de ses « films de chambre » des années 1960. Trois sœurs sont réunies dans le manoir de leur enfance : l'une est mourante, les deux autres l'accompagnent dans ses derniers instants. Une quatrième femme, la servante, veille elle aussi sur la pauvre dame qui souffre terriblement. Au fil du temps, on comprend que c'est davantage la servante que les deux sœurs qui se préoccupe de la malade, lui prodiguant les soins nécessaires avec une infinie bonté. Dans cette grande maison plongée dans le silence que viennent parfois briser d'atroces cris provenant de la chambre, la douleur physique de la sœur alitée se répercute sur l'âme des deux autres, en proie à une douleur psychique tout aussi vive et profonde. Des *flash-back* permettent d'en mesurer la source : il s'agit de femmes malheureuses, frustrées, mariées à des hommes qu'elles n'aiment pas.

La caméra de Bergman, comme celle de Dreyer dans **La Passion de Jeanne d'Arc**, referme le cadre de l'image sur les visages de ses personnages. Ces derniers incarnent, dans la pensée bergmanienne, le chemin vers l'âme, symbolisé, dans **Cris et chuchotements**, par le rouge qui domine le décor du manoir. En outre, Bergman se sert du huis clos pour pénétrer l'âme de chaque personnage, qu'il dissocie du reste du monde dans le but de sonder sa détresse. Dans ce film, chaque femme, à l'exception peut-être de la servante, est torturée par un mal que le cinéaste exprime par le minimalisme de sa réalisation : l'absence de vie extérieure, tout comme l'usage récurrent du gros plan, traduit une incapacité des personnages à sortir de leur malaise. La seule évocation d'un relatif instant de sérénité est liée au souvenir lointain d'un après-midi au cours duquel les trois sœurs s'étaient promenées dans les environs du manoir, comme si la sérénité ne pouvait exister qu'*extra-muros*. Ainsi, on constate que le huis clos bergmanien est une forme de métaphore de l'accablement de l'esprit lorsque celui-ci désespère de trouver une lumière; l'isolation qu'il produit exacerbe la désolation dominant le quotidien des personnages. Comme pour décourager toute tentative d'éclosion en dehors de cet univers suffocant, l'œuvre de Bergman propose une vision infernale des rapports humains, en particulier entre les hommes et les femmes, qui portent en eux la marque de la désillusion.

Le huis clos cinématographique, dont Bergman fournit de brillants exemples, s'oriente vers une description profondément acerbe de la nature instable de l'homme qui peut sombrer dans la névrose lorsqu'il est enfermé. Cette névrose peut également basculer vers la folie, ce que suggère **The Shining** (**Shining, l'enfant lumière**, 1980) de Stanley Kubrick. L'isolement du protagoniste, enfermé dans un hôtel pour l'hiver, ronge petit à petit son équilibre mental jusqu'à ce que des pulsions de meurtre hantent peu à peu son esprit malade. **L'Ange exterminateur** proposait d'une certaine manière le même constat : l'espace restreint agit fatalement sur les comportements d'un individu et fait ressortir sa véritable nature. De manière générale, le huis clos tend vers la négativité : il n'est presque jamais le lieu d'un contentement paisible, mais celui du désenchantement. Pensons à la Jeanne d'Arc de Dreyer, étouffant entre des murs qui s'abattent sur elle, puis ne se libérant de ses affreux tortionnaires que pour mourir.



Cris et chuchotements d'Ingmar Bergman — Photo : Collection Cinémathèque québécoise

Carnage de Roman Polanski

Et tombent les masques

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Dans un parc de Brooklyn, une bande de jeunes semble s'amuser. Soudainement, un des garçons, armé d'un bâton, assène un coup au visage d'un camarade. Ainsi débute **Carnage**, le dernier film de Roman Polanski dont l'essentiel du récit sera par la suite confiné entre les murs de l'appartement des parents de l'agressé, les Longstreet, qui reçoivent ceux du petit Cowan, l'agresseur. Jusqu'à la toute fin, ce sera l'unique décor dans lequel se déroulera le film. À quatre, ils tentent d'arriver à une entente à l'amiable. Malgré la bonne foi de Madame Longstreet, qui apparaît d'emblée comme la plus raisonnable, les échanges initiaux laissent présager une tension certaine que le reste du film viendra confirmer. Même si Monsieur Cowan, un avocat accroché à son téléphone portable, démontre une insistance à vouloir partir, l'hospitalité des Longstreet conduit leurs invités à rester un peu plus longtemps. Mauvaise idée : rapidement, la situation s'envenime et les rapports cessent peu à peu d'être courtois pour devenir plus vindicatifs, voire agressifs.



Carnage — Photo : Guy Ferrandis

La filmographie de Polanski a régulièrement exploré des espaces restreints qui étouffent ses personnages jusqu'à les montrer sous leur jour le plus sombre (pensons à l'extraordinaire **Répulsion** de 1965). **Carnage** est dans cette lignée, tout en étant à la fois plus cynique et plus comique. Le cinéaste semble jubiler devant une telle violence verbale qui fait écho à la violence physique qui l'a précédée, comme si ces adultes, sous des dehors matures et rationnels, étaient tout aussi passionnés et instables dans leurs rapports à autrui que leurs enfants. Grâce à des dialogues vifs et intelligemment écrits, le film devient une arène où luttent des êtres moins nobles qu'ils ne le paraissent. Sans trop appuyer sur les travers des protagonistes, Polanski les fait s'enfoncer eux-mêmes, lentement, dans leur perte de sang-froid, au fil d'une intrigue qui ne repose finalement que sur la mésentente et le délire.

Ce mur qui sépare les deux couples, parfois les membres d'un même couple, est amplifié par le confinement. En effet, cette concentration de l'action en un seul espace accentue les effets de répétitions des mêmes sources de discorde (par exemple, l'utilisation fréquente du téléphone par Monsieur Cowan), provoquant des points de rupture qui plombent petit à petit jusqu'à la fausse bonhomie initiale de Madame Longstreet. De tels éléments de dispute n'auraient certainement pas eu la même force s'ils avaient été filmés dans plusieurs lieux. **Carnage** est jouissif grâce à cet enfermement de personnages très différents dans une même cage, tels des rats de laboratoire dont le spectateur analyse les comportements. Ceux des Longstreet et des Cowan, derrière les apparences que fait tomber Polanski, exemplifient toute la difficulté des rapports humains, qui n'ont besoin que d'une petite étincelle pour devenir insupportables.

Bien qu'il puisse paraître superficiellement construit au premier regard, **Carnage** ne l'est pas. Son apparente futilité est plutôt celle de ses personnages, dont elle est l'exact reflet. Le film s'abaisse à leur niveau pour mieux percevoir leurs défauts, qu'il ne juge pourtant jamais. L'intelligence de ce film vient de sa volonté de plonger tête première dans ce lieu où se déploie la bassesse humaine, sans jamais lui opposer quelque système moral auquel le spectateur pourrait s'accrocher. Incarnée au début par Madame Longstreet, cette moralité est rapidement pulvérisée par le cinéaste qui n'en montrera que les débris. Habilement mené et sans compromis, ce film est un pur ravissement qui se termine avec une pointe de cynisme à l'égard des parents colériques alors que les enfants, au parc, sont parvenus à se réconcilier.



France–Allemagne–Pologne–Espagne / 2011 / 79 min

Réal. Roman Polanski **Scén.** Roman Polanski et Yasmina Reza, d'après la pièce de Yasmina Reza **Image** Pawel Edelman **Mus.** Alberto Eglesias **Mont.** Hervé de Luze **Prod.** Saïd Ben Saïd, Oliver Berben et Martin Moszkowicz **Int.** Jodie Foster, Kate Winslet, Chrisopher Waltz, John C. Reilly **Dist.** Métropole Films

DOCUMENTAIRE

Entre vie et mort

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Une opération de déminage en Bosnie (**Caporal Mark**, 2006), la surreprésentation des Haïtiens dans les prisons québécoises (**La Couleur du temps**, 2008), le Liban divisé vu par un Canado-Libanais (**Baklava Blues**, 2009)… Danic Champoux aime décidément les sujets chauds. Et cette braise qui souffle de film en film ne risque pas de s'éteindre avec **Séances**, documentaire troublant sur le quotidien de gens combattant le cancer. Une visite inoubliable au centre d'oncologie de l'Hôpital Brome-Missisquoi-Perkins de Cowansville.

Il n'y a pourtant rien de bien stimulant au premier abord dans ce film qui épouse paresseusement les procédés du cinéma direct par un enregistrement sur le vif d'événements peu captivants. Des infirmières s'affairent à un travail routinier, des patients échangent des banalités dans l'attente d'un traitement de chimiothérapie… À vrai dire, le tout est filmé avec mollesse. Et la structure narrative du film, tel un reportage télévisuel, est platement linéaire. Mais cette apparente absence d'audace est trompeuse et cache une stratégie singulière tablant sur le temps qui passe pour établir une forte identification aux gens filmés. Cet attachement — dû à un effet de dilatation temporelle — place le spectateur dans un état de confort qui lui fait presque oublier qu'il devra bientôt affronter l'inéluctable : la mort frappera plusieurs des personnages rencontrés au cours du récit. Une fatalité foudroyante.

Arthur Brulotte est, à cet égard, une figure marquante du centre d'oncologie. Septuagénaire, ce patient est le champion de la blague — sorte de mécanisme d'autodéfense devant une mort imminente. Il suffit de penser à l'extrait où il affirme que les chirurgiens ne peuvent pas pratiquer une opération pour éliminer sa tumeur colorectale : « Ils m'ont dit que j'étais trop avancé pour eux. » Puis, il ajoute : « Je le sais : j'ai une troisième année. » L'humour dont fait preuve M. Brulotte rend sa présence à l'écran sympathique, mais sa bonhomie attachante perd de son lustre dans la dernière ligne droite, alors qu'il entame un ultime traitement. Sa bonne humeur disparaît pour faire place à des silences éloquents. Il affirme être prêt pour de « longues vacances ». Et pour la première fois, Champoux ose filmer en gros plan le visage de cet homme où se lit l'angoisse d'une fin prochaine. Électrochoc qu'on ne souhaitait pas, tant l'homme est attachant.





Trois « personnages » de **Séances** : M^me^ Jalbert, Arthur Brulotte et la jeune mère de famille — Photos : ONF et Alex Margineanu

La dilatation temporelle n'était que le mirage d'une impossible victoire sur la maladie.

Mais cela n'est rien comparé au sort de M^me^ Jalbert. À sa première apparition, l'octogénaire raconte l'échec de sa rémission qui l'oblige à suivre de nouveaux traitements. Un revers qu'elle prend avec une sérénité étonnante. On lui annoncerait sa mort pour demain qu'elle ne sourcillerait pas, convaincue de rejoindre ses proches dans l'au-delà. Une foi touchante que celle de cette dame qui, lorsqu'elle dit candidement que « la vie, ça passe vite », flirte sans le savoir avec la pensée de Padro Calderon de la Barca, dramaturge espagnol du XVII^e^ siècle qui proposait que la vie est un songe duquel on s'évade une fois décédé. Sa résignation repose sur un seul désir : rejoindre ses proches déjà trépassés. Le début de la « vraie vie » après le rêve.

Tout ceci assure d'emblée l'identification du spectateur aux différents personnages du film, provoquant une certaine tristesse, notamment lorsqu'il revoit M^me^ Jalbert, alitée, la voix éteinte. Son départ pour une maison de soins palliatifs est imminent. Une infirmière en pleurs la serre dans ses bras, tandis qu'une autre tente de consoler une proche de la malade. Heureusement, Champoux n'a pas l'idée de braquer sa caméra sur cette dernière; il la laisse lentement sortir du cadre, tout en demeurant à une bonne distance de M^me^ Jalbert. Une volonté de montrer sans pathos la douleur des adieux. Ce qui n'empêche pas d'être soufflé par la force d'un tel moment de cinéma. On peut alors se demander si la mort est une fin ou un simple passage.

Séances n'est pas sans instants heureux, comme c'est le cas de la scène finale, véritable apothéose de l'espoir. Une jeune mère de famille attend, dans le bureau du médecin, les résultats d'examens. Filmée de dos, hors foyer, elle s'impatiente alors que celui-ci tarde à lui faire état de la situation. Cette façon de mettre en retrait la patiente est une autre preuve du profond respect du cinéaste pour les gens qu'il filme. Autant il fuyait le spectacle « tire-larmes » alors qu'il tournait la fin de M^me^ Jalbert, autant il respecte ici la nervosité de cette femme qui pourrait craquer à tout moment, ce qui justifie l'absence de plans directs de son visage. Du moins, jusqu'à ce que le médecin annonce que les résultats d'analyses sont positifs et que son cancer est en phase de rémission. Du coup, la mise au foyer est effectuée sur le visage de la femme. Son retrait de la scène (voire de la vie « normale ») est terminé et cette impression est appuyée par un contrechamp dévoilant le visage de la jeune maman. Un jet de lumière salvateur pour ce film souvent noir comme le charbon. (Sortie prévue : 12 avril 2012)



Québec / 2012 / 84 min

Réal. et scén. Danic Champoux **Image** Alex Margineanu **Son** Stéphane Barsalou **Mont.** René Roberge **Prod.** Colette Loumède **Dist.** Office national du film

PORTRAIT

Sexe, drogues et grand écran

ZOÉ PROTAT



I'm Not There de Todd Haynes

Cinéma et peinture, cinéma et théâtre, cinéma et musique : depuis sa création, la forme d'art la plus réaliste se fait miroir de ses consœurs créatives… Le rock'n'roll ne pouvait lui échapper. Au service de la musique de la fureur adolescente des années 1950, le cinéma peut faire des merveilles. Son et image, couleur et mouvement se conjuguent pour représenter, célébrer et surtout incarner des histoires fascinantes, souvent tragiques, remplies d'excès et de génie. Biographies, portraits fictionnels, documentaires ou œuvres inusitées, le film rock n'est pas une comédie musicale, mais bien une œuvre qui commente, analyse, vit et respire la musique. Certains choisissent de coller au plus près à la réalité ou de se pencher sur des individus « exemplaires » tandis que d'autres s'inspirent de courants ou d'époques. Si rien ne semble battre la frénésie des années 1960 en matière de créativité hors normes, la décennie 2000 a quant à elle donné de précieux exemples de films inventifs. Un petit bémol toutefois : le rock a longtemps été (et est encore souvent d'ailleurs) un univers essentiellement anglo-saxon. Peu de films biographiques (biopics) sur des musiciens en français : pour un **Gainsbourg vie héroïque** (Joann Sfarr, 2010) en France ou un **Gerry** (Alain Desrochers, 2011) au Québec, combien de talents moins importants ont été célébrés dans la langue de Shakespeare? Quoi qu'il en soit, le rock'n'roll est une matière créative dans laquelle chaque réalisateur insuffle son énergie particulière. Petit tour d'horizon à travers les genres et les époques.

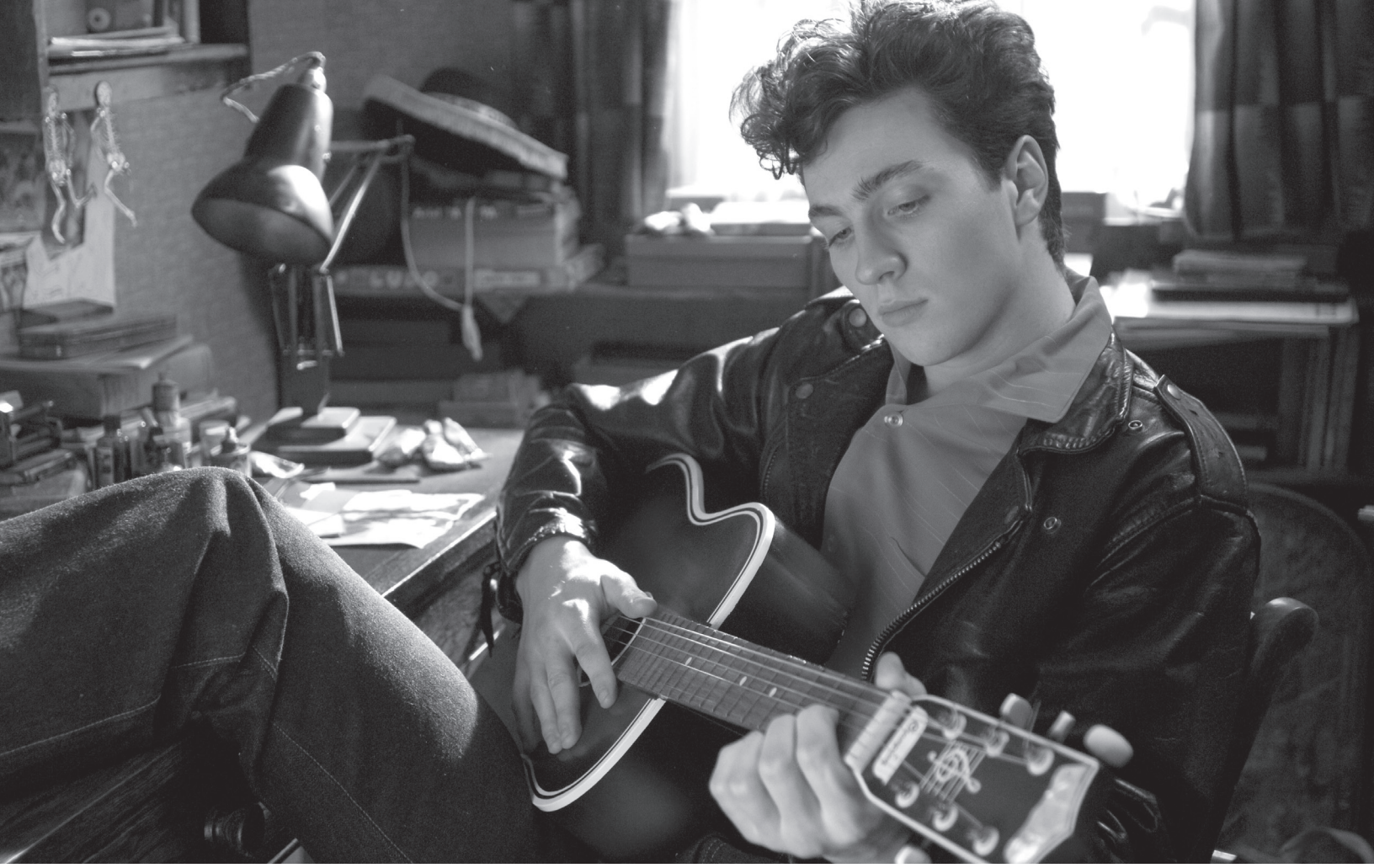
The rise and fall of…

Le biopic semble aimer les musiciens. On ne compte plus les artistes ayant eu droit à leur hommage cinématographique parfois réussi, parfois moins : Tina Turner (**What's Love Got to Do With It?**), Ray Charles (**Ray**), Johnny Cash (**Walk the Line**), Jerry Lee Lewis (**Great Balls of Fire**), Ritchie Valens (**La Bamba**), Joan Jett et ses **Runaways**… Entre les mains d'Hollywood, cependant, l'exercice du biopic s'apparente bien souvent à une esquisse elliptique et essoufflante, un défilé de sosies plus ou moins soignés avec perruques assorties. Le défi est alors d'aller au-delà de la chronique de figures attendues pour proposer une réelle interprétation artistique.

Étrangement, certains mastodontes du rock n'ont toujours pas eu droit à un biopic digne de ce nom… Dans le cas des Beatles, la situation est complexe. Si le film définitif sur les Fab Four reste à faire, deux productions se sont intéressées à leurs jeunes années. Dans **Nowhere Boy** de Sam Taylor-Wood (2009), John Lennon n'est encore qu'un adolescent s'en allant « nowhere » — là où vont les génies, rétorque-t-il… Expulsé de l'école, il jongle entre ses deux mères : la vraie, une femme fantasque, et sa tante l'ayant élevé de manière plutôt rigide. Puis, ce sera la rencontre avec Paul McCartney, un gamin de 15 ans bien meilleur mélodiste que lui, et les débuts du musicien. Privilégiant la petite histoire au détriment de la grande, cette chronique nostalgique se termine sur le départ de Lennon pour Hambourg, exactement là où **Backbeat** de Iain Softley (1994) commence. Sur un ton très léger, le film se concentre sur les premières expériences scéniques des Beatles, qui se produisaient entre les effeuilleuses burlesques sur le fameux Reeperbahn. Bien plus que Lennon ou McCartney, le héros se révèle le cinquième Beatle, le méconnu Stuart Sutcliffe, qui n'était pas musicien, mais peintre. Malgré des aptitudes de bassiste plutôt limitées, Lennon soutenait que ce dernier avait « l'attitude rock'n'roll ». Son voyage en Allemagne le verra cependant quitter les tout jeunes Beatles pour d'autres cieux, mettant fin à cette simple anecdote devenue film.

Biographies, portraits fictionnels, documentaires ou œuvres inusitées, le film rock n'est pas une comédie musicale, mais bien une œuvre qui commente, analyse, vit et respire la musique.

Sur la décennie 1970, **The Doors** d'Oliver Stone (1994) est un bon exemple du biopic rock classique. À l'image de son réalisateur connu pour ses excès, le film est une vision grandiloquente de l'odyssée de Jim Morrison. Car c'est bien Morrison, et non son groupe réduit à la quasi-figuration, qui intéresse Stone : une icône sexuelle en pantalons de cuir, complètement obsédée par la mort. Le film exploite son « rise and fall » sans jamais expliquer en quoi la musique des Doors a pu être révolutionnaire à son époque. Morrison est envisagé comme un pur produit californien des années 1960 : du *peace and love*, des spiritualités ethniques, des drogues, de la poésie, du cinéma expérimental… Comme à son



Nowhere Boy de Sam Taylor-Wood

habitude, Stone s'amuse à mêler fausses et vraies archives, mais ne se contente pas de représenter la réalité. *Trips* d'acide, rituels chamaniques, visions et délires, tout est mis en œuvre pour nous faire visualiser la mythologie morrisonienne. Vie rêvée et vie réelle se superposent à travers un langage cinématographique tout sauf subtil, jusqu'à l'inévitable drame final. Overdosée un an avant Morrison, Janis Joplin a aussi eu droit à son biopic. Malgré que **The Rose** de Mark Rydell (1979) ne la nomme jamais explicitement, il n'empêche que la « rose » du film, le premier grand rôle de Bette Midler, a tout de la *blueswoman* blanche à la destinée fracassée.

Les rockers fauchés dans la plénitude de l'âge et du talent n'arrêtent jamais d'inspirer les réalisateurs. Pour son premier long métrage en 2007 avec **Control**, le photographe et éminent réalisateur de vidéoclip Anton Corbijn se tourne vers l'existence tragique d'Ian Curtis, éphémère leader du chantre postpunk qu'est Joy Division. Dans cette œuvre élégante, Corbijn soigne davantage la forme que le fond en usant de sa signature noir et blanc. Né dans la banlieue la plus grise de Londres, fonctionnaire de profession (!), marié et père très jeune, épileptique de haut niveau, Curtis est une rock star hors normes. Deux albums à peine pour Joy Division, le groupe au nom inspiré du quartier des prostituées des camps de concentration nazis, et la naissance d'un rock au spleen lancinant, aussi tendu que glaçant. Victime d'un mal-être permanent (encore), Curtis s'est pendu en 1980. Sobre, **Control** lui rend un hommage poétique quoique classique face à la fureur du destin. Campé sensiblement à la même époque, **Sid & Nancy** d'Alex Cox (1986) est bien plus trash. Le film relate une autre vie fragile, celle de Sid Vicious, symbole presque malgré lui de la grande furie punk. Pas du tout musicien mais authentiquement camé, Vicious est catapulté bassiste des Sex Pistols. Au fil des concerts catastrophes, il s'attache à une groupie exubérante, Nancy Spungen, qui le pousse à quitter le groupe pour tenter une carrière solo. En septembre 1978, Sid la poignarde à mort; il se suicidera par surdose à peine deux mois plus tard. Sous la caméra d'Alex Cox, ces amants maudits sont aussi fascinants que repoussants, et le mouvement punk est filmé avec passion et quasi-tendresse, car **Sid & Nancy** est



Control d'Anton Corbijn

avant tout un film d'amour. Incarné par un tout jeune Gary Oldman, Vicious, personnalité plutôt terne, se transforme par la magie du cinéma en un martyr presque christique.

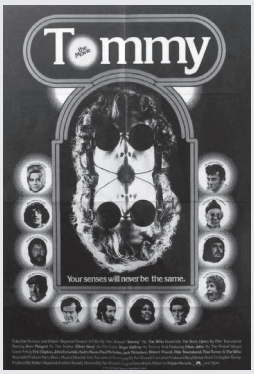
Mais le véritable électrochoc du biopic rock nous a été offert par Todd Haynes, dont le vertigineux **I'm Not There** a passionné tous les critiques en 2007. Collage halluciné, jeu de piste narratif et fantasme sur pellicule, le film démultiplie à l'infini la figure insaisissable de Bob Dylan. Car ce n'est pas la vie personnelle ou artistique de ce dernier qui intéresse Haynes, mais plutôt son mythe, qui est aussi souvent celui de l'Amérique… Le coup de génie ou de folie du réalisateur sera d'incarner son Dylan par six acteurs différents et autant de facettes réelles ou rêvées. Petit garçon *fan* de blues, poète en plan fixe, dandy médiatique, star de cinéma, forain de carnaval ou *preacher* halluciné, tels sont les Dylan imaginés par Todd Haynes, qui ne fournit aucune clef au spectateur. Faut-il pour autant être un spécialiste du chanteur pour apprécier l'expérience **I'm Not There** à sa juste valeur? Évidemment non, même si le film, monumental en temps et en espace, comporte son lot d'inégalités. Haynes signe une œuvre parfois absconse, toujours mystérieuse, portant en étendard son intellectualisme dans un écrin précieux de noir et blanc… bref bien davantage qu'un simple portrait rock'n'roll. Dylan peut l'en remercier!

Récréer l'esprit du temps

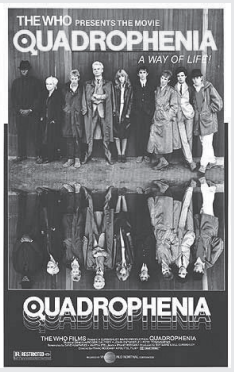
Si le biopic table sur la trajectoire individuelle d'un musicien réel, d'autres films tentent plutôt d'atteindre l'essence du rock'n'roll à travers le portrait global d'une période donnée ou d'un mouvement musical. Dans ce cas précis, la figure fictive (ou le groupe fictif) peut être un soutien précieux du point de vue narratif. Libres de toute contingence réaliste, ces variations sur une époque permettent de modeler plusieurs traits de personnalité et de percuter le vrai et le faux, créant des films à clef souvent inspirants. En tête de lice, les turbulentes années 1960 sont un vivier inépuisable de chroniques rock. En 2000, Cameron Crowe s'inspire de ses propres souvenirs pour mieux offrir **Almost Famous**, le joyeux récit d'un jeune garçon qui,

Derrière la caméra

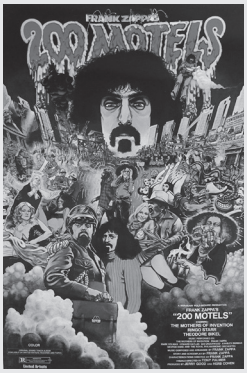
Durant les décennies 1960 et 1970, les frontières artistiques se montraient souvent poreuses… À l'image d'un Andy Warhol à la fois peintre, photographe, cinéaste, imprésario et *socialite*, plusieurs personnalités musicales ont sauté la clôture afin de tâter du grand écran. Ce phénomène s'est effectué parallèlement à l'essor du cinéma expérimental, dans lequel certains se sont engouffrés avec enthousiasme. Non content de prêter les chansons des Beatles à des films d'animation psychédéliques (**Yellow Submarine** de George Dunning et Dennis Abey, 1968), John Lennon a participé à certains projets cinématographiques de Yoko Ono. The Who sont, quant à eux, allés jusqu'à avoir leur propre studio, The Who Film. Leur première production, **Tommy** de Ken Russell (1975), est une adaptation délirante du fameux opéra rock paru sur disque six ans plus tôt. Toutes les stars de l'époque (Elton John, Eric Clapton, Tina Turner) se sont bousculées au portillon afin d'incarner au cinéma l'odyssée de ce jeune garçon sourd, muet et aveugle, devenu champion de *flipper* et guide spirituel! Réalisé quatre ans plus tard par Jeff Stein, **The Kids Are Alright** est un *concert movie* biographique, mais surtout une déclaration d'amour au groupe par un grand admirateur. **Quadrophenia** de Franc Rodam (1979) est le portrait d'une petite frappe de l'ère *mod*. Quant au dernier projet du studio, **McVicar** de Tom Clegg (1980), il n'avait rien de musical, mais mettait tout de même en vedette Roger Daltrey dans le rôle d'un célèbre criminel anglais.







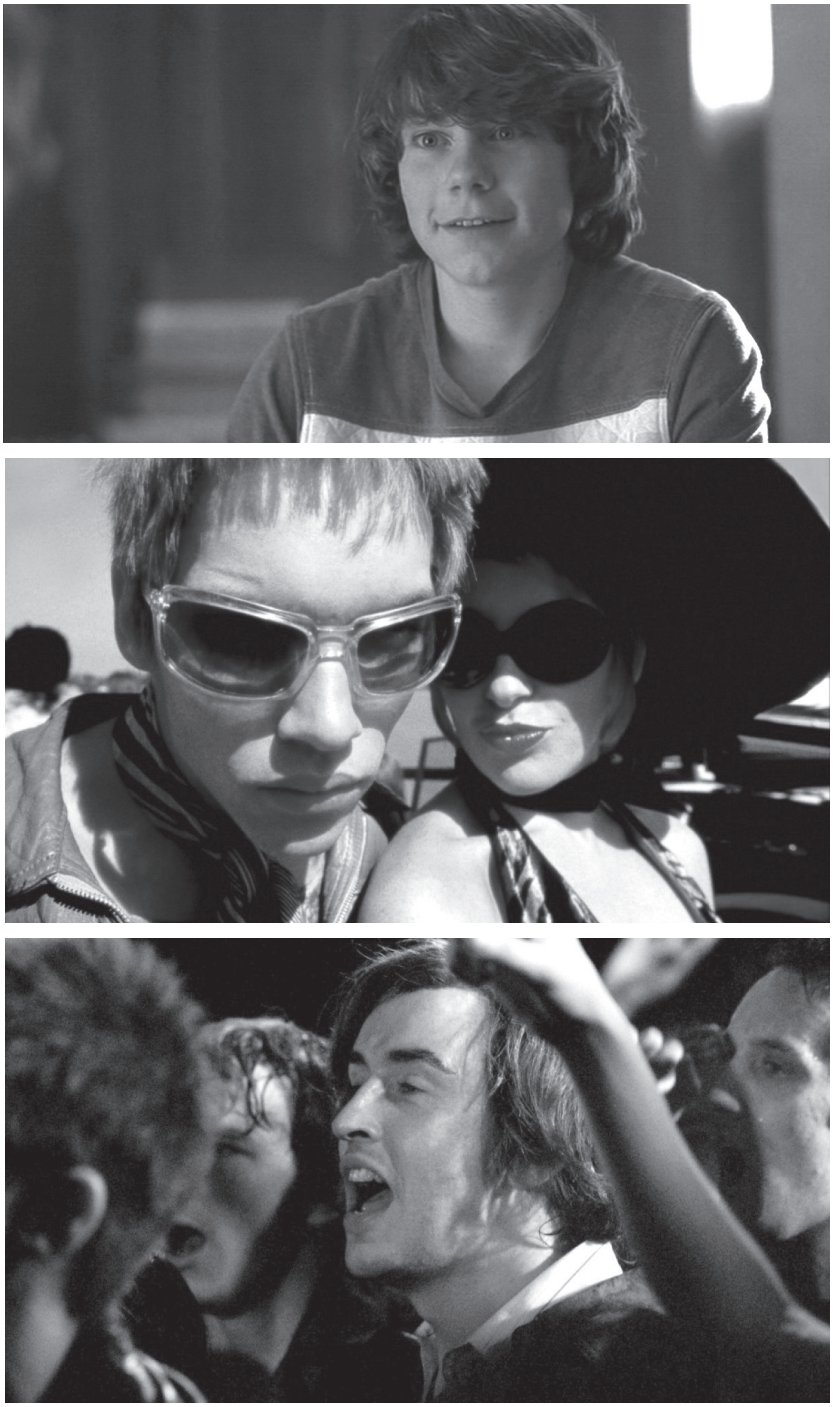




En 1978, Bob Dylan passe bien proche de la ruine lorsqu'il écrit et réalise **Renaldo & Clara**. Cette catastrophe commerciale de quatre heures, ramenée à deux heures par des producteurs furieux, a trois parties distinctes : un Dylan en concert, un Dylan documentaire (séances de poésie avec Allen Ginsberg, conversations avec des amis, etc.) et un Dylan de fiction incarnant Renaldo auprès de son épouse Sara (Clara). Qualifié de surréaliste par son réalisateur, le film, toujours méconnu, est demeuré sans suite… Mais l'aventure cinématographique la plus éclatée reste celle de Frank Zappa : son **200 Motels**, coréalisé avec Tony Palmer en 1971, est un ovni en sons et en images, un mirage de substances hallucinogènes. Ce film dadaïste, qui pourrait être expliqué par la célèbre formule de Zappa « Touring can make you crazy », est le témoin bizarroïde des folies de son époque. S'y entrechoquent allègrement humour absurde, provocations sexuelles, vulgarités, satire de la télévision, critique de la société de consommation et de l'univers américain policé, religieux et bien-pensant. Le tout porté par l'énergie d'une rock star des plus excentriques. Zappa ne fait pas mystère de ses ambitions : cynique au possible face au rock'n'roll, il aspire à la « grande musique » — ainsi les performances de son groupe The Mothers of Invention côtoient-elles celles d'un orchestre symphonique. La bande sonore ne correspond que rarement à la réalité et les jeux avec l'image (superpositions, surexpositions, effets spéciaux, flous) se multiplient dans le plus pur esprit psychédélique. Parfois, Keith Moon ou Ringo Starr passent dans le décor… Bref, **200 Motels** est un bazar foutraque que même les admirateurs endurcis de Zappa ont parfois du mal à défendre, c'est tout dire! (Zoé Protat)

ayant gagné un concours d'écriture dans un magazine, est invité à accompagner en tournée son groupe préféré, Stillwater, amalgame chevelu de plusieurs groupes de l'époque. Sympathique et bien dialogué, le film est une variation agréable sur la forme classique du *coming-of-age story* : la découverte du monde, le premier amour, la perte de l'innocence… avec un crochet par le journalisme rock, qui faisait la pluie et le beau temps à travers des personnalités déjantées comme Lester Bangs ou Nick Kent. Une bande sonore à l'avenant (Black Sabbath, Beach Boys, Elton John, Simon & Garfunkel, Jimi Hendrix…) complète une galerie de figures attendues (le chanteur, le gérant, la groupie) toutes forcément inspirées de gens réels. Le mouvement *hippie* et la fin de la grande décennie rebelle sont ainsi vus à travers la lorgnette d'un adolescent à la naïveté rafraîchissante.

Avant **I'm Not There**, Todd Haynes avait signé une autre réussite. **Velvet Goldmine** (1998) s'attache à décrire de manière éclatée une folle époque de la vie rêvée du rock : celle du *glam*. À Londres, au tout début des années 1970, les jeunes musiciens sont lassés des lourdes outrances du rock progressif. Ils prônent un retour aux mélodies simples et accrocheuses, portent en étendard leur raffinement, leurs références littéraires, leur androgynie théâtrale. Phénomène typiquement anglais associé de ramifications new-yorkaises, le *glam* rock semble passionner Todd Haynes; sous sa patte, le courant musical devient à la fois vertige narratif et délire visuel. Le scénario suit les parcours croisés de Brian Slade et Curt Wild, deux figures officiellement fictives, mais qui n'en empruntent pas moins leurs paillettes à David Bowie et Iggy Pop. Après une carrière aussi brève que fulgurante, Slade disparaît dans la nature, et à travers une enquête à la **Citizen Kane**, un journaliste tente de percer son mystère… Mystère qui, il faut bien le dire, ne sera jamais élucidé. En un éclair de génie, Haynes fait remonter les origines du *glam* jusqu'à Oscar Wilde. Quant aux séquences entièrement musicales, elles effectuent des coupures inusitées et bienvenues dans la narration. Éclaté et foisonnant, le film est à l'image de sa bande sonore, superbe *patchwork* entre chansons de l'époque et titres originaux réinventés par les musiciens d'hier et d'aujourd'hui. Sous-estimé à sa sortie, devenu un véritable film-culte depuis, **Velvet Goldmine** est un bijou précieux d'une folle originalité.

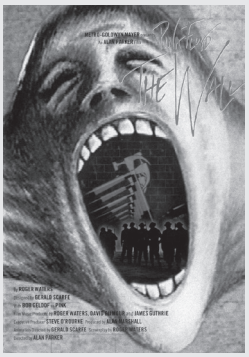


Almost Famous de Cameron Crowe, **Velvet Goldmine** de Todd Haynes et **24 Hour Party People** de Michael Winterbottom

Par le biais d'une personnalité marquante, le producteur Tony Wilson, **24 Hour Party People** (2002), film hybride de Michael Winterbottom, a surtout l'ambition de faire le portrait d'une époque. Animateur de variétés télévisuelles, Wilson est touché par la grâce du rock lors du premier concert très confidentiel des Sex Pistols. Il décide alors de donner la chance au punk dans une émission

Le cas *The Wall*

Lorsque paraît l'album *The Wall* en 1979, Pink Floyd est depuis longtemps un groupe intouchable. Depuis ses débuts en 1967, celui-ci a redéfini le rock progressif grâce à une musique ambitieuse, réfléchie, parfois même pompeuse, mais toujours exigeante. Leurs fameux concerts, délires planants d'effets spéciaux, ont poursuivi la légende. Leur dixième album, disque double de surcroît, est d'une ampleur inégalée. Sorti tout droit des chimères paranoïaques du bassiste Roger Waters, *The Wall* évoque les déboires d'une rock star victime de son enfance et de son succès. Orphelin de père pour cause de Seconde Guerre mondiale, élevé par une mère castratrice et terrorisé par le monde extérieur, il décide de construire un mur entre lui et l'agressivité de ses admirateurs… Un « mur » ayant depuis été l'objet de tous les fantasmes, notamment à travers des analogies persistantes avec celui de Berlin. Quelques mois après la chute de ce dernier, Waters offrit d'ailleurs un immense concert dans la capitale réunifiée, où *The Wall* fut repris intégralement devant un décor tendu entre Potsdamer Platz et la porte de Brandebourg. Tout un symbole…



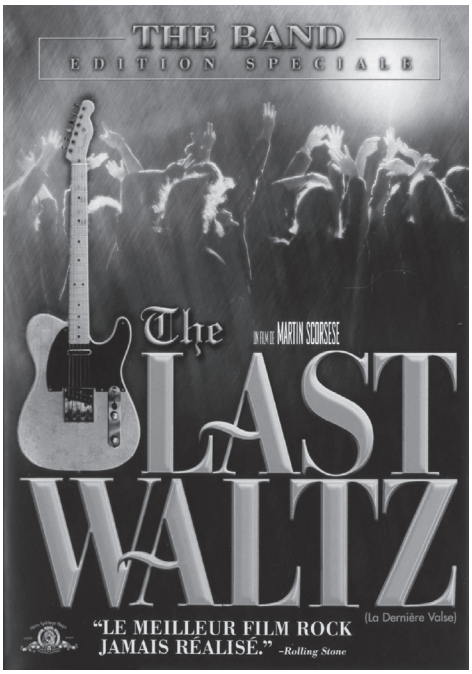
En 1982, Alan Parker décide d'adapter le disque pour le grand écran, une démarche quasi unique en son genre pour un projet aux confins de l'avant-garde. Ne comportant presque aucun dialogue, **Pink Floyd – The Wall** utilise la musique du groupe en guise de support narratif aux images, sans toutefois faire chanter les personnages. De courts segments musicaux inexistants sur l'album ont également été ajoutés afin de pallier le manque de narration traditionnelle. De plus, Parker mélange prise de vue réelle et animation, une attitude quasiment révolutionnaire à l'époque. Des dessins d'une douloureuse beauté mettent ainsi en scène les fantasmes de Pink, la rock star hallucinée, dans un style figuratif totalement surréaliste. Certaines images feront date dans l'imaginaire collectif : un visage hurlant jaillissant d'un mur, des fleurs sinueuses simulant l'acte sexuel, un Union Jack se transformant en croix dégoulinante de sang… En faisant appel à nos instincts les plus primaires, ces visions monstrueuses provoquent des émotions très fortes. Aussi bien dans l'animation que la prise de vue réelle, Parker convie les forces du montage par attractions en juxtaposant les images-chocs (guerre, mort, émeutes, brutalité policière, fascisme). La portée critique de *The Wall* explose au grand écran : l'éducation anglaise, basée sur les châtiments corporels et le contrôle de la pensée; la justice, la télévision, l'armée; tout cela ne se traduit qu'en une production de masse de robots au service du système. Ce que l'album chantait, le film le dissèque à partir d'une imagerie d'une terrible violence, une temporalité éclatée et de jeux constants avec l'esthétique totalitaire. La société est dépeinte comme une machine à broyer l'individualité de l'être humain. Même le rock'n'roll n'arrivera pas à entraver l'inéluctable marche des marteaux et Pink finira, littéralement, dans un bain de sang. (Zoé Protat)

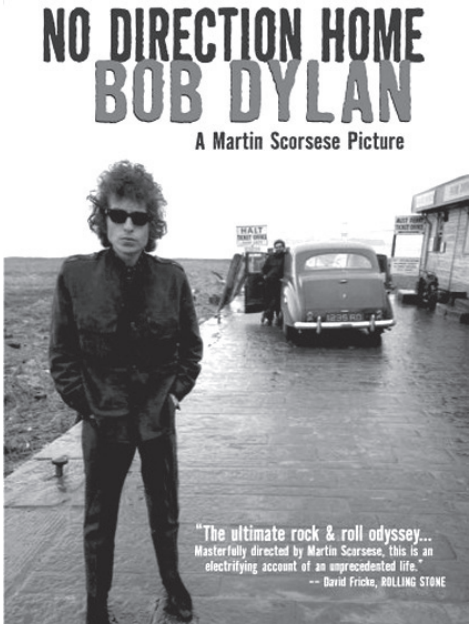


underground, puis d'ouvrir une salle de spectacle et une étiquette de disques sous le nom de Factory, hommage bien senti à Andy Warhol. Parallèlement, l'Angleterre se trouvait paralysée par des grèves monstres (les hôpitaux, les ordures et même la morgue!) et la crise du pétrole… Tirant son titre d'une chanson des Happy Mondays, **24 Hour Party People** fait entendre la musique de nombreux groupes : Buzzcocks, Simple Minds, Siouxsie & The Banshees, The Jam, The Stranglers, et surtout Joy Division et New Order. Chacun est présenté par des archives d'époque. Tant sur le plan formel que narratif, Winterbottom pratique la distanciation : Tony Wilson se tourne lui-même face à la caméra pour apostropher le spectateur et préciser que non, ce qu'on voit à l'écran n'est pas nécessairement fidèle à la réalité — John Ford n'a-t-il pas affirmé que « When you have to choose between the truth and the legend, print the legend »? Connu de tous et brassant bien des affaires, Wilson était la clef de voûte de toute la scène musicale de Manchester ou « Madchester », cette morne banlieue qu'il avait réussi à « glamouriser » avec la Factory et plus tard la Hacienda, fameux *night-club* s'il en est un. Pince-sans-rire, Steve Coogan incarne cette figure flamboyante avec tout l'humour sarcastique et le flegme britannique attendus. Quant à la mort d'Ian Curtis, elle marque véritablement la fin d'une époque. L'industrie se mondialise, la musique devient électronique, les drogues, chimiques : les années 1980 sont arrivées…

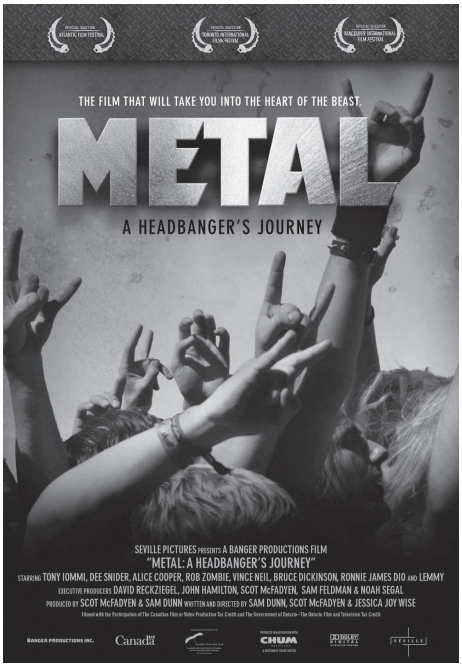
Rock sur le vif

Le documentaire rock peut être de plusieurs natures. La plus évidente est sans contredit les captations de concerts exceptionnels qui constituent des documents à conserver pour la postérité. Avec **Woodstock** de Michael Wadleigh (1970), récompensé aux Oscar, le *concert movie* est devenu un classique. Ces films alternent souvent musique *live* et segments d'entrevues avec les musiciens, instants volés *backstage*, etc. Même des réalisateurs généralement abonnés au cinéma de fiction se sont commis dans le genre, pour l'amour du rock. C'est le cas de Jonathan Demme avec **Stop Making Sense** (1984), consacré aux Talking Heads. Le film est au diapason de l'énergie particulière du groupe culte du début des années 1980. Le leader David Byrne est autant rock star qu'artiste conceptuel et, en cela, le film lui est fidèle : sobre mais recherché et à la fine pointe de la technologie (la bande sonore est entièrement numérique, une première). Quelques années plus tôt, c'est Martin Scorsese qui avait réalisé ce qui demeure pour plusieurs l'ultime réussite du *concert movie*. **The Last Waltz** (1978) relate le spectacle d'adieu du groupe canadien The Band, après 16 ans sur la route et autant de classiques. Cet événement a réuni la crème de la crème du folk rock de l'époque : Eric Clapton, Neil Diamond, Joni Mitchell, Neil Young, Van Morisson… tous ont répondu présents pour une « dernière valse » entre amis, une fête au parfum nostalgique. La cerise sur le gâteau arrive à la toute fin lorsque Bob Dylan, coiffé d'un extravagant chapeau à plume rose, rejoint sur scène The Band, formation qui l'avait accompagné en tournée de 1965 à 1974. Les séquences de concert sont entrecoupées de courtes anecdotes, où le réalisateur-vedette se fait discret. Le film se termine sur le groupe jouant seul sur une scène fantomatique, devant une salle vide : une conclusion poétique pour des rocks stars qui ont su s'arrêter avant qu'il ne soit trop tard…





Depuis **The Last Waltz**, Scorsese semble s'être creusé une niche durable dans le documentaire musical de luxe. **Shine a Light** documentait la tournée de 2008 des Rolling Stones; **Living in the Material World** (2011), sur George Harrison, vient de lui valoir une nomination comme meilleur documentariste à la Director's Guild. Ce film n'est pas une captation de concert, mais un documentaire biographique avec force archives, interviews, témoignages… tout comme l'était **No Direction Home** (2005), œuvre monumentale consacrée à Bob Dylan. Trois heures et demie durant, Dylan relate ses années 1960 : alors



qu'il était le chantre du folk et de la *protest song*, il allait décider de passer au rock, un virage qui fit couler beaucoup d'encre… Exceptionnellement riche en matériel original, ce film-fleuve est une véritable mine d'or.

Quant aux documentaires consacrés non pas à des individus, mais à des genres ou à des mouvements musicaux, ils représentent toujours une occasion rêvée, à travers une démarche érudite, de mettre en perspective art et société. En 2000, **The Filth and the Fury** est une deuxième incursion pour Julien Temple chez les Sex Pistols. Son premier film sur la mouvance punk, croqué sur le vif en 1980 (**The Great Rock'n'roll Swindle**), avait été commandé par Malcolm McLaren, gérant démiurge et controversé. Vingt ans plus tard, Temple redonne la parole aux membres du groupe et à leurs acolytes dans un film-collage au montage impressionnant, un portrait exhaustif d'un courant aussi bref qu'influent. Les punks américains (Black Flag, X, Germs, etc.) ont rencontré le cinéma à travers Penelope Spheeris, qui leur a consacré le premier et le dernier volet d'une trilogie fameuse, **The Decline of the Western Civilization** (1981-1998). Le deuxième film, sous-titré **The Metal Years** (1988), traitait quant à lui du rock lourd et *hair metal* des années 1980. Un genre musical aux multiples excès, souvent vulgarisé voire diabolisé, qui allait ensuite trouver sa pleine légitimité cinématographique à travers des projets tels que **Metal: A Headbanger's Journey** de Sam Dunn, Scott McFadyen et Jessica Joy Wise (2005). Tourné dans le monde entier, ce film est une authentique exploration anthropologique de la scène *heavy metal*, ses légendes, ses obsessions, ses codes…

En guise de bouquet final, une curiosité fameuse : lorsqu'on s'appelle Jean-Luc Godard, le documentaire rock se doit d'être singulier au possible. **Sympathy for the Devil** (1968) est une œuvre

Cinéma ou publicité?

Depuis ses débuts, le rock'n'roll s'est également servi du cinéma afin de créer de redoutables véhicules publicitaires. Magnifiées par les spécificités cinématographiques (dynamique du montage, gros plan, etc.), les stars du rock ont vu leurs carrières lancées et célébrées par le grand écran. Cette constatation est particulièrement vraie pour la période de 1950 à 1980, époque où les chaînes de télévision spécialisées et le vidéoclip n'existaient pas encore. D'une qualité artistique parfois discutable, mais intéressants d'un point de vue sociologique, ces films permettaient à la star de faire valoir son talent primaire à travers force numéros musicaux. La carrière d'acteur d'Elvis Presley, **Jailhouse Rock** de Richard Thorpe (1957) en tête, peut entièrement s'envisager sous cet angle. Les Beatles ont suivi avec **A Hard Day's Night** de Richard Lester (1964) : un moment « ordinaire » dans la vie des quatre garçons dans le vent, incluant, bien sûr, tous leurs succès de l'année. **Help!**, réalisé l'année suivante, est du même acabit. Beaucoup plus près de nous (et sur un rythme plus pop que rock), le *girls-band* britannique Spice Girls a eu droit à son « hommage » cinématographique, le bien nommé **Spiceworld** de Bob Spiers, produit au faîte de sa gloire en 1997. Quant aux *hard* rockers de carnaval de Kiss, ils se sont commis dans deux navets pseudo-cultes : **Kiss Meets the Phantom of the Park** de Gordon Hessler (1978) et **Detroit Rock City** d'Adam Rifkin (1999). (Zoé Protat)



Jailhouse Rock de Richard Thorpe



Tournage de **Sympathy for the Devil** de Jean-Luc Godard — Photo : Collection Cinémathèque québécoise

expérimentale avec les Rolling Stones bien plus que sur les Rolling Stones. Symptomatique de la période maoïste du réalisateur, le film présente le groupe en session d'enregistrement de la chanson *Sympathy for the Devil*, dont les paroles « sataniques » avaient fait scandale à l'époque — n'oublions pas que les illuminés de Charles Manson allaient assassiner Sharon Tate l'année suivante… Au cœur du studio, une caméra souvent fixe, assortie de coupures abruptes, montre les musiciens en plein travail. La création n'est pas linéaire, elle a ses essais, ses temps morts. Si Mick Jagger et Keith Richards expriment jusqu'au bout de leurs fringues la *coolitude* des années 1960, le portrait est beaucoup moins flatteur pour Brian Jones, une star en pleine déliquescence alcoolique. Ces segments musicaux sont mis en parallèle avec une certaine vision du monde extérieur incarnée par des séquences expérimentales absurdes. Le film plaidant pour l'anarchie, toutes les provocations sont bonnes : les *hippies*, la pornographie, le salut nazi, les Black Panthers exécutant des jeunes filles purement vêtues de blanc dans le décor apocalyptique d'une décharge automobile… Seul revient le leitmotiv des plans de graffitis, dont le fabuleux jeu de mots « Cinemarx »! La séquence finale, intitulée « Under the stones the beach » (traduction littérale du fameux « Sous les pavés la plage » de Mai 68), utilise enfin la musique des Stones comme support sonore à une mise en abyme de l'appareillage cinématographique.

Le film rock possède plusieurs visages. Biographique, il informe tout en tentant d'apporter un regard neuf sur une personnalité célèbre. Fictionnel, il témoigne de trajectoires mêlées et de l'atmosphère d'une époque. Documentaire, il ne se limite pas au simple enregistrement de concert, mais démystifie la réalité, met en lumière une existence, lie avec pertinence et dynamisme musique et société. Dans tous les cas, le film rock se doit d'aller bien au-delà de la musique. Qu'il s'agisse de fiction ou de réalité, d'expérimentations, de songes ou d'interprétations, les stars du rock fournissent toujours aux réalisateurs une matière haute en couleur, *glamour* et décadente.

COURT MÉTRAGE

Une observation sociale et esthétique

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Les courts métrages québécois ne jouissant pas d'une distribution comparable aux longs, il peut être difficile d'avoir une vue d'ensemble de cette frange de la production. Heureusement, des initiatives permettent d'en découvrir quelques-uns parmi les plus marquants. Récemment, deux compilations de courts sont parues en DVD : *Québec Gold 11*, mené par Prends ça court!, présente neuf films sortis en 2011; puis, *13 Films* offre un florilège de courts distribués par Les Films du 3 mars entre 2006 et 2012. Certains de ces courts métrages se sont distingués dans des festivals internationaux comme ceux de Cannes, de Toronto ou encore de Locarno.

Un premier constat s'impose : plusieurs courts traduisent un mal-être évident. Mort, maladie, deuil, suicide et viol sont autant de thèmes récurrents qui incarnent le désarroi et le mal de vivre, même si certains films laissent présager un relatif optimisme dans leur dénouement. Par exemple, dans **Trois Mères**, une réconciliation semble possible, tandis que **La Belle au verre de lait** suggère que la solitude n'est pas une fatalité. De son côté, **Sang froid** illustre la thématique du resserrement des liens familiaux alors que **La Ronde** exprime l'espoir. Ainsi, plusieurs cinéastes questionnent la nature des relations humaines et la complexité des rapports interpersonnels jusque dans leur façon de les mettre en images.

Une belle variété de tons et de thèmes est proposée dans ces sélections de courts, allant du drame à la comédie musicale d'horreur (**The Legend of Beaver Dam**). Se côtoient aussi l'humour surréaliste (**Dimanche**), le drame (**Ce n'est rien**) et l'humour ironique du faux documentaire (**Nostradamos**). Certains réalisateurs, notamment celui de **Hope**, ajoutent une touche expérimentale à leur création empreinte de poésie. La sélection de *Québec Gold 11* est plus éclectique, tant au point de vue narratif que formel, alors que celle de *13 Films* présente une plus grande uniformité, tant sur le plan thématique que narratif.

Ce panorama offre une belle variété de paysages du Québec, qu'ils soient urbains ou ruraux, dont quelques-uns sont l'objet d'une grande attention esthétique qui touche parfois au contemplatif. C'est le cas de **Sur la terre comme au ciel** dont le cadrage, l'intensité lumineuse et la durée des plans participent à mettre en parallèle le milieu où évoluent les personnages et leur état d'esprit (**Le Gardien d'hiver**, **La Ronde**, **Sang froid**). Jouant avec l'ambiguïté entre le réel, le fantasme et le souvenir fabulé, quelques réalisateurs ancrent leurs personnages dans un lieu qui exprime leurs doutes, leurs souvenirs et leurs craintes. Dans **L'Appel du vide**, tout, des murs de la chambre d'hôtel jusqu'à l'immensité du paysage final, semble incarner les états d'âme des protagonistes.

Ce film aborde le thème des liens familiaux, l'un des plus emblématiques des



Le Gardien d'hiver



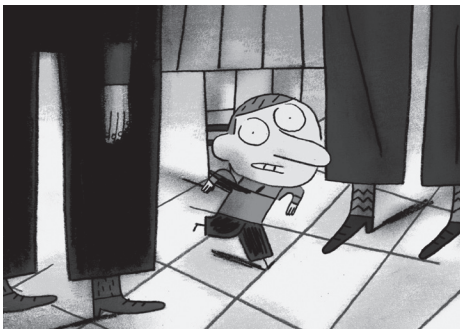
Nostradamos



La Ronde



Ce n'est rien



Dimanche



Sur la terre comme au ciel



Hope



L'Appel du vide



Trois Mères

deux compilations. En effet, ces relations sont le moteur de plusieurs histoires traitant des fondements de la cellule familiale (**La Chute**), des rapports intergénérationnels (**Trois Mères**, **Dimanche**), des traumatismes liés à la famille (**Margot et Bastien**, **Ce n'est rien** et **La Ronde**) ou encore de la délicate question de l'héritage et des racines (**Useless Things**). Cette prépondérance de la thématique a pour sujet corolaire l'enfance, dont on tend à déboulonner les mythes de l'insouciance et de la joie de vivre. Certains films, par exemple **Dimanche** et **Margot et Bastien**, adoptent le point de vue des enfants pour dépeindre le monde des adultes. Dans **Margot et Bastien**, le décès du grand-père interrompt brutalement les jeux de deux jeunes enfants tandis que, dans **Dimanche**, l'ennui et l'indifférence des adultes dominent le dimanche après-midi d'un petit garçon en visite chez ses grands-parents.

Plusieurs des courts rassemblés dans *13 Films* évoquent le multiculturalisme de la société québécoise contemporaine. Abordé par la bande dans **Trois Mères** et **La Chute**, les questions identitaires sont au cœur de **La Neige cache l'ombre de figuiers** et **Useless Things**. Le premier met en relief le dépaysement et le désir d'intégration et de réussite auxquels sont confrontés les nouveaux arrivants. Dans **Useless Things**, un questionnement identitaire terrasse un jeune Québécois d'origine indienne déchiré entre son héritage culturel et sa culture d'adoption.

Plus accessible à la relève que le long métrage, le court offre à ses créateurs la possibilité de faire leurs preuves, tout en donnant aux cinéastes chevronnés un espace d'expérimentation sans égal. La production de courts permet aussi de dresser un instantané des préoccupations sociales, politiques, culturelles et esthétiques de la société québécoise contemporaine.



ORA de Philippe Baylaucq (16 min)
Hope de Pedro Pires (10 min)
Trotteur de Francis Leclerc et Arnaud Brisebois (9 min)
Nostradamos de Maxence Bradley, Alexandre Lampron et Elisabeth Olga Tremblay (9 min)
Dimanche de Patrick Doyon (10 min)
Ce n'est rien de Nicolas Roy (15 min)
La Ronde de Sophie Goyette (23 min)
Sang froid de Martin Thibaudeau (5 min)
The Legend of Beaver Dam de Jérôme Sable et Eli Battalion (12 min)



L'Appel du vide d'Albéric Aurtenèche (2007, 28 min)
Trois Mères de Daniel Isaiah Schachter (2008, 15 min)
Une robe blanche de Dominic Goyer (2007, 10 min)
Useless Things de Faisal Lutchmedial (2009, 16 min)
La Neige cache l'ombre des figuiers de Samer Najari (2009, 21min)
La Chute d'Ivan Grbovic (2009, 16 min)
Sur la terre comme au ciel d'Hervé Demers (2007, 21 min)
La Belle au verre de lait de Félix Rocque (2009,14 min)
Le Royaume des fous de Martin Jolicoeur (2007, 10 min)
Margot et Bastien de Sara Bourdeau (2009, 7 min)
Timbré de Joëlle Desjardins Paquette (2007, 12 min)
Le Petit Oiseau va sortir de Samer Najari (2006, 18 min)
Le Gardien d'hiver de Katherine Jerkovic (2012, 17 min)

Oppressants récits

LUC LAPORTE-RAINVILLE

La manipulation est le propre du cinéma. Par le montage, les plus grands cinéastes ont toujours su déjouer avec brio les attentes des spectateurs, provoquant non seulement la surprise, mais aussi l'angoisse. Peur de l'irrationnel, inconfort devant la mort, l'angoisse n'a cessé de nourrir la cinématographie sous toutes ses formes, à commencer par les films d'épouvante et autres *thrillers* psychologiques. Voici cinq longs métrages parmi les plus pertinents de ce vaste champ d'études.



L'Heure du loup



Le Locataire

Commençons par **Psychose** (**Psycho**, 1960), chef-d'œuvre incontestable d'Alfred Hitchcock. Le maître forge ici un suspense implacable dont le spectateur ne sort pas indemne. L'histoire est connue : Marion (Janet Leigh), secrétaire d'une agence immobilière, dérobe 40 000 dollars à un client et se sauve pour aller retrouver son amant. Le temps orageux la force à s'arrêter dans un motel où Norman (Anthony Perkins), l'inquiétant propriétaire des lieux, l'accueille. Au cours de la nuit, elle est assassinée par la soi-disant mère de l'homme (on découvrira en cours de film que ce dernier se déguise en figure maternelle pour commettre ses crimes).

À l'instar des plus grands films d'Hitchcock, **Psychose** suscite l'angoisse par l'exposition d'un conflit intérieur et sa dilatation temporelle. Dans la première partie du récit, Marion est hantée par le vol qu'elle a commis. Dans l'habitacle de sa voiture, elle semble dévorée par le remord. L'identification à l'héroïne est rendue possible par des plans rapprochés et des prises de vue en caméra subjective de la route — comme si le spectateur devenait lui-même le personnage. Plus encore, Hitchcock use d'ellipses temporelles qui, paradoxalement, ne favorisent pas la compression du temps. Passant d'une situation à une autre, mais demeurant dans le véhicule, Marion fait du surplace. Les heures s'écoulent, mais elle reste, anxieuse, prisonnière de l'habitacle. Son anxiété est appuyée, à l'occasion, par les *voice over* de sa sœur et de son patron se demandant où elle peut bien être. On comprend qu'il s'agit de projections mentales de la voleuse inquiète : sera-t-elle arrêtée ou non par les autorités? Cette incertitude constitue l'essence du cinéma hitchcockien. Tout son art réside dans cette « dilatation d'un temps présent pris entre les deux possibilités contraires d'un futur imminent », soutient Jean Douchet (*Hitchcock*, 1999). Seule la mort — néant providentiel — peut dénouer un tel malaise. Et c'est sans la désirer que Marion la trouve, sauvagement assassinée par Norman. L'acte meurtrier comme délivrance. Cruelle ironie qui exemplifie le pessimisme latent de ce film hautement maîtrisé.

À l'opposé existe une angoisse éternelle que rien ne peut apaiser. C'est le programme auquel nous convie **L'Heure du loup** (1968), un classique du Suédois Ingmar Bergman. L'histoire est celle de Johan (Max Von Sydow), un peintre misanthrope dont l'équilibre mental vacille dangereusement. Vivant sur une île déserte avec sa femme Alma (Liv Ullmann), l'homme est hanté par les fantômes d'un passé oppressant. Ou plutôt par des êtres issus d'une imagination violente. Que ce soit le comte Von Merkens, son frère Ernst ou Veronica Vogler, tous ces personnages sont le fruit de la folie qui tenaille Johan. Plus étonnant encore : Alma voit ces gens qui relèvent du pur fantasme comme si elle était intimement liée à la désintégration mentale de son mari. Maladie contagieuse qui concourt à la destruction du couple.

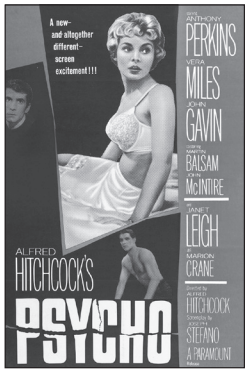
Cette passation du délire entre deux personnages est possible dans la mesure où le film tend à l'onirisme. Chez Bergman, le cinéma, quand il n'est pas documentaire, est rêve. Ceci explique l'extrême souplesse du scénario. Tout est concevable, même cette idée d'une anxiété éternelle. La scène du théâtre de marionnettes est, à cet égard, révélatrice. Un archiviste, ami du baron Von Merkens, présente un court spectacle lors d'une soirée bien arrosée — un extrait de *La Flûte enchantée* de Mozart. Une fois celui-ci terminé, il traduit en suédois les propos désespérés de Tamino, l'un des protagonistes de l'opéra : « Ô, nuit éternelle, quand finiras-tu? », demande-t-il. Ce à quoi le chœur rétorque : « Bientôt, jeune homme… ou jamais. » L'idée d'une angoisse interminable est lancée, au grand désarroi de Johan et de sa femme.

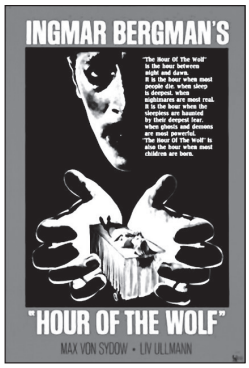
Autre piste intéressante : la fin ouverte du film. On y aperçoit Alma s'adresser, non sans inquiétude, à la caméra. Son mari a disparu et elle se demande comment elle a bien pu en venir à voir elle aussi les fantasmes de ce dernier. Serait-elle devenue comme lui par amour? Personne ne pouvant lui répondre, le film se termine dans le questionnement, flirtant avec l'irrationnel. Ainsi, l'absence de résolution du récit filmique semble générer autant d'incertitude que l'angoisse qu'il met en scène. Ce qui crée, chez le spectateur, une hantise spectrale se perpétuant bien au-delà du visionnement. Cette incompréhension rejoint l'*unheimlich* (ou inquiétante étrangeté) décrite par Sigmund Freud dans son essai intitulé *L'Inquiétante étrangeté*. Selon le psychanalyste, est angoissant ce qui n'est pas familier, ce qui dépasse l'entendement. Aussi, l'intense incertitude intellectuelle qui se dégage de **L'Heure du loup** laisse le spectateur avec un sentiment de terrifiante indétermination.

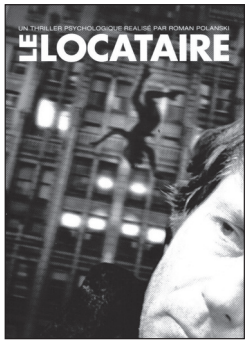
La prémisse du **Locataire** de Roman Polanski (1976) n'est d'ailleurs pas éloignée de cette théorie. Ici, le cinéaste polonais propose une variation astucieuse de **Répulsion** (1965). On y suit les tribulations de Trelkovsky (Polanski lui-même) qui emménage dans un appartement jadis habité par Simone, une suicidée. D'étranges phénomènes surgissent et oppressent ce fonctionnaire dont l'anxiété s'accroît de jour en jour. Ses voisins d'allure sinistre s'amusent-ils à ses dépens?

Polanski distille d'entrée de jeu une atmosphère sous tension, alors que Trelkovsky visite l'appartement vacant avec la concierge de l'immeuble. Cette dernière lui explique que l'ancienne locataire s'est jetée par la fenêtre, brisant la verrière de la cour. Son rire bref et affirmé semble suggérer que la défenestration est un sujet propice à la moquerie. Mais l'effroi ne s'arrête pas là, car d'autres situations, aussi anodines soient-elles, deviennent pour Trelkovsky source d'angoisse. D'abord, le tenancier du café du coin offre sans cesse du chocolat chaud et des cigarettes Marlboro au nouveau locataire (des produits dont raffolait la trépassée!). Puis, le propriétaire des logis tient par moments des propos pour le moins ambigus : « L'ancienne locataire portait des pantoufles après dix heures du soir. C'était plus confortable pour elle… et pour les voisins. » On jurerait que tous se sont ligués contre le fonctionnaire, le forçant à adopter les habitudes de Simone. Veulent-ils le modeler à l'image de la précédente locataire? Le pousser au suicide?

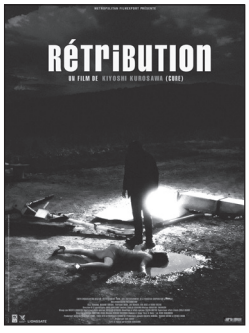
On retrouve ici la notion de complot déjà exploitée par le réalisateur dans **Rosemary's Baby** (1968). L'angoisse s'y manifeste bien sûr chez Trelkovsky, qui se croit victime d'une machination, mais aussi chez le spectateur, incertain du bien-fondé d'une telle hypothèse. L'indétermination qui en résulte crée une tension insoutenable qui se dénoue de façon opposée dans les deux films. Dans **Rosemary's Baby**, Polanski offre une réponse de l'ordre du fantastique, tandis que dans **Le Locataire**, la résolution est davantage rationnelle : le protagoniste est victime de la détérioration de son état mental.













Psycho

Plusieurs indices pointent dans cette direction, à commencer par la séquence où le fonctionnaire se fait malmener par une voisine. On voit d'abord l'homme, en caméra subjective, aux prises avec la dame, menaçante. Ensuite, des plans américains montrent le personnage s'étranglant lui-même. Nul doute : Trelkosky a l'esprit dérangé. Encore plus impressionnant est ce passage sur les commodités publiques de l'immeuble. L'anxieux fonctionnaire quitte son appartement, le pas chancelant. Arrivé aux cabinets, il regarde par la fenêtre et voit l'extérieur de son logement; à la fenêtre de ce dernier, il se voit en train d'observer ce qui se passe dans le contrechamp. Ainsi l'homme est-il montré prisonnier de lui-même. Son double le menace où qu'il aille, surveillant ses moindres gestes. Et l'on assiste à la mise en scène d'un délire schizophrénique.

Cette approche centrée sur un cas pathologique n'est pas celle adoptée par Dario Argento, un cinéaste italien mésestimé, qui connut son apothéose en 1980 avec **Inferno**. Deuxième volet de la trilogie des « Trois Mères » — aussi composée de **Suspiria** (1977) et de **La Terza Madre** (2007) —, le film s'attarde aux péripéties de Rose qui, après avoir lu le livre *The Three Mothers*, est en proie aux doutes. L'immeuble qu'elle habite est-il la propriété de l'une des sorcières mentionnées dans le livre? Paniquée, elle envoie une lettre à son frère Mark, le sommant de la rejoindre au plus vite. Elle sera malheureusement assassinée avant l'arrivée de ce dernier.

Le réalisateur propose une histoire dont l'objectif premier est de susciter l'angoisse par une exacerbation des affects sensoriels. En témoigne l'usage des gros plans pour montrer le meurtre de Rose. Ceux-ci mettent en évidence une lente décapitation de la femme à l'aide d'une plaque de verre utilisée comme guillotine. Caméra braquée sur son visage terrifié, inserts de giclées de sang, tout concourt à faire ressentir sa longue agonie. Ce n'est pas sans raison si Alexandre Fontaine Rousseau, dans l'ouvrage intitulé *Vies et morts du giallo — de 1963 à aujourd'hui*, qualifie Argento de « cinéaste tactile ». En effet, ce maître de l'épouvante cherche toujours à faire éprouver au spectateur les douleurs physiques de ses personnages. Et ces sensations pénibles créent une vive angoisse, dans la mesure où l'on finit par se questionner sur la nécessité de vivre : n'est-il pas préférable de plonger dans le néant de la mort plutôt que de ressentir les pires sensations par l'entremise de l'héroïne? Bien sûr. C'est pourquoi la catharsis ultime est la mort de Rose. La mort met fin à son calvaire, comme à celui du spectateur. Argento se rapproche ainsi de la philosophie hitchcockienne : le soulagement de l'anxiété par un décès libérateur.

Mais l'aspect angoissant de ce film est aussi redevable au suivi de la logique bergmanienne selon laquelle la fiction est d'abord liée au monde du rêve. Le caractère onirique du récit y est rendu possible par un travail minutieux et attentif des éclairages,

dans des décors aux formes sinueuses et quasi abstraites. Une matière décorative qui tend à la subjectivité, car « l'espace réagit toujours à l'esprit de ceux qui l'arpentent », affirme Jean-Baptiste Thoret (*Dario Argento, magicien de la peur*, 2008). Ceci est perceptible dans les scènes précédant immédiatement l'assassinat de Rose. La femme déambule dans des couloirs sombres et reclus de l'immeuble. Des luminaires rouges, verts et bleus éclairent les lieux qui prennent l'allure d'un cauchemar hallucinatoire incarnant l'esprit torturé de l'héroïne. Cette réaction du décor à l'angoisse d'un personnage n'est possible que parce que le film est onirique.

Cette plasticité saturée est à mille lieues de celle exploitée par Kiyoshi Kurosawa, cinéaste japonais qui favorise l'épure dans son travail visuel. **Rétribution** (2006) ne déroge pas de cette règle, en offrant toutefois un scénario truffé de circonvolutions étourdissantes. L'intrigue est celle de l'inspecteur Yoshioka, fin limier chargé de pister le meurtrier d'une femme tuée par noyade. Mais tout se complique lorsque le policier découvre des indices l'incriminant et lorsque d'autres assassinats similaires sont commis. Sans compter que le fantôme de la première victime le hante, telle une manifestation de sa propre culpabilité. Histoire inexplicable ou démence?

Kurosawa livre un film d'une densité rare, où lenteur hypnotique et plans larges vont de pair avec l'introspection du policier. Toujours en mode réflexif, dépassé par les événements, ce dernier cherche en vain à comprendre pourquoi il aurait commis ces crimes. C'est comme si le temps s'étirait pour tenter de mettre au foyer l'image floue de ces faits inexplicables. Une irréalité flirtant avec l'*unheimlich* freudien. Mais contrairement à Bergman, qui ne livre aucune réponse dans son **Heure du loup**, Kurosawa, lui, résout les mystères qui parsèment le récit. Des événements angoissants découverts au fil d'une investigation qui relève de la quête identitaire : plus Yoshioka cherche, plus les souvenirs d'un passé refoulé jaillissent et l'assaillent. Il comprend que le fantôme qu'il a côtoyé n'est pas celui de la première victime, mais l'esprit d'une jeune femme entrevue jadis et qui force les gens à commettre des crimes. Plusieurs meurtriers, une entité qui tire les ficelles. Le plus troublant est que l'inspecteur lui-même a été sous l'emprise du spectre, ayant finalement tué sa compagne sans le vouloir.

Ce dévoilement, assuré par un usage parcimonieux du *flash-back*, rappelle la seconde définition de l'inquiétante étrangeté telle que définie par Freud. Car si ce qui n'est pas familier suscite l'angoisse, l'angoisse procède surtout par refoulement, question de protéger l'individu de l'innommable réalité. Est *unheimlich* ce qui aurait dû rester caché, soutient Freud. Yoshioka paie ainsi le prix de son entêtement en découvrant une vérité tout aussi angoissante que l'incertitude initiale. Une vie sans échappatoire pour qui fouille le passé…

Il ressort de ce bref tour d'horizon que les cinq longs métrages retenus ont tous une façon singulière de faire naître l'anxiété : dilatation temporelle, inquiétante étrangeté, maladie mentale, éclatement visuel, refoulement… Ces sentiments oppressants n'ont pas fini d'agir comme moteur narratif dans la cinématographie mondiale. Reste à savoir si les cinéastes émergents trouveront d'autres moyens originaux pour la faire ressentir.



Rétribution



A Dangerous Method
de David Cronenberg

Pour l'Histoire

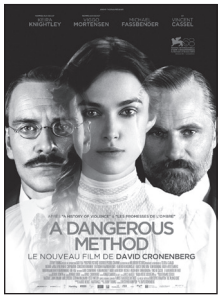
JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Les balbutiements de la psychanalyse, au début du XX^e siècle, que relate le plus récent film de David Cronenberg, **A Dangerous Method**, ont un intérêt historique indéniable. C'est justement à cela que s'intéresse le réalisateur en exposant la relation entre les deux pères de la psychanalyse, Carl Jung et Sigmund Freud. À ce tandem se greffe Sabina Spielrein, une jeune juive Russe, qui fut patiente de Jung avant de devenir sa maîtresse. Lorsque le film débute, Spielrein, en pleine crise d'hystérie, est transportée au cabinet de Jung, qui commencera dès lors un traitement inspiré des méthodes de Freud, lequel portera ses fruits et permettra à la jeune femme de se réhabiliter. Puis, malgré qu'il soit déjà marié, il entamera une tumultueuse relation amoureuse avec Spielrein. Révélée au grand jour, cette relation extraconjugale signera la séparation définitive entre Jung et Freud, qui avaient jusque-là entretenu des rapports très cordiaux.

La qualité de ce film repose sur une splendide reconstitution d'époque : la direction photo de même que les décors et les costumes traduisent un admirable souci du détail. C'est vers cette mise en scène parfaitement maîtrisée, d'un classicisme en adéquation avec la période dépeinte, que nous sommes tentés de porter notre regard pour apprécier **A Dangerous Method**. En effet, le contexte social et historique y est évoqué avec minutie, sans précipitation, ce qui permet de faire ressortir avec force le combat que livre Jung entre son devoir conjugal et l'amour irrationnel qu'il éprouve pour Spielrein, dont le double statut de maîtresse et de patiente est évidemment problématique. Leur histoire d'amour avortée, que le film rend tragique parce qu'elle restera à jamais inassouvie malgré des sentiments irrépressibles, est au cœur du récit; cet amour impossible est l'élément le plus étincelant du film en ce qu'il permet de comprendre non seulement ces premières années du XX^e siècle, mais aussi la pression subie par un homme riche et reconnu qui ressent le besoin viscéral de vivre pleinement une passion dévorante à mille lieues de la vie familiale monotone et parfaitement régulée à laquelle son statut le confine.

Malheureusement, ce portrait à la fois subtil et gracieux d'une incandescente passion amoureuse est entaché par des séquences anémiques dans lesquelles Jung et Freud se livrent à des joutes oratoires d'un didactisme soporifique. Paradoxalement, le traitement que fait Cronenberg d'un sujet pourtant riche tombe à plat et s'incarne dans un classicisme étriqué qu'on ne lui connaissait guère. La psychanalyse, sujet récurrent chez ce cinéaste, relève ici d'un discours scientifique cérébral et stérile. Le thème est traité en surface sur le mode purement descriptif, ce qui laissera le spectateur perplexe. D'autant plus que ce sujet semblait de prime abord le noyau du film, son centre névralgique.

Au final, les meilleurs moments du film sont les quelques scènes romantiques entre Spielrein et Jung, avec en arrière-plan une épouse trahie, une mère abandonnée à elle-même. Par ailleurs, les premières séquences du film dépeignant les traitements médicaux des malades psychanalytiques, de même que celles où se développe la relation entre Jung et Freud, tournent en rond et ne parviennent jamais à offrir la moindre évocation pertinente du travail du psychanalyste. On en arrivera malheureusement au constat suivant : malgré un sujet taillé sur mesure pour le cinéaste, **A Dangerous Method** n'est pas la réussite escomptée. Le film, dans son ensemble, est inégal, porté par des séquences inutilement longues dans lesquelles la psychanalyse est réduite à quelques phrases simplistes laissant surtout transparaître les visées commerciales du film de David Cronenberg.



Grande-Bretagne–Allemagne–Canada / 2011 / 99 min

Réal. David Cronenberg **Scén.** Christopher Hampton, d'après le livre de John Kerr **Image** Peter Suschitzky **Mus.** Howard Shore **Mont.** Ronald Sanders **Prod.** Jeremy Thomas **Int.** Michael Fassbinder, Keira Knightley, Viggo Mortensen, Sarah Gandon, Vincent Cassel **Dist.** Les Films Séville



Bestiaire
de Denis Côté

La vie est une prison

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Dans *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière soutient que le spectateur d'une performance artistique voit, ressent et comprend quelque chose pour autant qu'il compose son propre poème. Il est actif dans la mesure où sa culture personnelle lui permet de s'approprier une œuvre d'art. Au cinéma, le travail de Denis Côté est propice à une telle participation. Le réalisateur propose, de film en film, des univers polysémiques fascinants pour qui sait mettre l'effort intellectuel nécessaire à leur appropriation. Car l'hermétisme apparent de ses longs métrages, causé par des structures narratives ténues, est un leurre. Son cinéma est celui d'une ouverture à l'imagination spectatorielle, par agencements de plans dont la signification n'est ni exclusive ni immédiate.

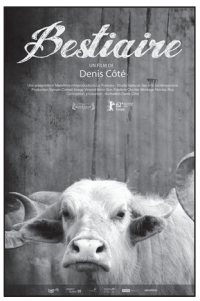
Bestiaire, son dernier film, ne fait pas exception. Et comme dans tout bon essai du cinéaste, un sentiment d'enfermement domine les multiples interprétations possibles. **Elle veut le chaos** (2008) suggérait cette sensation par une jeune femme désirant fuir son village. Avec **Curling** (2010), l'absence de liberté était évoquée par l'entremise d'une adolescente surprotégée par son père. Dans **Bestiaire**, ce sont les animaux du Parc Safari d'Hemmingford qui prennent le relais. Ce qui semble un documentaire sur la vie dans un zoo durant la saison creuse se transforme peu à peu en une métaphore sur le besoin de liberté. Liberté dont la privation est synonyme d'inertie… et de mort!

L'*incipit* du film en témoigne, alors que plusieurs dessinateurs reproduisent un animal empaillé. Les artistes observent la bête… comme fascinés par un cadavre qu'on expose sans pudeur. On en déduit rapidement que la cessation de la vie est une négation de la liberté — surtout qu'on exhibe un animal qui ne peut se soustraire aux regards indiscrets parce que figé par la mort. Un prologue narratif à la poésie morbide, il va sans dire.

Côté poursuit dans cette veine lorsqu'il commence la visite du zoo. Il s'attarde à un lama qui marche sur le sol enneigé de son enclos. Le ruminant passe et repasse sans cesse au même endroit, incapable d'enjamber les clôtures. Sa vie fait du surplace, créant une forme de routine qu'on perçoit comme aliénante. La mort ici n'est pas illustrée par une bête empaillée, mais par l'évocation d'un désespoir intérieur. L'animal perd de sa vivacité, tel un homme départi de son droit de vivre librement. Analogie pertinente qui suit la logique de l'anthropomorphisme. Cela permet une puissante identification à l'animal, exacerbée par une photographie aux teintes grisâtres et empreinte de désolation.

Cette désolation est davantage exemplifiée dans les quartiers d'hiver des animaux. Car ces lieux où ils sont confinés durant de longs mois ont l'apparence d'une prison. Partout, que du gris métallique dominé par une lumière verdâtre, fruit des néons installés dans ces espaces. Sans compter un poste de vidéosurveillance qui permet aux employés de scruter les faits et gestes des bêtes. Un pénitencier dont l'atmosphère oppressante provoque la frustration chez le spectateur qui s'identifie déjà au sort de ces pauvres bêtes. Il émane de tout cela une effroyable violence dont l'expression passe d'abord par les mouvements énergiques des zèbres entassés dans un recoin étouffant. Une prison dans une prison…

Paradoxalement, Côté termine son film au cœur de l'été, comme si l'espoir était encore possible. Mais ce n'est que tromperie, car les animaux quittent ce lieu clos pour en rejoindre un autre, en plein air celui-là. Et le cinéaste d'ajouter une pointe d'ironie avec le plan final d'un éléphant marchant vers l'horizon lointain. L'espace est ample et verdoyant, mais une clôture viendra tôt ou tard interrompre la promenade du pachyderme. La vie comme une prison? À chacun d'en juger, en « spectateur émancipé ». (Sortie prévue : 6 avril 2012)



Québec–France / 2012 / 71 min

Réal. et scén. Denis Côté **Image** Vincent Biron **Son** Frédéric Cloutier **Mont.** Nicolas Roy **Prod.** Sylvain Corbeil et Denis Côté **Dist.** FunFilm



Carnets d'un grand détour
de Catherine Hébert

Une valeur d'éternité

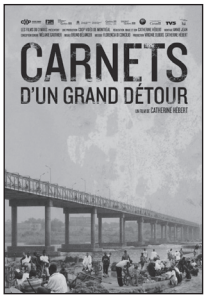
JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Il y a des films qui fascinent parce qu'ils prennent le spectateur à témoin d'une aventure hors du commun, d'autant plus bouleversante qu'elle modifie sa vision du monde et son rapport à l'autre. Ces films sont autant de voies par où une réalité jusque-là inconnue se révèle à lui. C'est ce que la cinéaste québécoise Catherine Hébert propose avec le documentaire **Carnets d'un grand détour**. Ce projet a tout d'une entreprise périlleuse, ne serait-ce que sur le plan humain, avant même de devenir un documentaire : parcourir, caméra à la main, le continent africain à la marche, du Maroc au Mali, en suivant un homme, Marc Roger, parti de Saint-Malo, où ses parents sont enterrés, pour rejoindre son lieu de naissance : Bamako. Tout au long de ce voyage symbolique, Roger fait des lectures publiques, alimentées ici et là de conversations avec les habitants qui en profitent pour s'exprimer sur leur quotidien, leurs espoirs et leur histoire.

Ces **Carnets** n'ont pas la prétention de dresser en vain le portrait de la situation en Afrique ni de défendre quelque thèse, comme certains documentaires le font. Modeste, la réalisatrice se laisse mener par la route, le paysage, les personnes croisées par hasard, sans jamais se mettre en vedette ni imposer sa présence à l'écran. Qu'il s'agisse d'un jeune écolier ou d'un vieil Africain n'ayant jamais quitté sa terre, la caméra les filme avec le naturel et la simplicité de celle qui observe pour mieux comprendre de nouveaux horizons, sans juger. Chaque scène est habitée par ce même désir de voir et d'entendre ce que cette réalité (le territoire en lui-même puis ses résidents) a d'authentique, à des lieues des clichés et préjugés de la vision touristique habituelle. Aussi, le film n'est pas truffé d'images fortes visant à susciter la pitié et la compassion. Et cela participe à le rendre lumineux.

De cette démarche tout en finesse se dégage une conscience éthique, détectable non seulement dans les images, mais aussi dans la narration, constituée d'impressions de la réalisatrice sur ce continent qu'elle aime tant, mais où règne la souffrance. En lieu et place des habituelles litanies moralisantes, ses interventions traduisent sa capacité à s'interroger sur son geste de cinéaste en lien avec le sujet filmé. Y revenant fréquemment comme à une chose qui la hante, Hébert crée un éloquent parallèle entre son trajet initiatique (du Nord au Sud) et le chemin emprunté par ceux qui rêvent des États-Unis (du Sud au Nord). Ce fait troublant, au cœur des **Carnets d'un grand détour**, trace la frontière entre deux mondes (le nôtre et le leur), deux solitudes qui ne se croisent jamais, mais que le documentaire tente de réconcilier par la voie du dialogue. Cet humanisme confère à la pensée de Catherine Hébert sa poésie, sa pertinence surtout.

Vers la fin du film, une scène condense tous ces éléments, ainsi que la sensibilité et l'éthique de la réalisatrice : des années durant, deux hommes ont économisé l'argent nécessaire pour aller aux États-Unis. Embarquant sur un bateau soi-disant en partance vers les États-Unis, ils sont rattrapés au passage — le bateau, en fait, ne faisait que longer la côte ouest africaine — et retournés au Mali. Hébert les retrouve là et leur offre de se raconter, découvrant dans ces confidences une triste mais magnifique illustration de ses interrogations sur le sort des Africains et sur leur irrépressible envie de se sortir de leur misère. Au final, les **Carnets d'un grand détour** de Catherine Hébert représentent cette possibilité de donner une voix à ceux qui n'en ont pas, d'aller vers ce qu'elle qualifie « de rencontres fugitives » et de les immortaliser grâce au cinéma. (Sortie prévue : 6 avril 2012)



Québec / 2012 / 96 min

Réal., scén. et image Catherine Hébert **Son** Mélanie Gauthier **Mus.** Florencia Di Concilio **Mont.** Annie Jean **Prod.** Virginie Dubois et Catherine Hébert **Dist.** Les Films du 3 mars



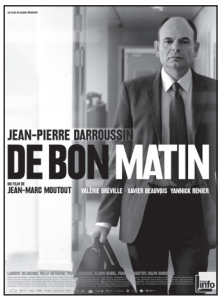
De bon matin
de Jean-Marc Moutout

Le gouffre
STÉPHANE DEFOY

Inspiré d'un fait divers, **De bon matin** de Jean-Marc Moutout (**Violence des échanges en milieu tempéré**) dresse le portrait d'un monde déréglé où l'obsession du profit engloutit les sentiments humains. Le film évoque l'histoire d'un employé d'une institution financière qui, après avoir abattu deux collègues, s'enlève la vie dans son bureau. L'antihéros de ce drame, un cadre supérieur honnête et rigoureux, évolue dans le tourmenté milieu de la finance où tous les coups sont permis. Car dans cette jungle où performance rime avec primes et avancement, on ne peut faire confiance à qui que ce soit. Paul Wertret était pourtant parvenu à sauvegarder son intégrité malgré les tractations et les jeux de coulisses dont il avait été témoin en près de 30 ans de loyaux services. Jusqu'au jour où…

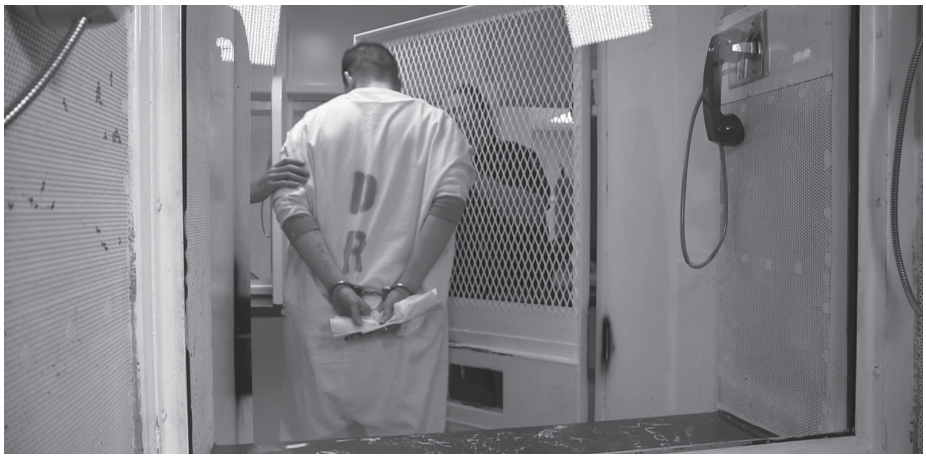
Ce troisième long métrage de Jean-Marc Moutout n'est pas le premier film français à s'intéresser au milieu du travail. Déjà **L'Emploi du temps** (2001) et **Le Couperet** (2005) traitaient de l'accomplissement par le travail. De son côté, **La Question humaine** (2007) touchait le thème du rendement et de la productivité par le biais d'un directeur des ressources humaines d'une multinationale. Ces mêmes questions (crise économique, dérèglements financiers et restructuration) sont abordées dans **De bon matin** à travers une série de personnages typés : le supérieur détestable, le jeune carriériste, le licencié désœuvré, etc. Mais les qualités du film sont ailleurs et au-delà de l'acte irréparable commis d'entrée de jeu par le personnage principal, le réalisateur compose son récit par fragments épars relatant le parcours échevelé d'un quinquagénaire en pleine crise professionnelle. Moutout propose une radiographie d'un être en chute libre depuis un certain temps déjà. Une série de *flash-back* permet de pénétrer l'intimité de Paul, d'assister à la lente détérioration de sa relation amoureuse et de ses rapports avec son fils. On comprend ainsi qu'au-delà des affronts et des humiliations qu'il subit quotidiennement au travail, Wertret s'est depuis longtemps résolu à ne plus rien attendre de bon de son existence.

Même le psychologue de la compagnie, qui tente en vain de l'aider, n'y peut rien. Les quelques séquences où Wertret se livre au thérapeute sont révélatrices de son état d'abdication. Au cours d'une séance, il dira que du jour au lendemain, ce qui était une réussite est devenu un échec et que, tout à coup, on ne vaut plus rien. Il conclura : « L'homme que je suis devenu, au bout du compte, je ne sais pas qui c'est. » Constat sévère et pétrifiant, mais réaliste. Dans la peau du cadre désabusé et instable, Jean-Pierre Darroussin (**Les Neiges du Kilimandjaro**, **Le Havre**) ne cède jamais à la performance d'acteur ou à la surenchère, privilégiant la simplicité dans une prestation en demi-teintes. Toute la distribution (Valérie Dréville en épouse conciliante, Xavier Beauvois en supérieur malfaisant) est servie par des dialogues justes qui collent au plus près au langage du milieu de la finance pour mieux faire ressortir ses failles et ses paradoxes. **De bon matin** s'avère au final un film fort sur le désenchantement et le regard distancié qu'il emprunte permet ce terrible constat : à chaque nouvelle crise économique, c'est la structure sociale qui s'effrite un peu plus, provoquant son lot de gestes désespérés.



France / 2011 / 91 min

Réal. Jean-Marc Moutout **Scén.** Jean-Marc Moutout, Sophie Fillières et Olivier Gorce **Image** Pierric Gantelmi d'Ille **Son** François Guillaume et Jérôme Chenevoy **Mont.** Marie Da Costa **Prod.** Margaret Ménégoz et Régine Vial **Int.** Jean-Pierre Darroussin, Valérie Dréville, Xavier Beauvois **Dist.** FunFilm



Into the Abyss
de Werner Herzog

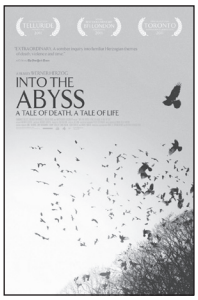
Une question de foi
JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Tout au long de sa prolifique carrière, Werner Herzog s'est intéressé à l'homme dans ce qu'il a d'extrême, voire de plus fou. Il suffit, pour s'en convaincre, de penser à **Aguirre** (1972), magnifique parabole de la mégalomanie humaine et du rapport conflictuel de l'homme à la nature ou, plus récemment, à **Grizzly Man** (2005) qui poursuivait cette exploration du délire obsessionnel confiné dans ses derniers retranchements. En documentaire comme en fiction, les films du cinéaste allemand fascinent autant qu'ils déstabilisent : leurs images restent dans la mémoire du spectateur sans qu'il puisse les oublier. **Into the Abyss**, son plus récent opus, relate un fait divers qui s'est déroulé au Texas en 2001 : Michael Perry et Jason Burkett ont sauvagement assassiné une femme, son fils et l'ami de ce dernier, dans le but de voler la voiture familiale. Reconnus coupables de ces crimes sordides, Perry est condamné à la peine de mort et Burkett, à la prison à perpétuité. Dix ans plus tard, Herzog revient sur cette affaire et interroge les deux jeunes hommes, à quelques jours de l'exécution de Perry.

Réflexion sur l'omniprésence de la violence en Amérique (et de la foi religieuse, ne l'oublions pas), **Into the Abyss** cherche moins à pointer du doigt des coupables qu'à sonder le Mal dans ses recoins les plus profonds. Le film n'est pas une simple critique du système judiciaire américain, pas plus qu'il n'est un exercice sensationnaliste avide d'images sordides pour spectateur en mal de sensations fortes. Le regard d'Herzog est empreint d'un humanisme qui lui permet d'obtenir de son sujet une totale sincérité. Et cela s'avère particulièrement frappant lorsque le réalisateur rencontre le père de Burkett, lui aussi en prison. Son discours sur la honte d'un homme n'ayant rien pu donner à ses enfants, ni éducation ni espoir, est émouvant. Il en va de même pour les interventions de Perry qui ne veut ni excuser son geste ni inspirer la pitié : il attend la mort avec un sang-froid déconcertant, répondant à Herzog avec la bonhommie d'un être en paix avec lui-même. Preuve s'il en est qu'au-delà de la figure du monstre qu'on leur accole, même les pires meurtriers restent des êtres humains.

Les interrogations que soulève le film d'Herzog sont multiples. Pourquoi tuer? En quoi la peine capitale est-elle légitime, acceptable? D'où vient cette fascination d'une partie des Américains pour la violence, marginale (celle de Perry) ou institutionnalisée (celle de l'État)? **Into the Abyss** interroge cette pratique en évitant les jugements à l'emporte-pièce. Herzog écoute ceux qui, de près ou de loin, ont intériorisé cette violence. Faute d'éducation, de ressources ou de soutien familial, elle s'avère trop souvent la seule réalité qu'ils connaissent et à laquelle ils peuvent s'identifier. En filigrane, le réalisateur pose la question du rapport de cette justice à Dieu qui incarne, dans une Amérique toujours profondément religieuse, une autorité absolue justifiant toute action humaine, bonne ou mauvaise (dont la peine capitale). Le film suggère des pistes de réflexion sensibles et pertinentes sur un sujet complexe qui mérite qu'on s'y attarde un peu.

Into the Abyss porte bien son titre. Il pénètre dans des ténèbres incompréhensibles de la violence la plus barbare, pour se conclure sur une lueur d'espoir, tandis que l'épouse de Burklett est sur le point de donner naissance au fils de son mari condamné à mort. Son amour pour son mari et ses espérances pour cet enfant tant désiré, conçu dans des circonstances dont Herzog a su préserver le mystère, laissent finalement le spectateur, après cette traversée du Mal, sur une image positive et lumineuse. À la fois sombre et beau, **Into the Abyss** embrasse toute la vie, et même la mort, avec un regard d'une incroyable sensibilité.



États-Unis / 2011 / 107 min

Réal. et scén. Werner Herzog **Image** Peter Zeitlinger **Son** Eric Spitzer **Mus.** Mark Degli Antoni **Mont.** Joe Bini **Prod.** Werner Herzog **Dist.** Métropole Films


Photo: Stefan Ivanov

Mesnak
d'Yves Sioui Durand

Les dérives de la mémoire

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Dave, un jeune autochtone vivant à Montréal, suit des cours de théâtre. Il joue Hamlet. Un jour, il reçoit de son père adoptif une photographie de sa mère biologique, Gertrude, qui habite la réserve de Kinogamish. Sur le point de se marier avec Claude, le chef du village, Gertrude vit avec le souvenir de son défunt mari, le père de Dave, mort dans des circonstances nébuleuses. Souhaitant connaître sa mère biologique, Dave part à la rencontre de ses origines et de son destin. Arrivé sur la réserve, il croise la belle Osalic qui vit avec son demi-frère amoureux d'elle. La sensibilité d'Osalic à l'égard des rituels et de la mythologie amérindienne ne semble trouver aucun écho dans sa communauté, préoccupée à négocier un projet de coupe de bois avec une compagnie forestière. Pour son premier film, le metteur en scène et dramaturge Yves Sioui Durand raconte, dans **Mesnak**, la quête identitaire d'un jeune homme confronté à un peuple qui se cherche lui aussi.

Le principal mérite de ce film est d'exposer une réalité rarement montrée dans le cinéma québécois, bien que celui-ci ait quitté les grands centres urbains depuis une bonne décennie au profit des régions plus éloignées. Empreint d'une évidente sincérité, le cinéaste capte avec justesse le quotidien blafard des Autochtones. Dans la meilleure scène du film, Dave assiste, impuissant et sombre, à la rechute de sa mère; à moitié endormie, complètement ivre (ironiquement, à cause du champagne offert par la compagnie à son futur mari), elle renie cruellement son fils et le chasse. La violence de cette crise est symptomatique d'une souffrance s'inscrivant dans une longue et douloureuse histoire, celle du passé déchirant de tout un peuple dont la mémoire est hantée par l'Histoire.

Comme Hamlet auquel **Mesnak** fait explicitement référence, Dave incarne cette conscience déchirée qui ravive le souvenir pénible d'un père décédé dont il devra venger la mort, longtemps considérée accidentelle. Yves Sioui Durand en trace le parcours tragique par un minutieux travail d'identification au héros, auquel il accole un adjuvant prenant ici la forme d'un personnage féminin (Osalic) complexe et paradoxal qui enrichit le récit. Malheureusement, les nombreux raccourcis et lieux communs du film, par exemple l'idylle forcée et quasi instantanée entre Dave et Osalic, sont artificiellement intégrés à une narration par trop simpliste à des fins strictement psychologiques. Le *climax* du film, censé être le point culminant du cheminement introspectif de Dave, est évacué en quelques secondes, alors que le spectateur pouvait légitimement espérer un dénouement plus étayé.

Mesnak a les défauts d'un premier film; mal assuré du point de vue de sa mise en scène, il ne trouve jamais le souffle dont il aurait eu grandement besoin. Sauf quelques plans d'ensemble intéressants, en particulier le dernier, les images sont filmées mécaniquement, mollement; hésitant sans cesse entre un réalisme cru et un lyrisme relatif, la mise en scène en est une de compromission, fade et terne. Jamais Sioui Durand ne parvient à insuffler à son film une signature singulière, un style personnel. Certes, la décision de montrer avec honnêteté le mode de vie autochtone, sans jamais l'idéaliser ni le dénigrer et en évitant plutôt habilement les oppositions simplistes entre la modernité de Dave et le traditionalisme des habitants de la réserve, se défend. Il reste qu'au final l'approche est maladroite et le film, sans envergure.



Québec / 2012 / 96 min

Réal. Yves Sioui Durand **Scén.** Yves Sioui Durand, Robert Morin et Louis Hamelin **Image** Stefan Ivanov **Son** Pierre Blain **Mus.** Bertrand Chenier **Mont.** Louise Côté **Prod.** Ian Boyd et Réginald Vollant **Int.** Victor Andrès Trelles Turgeon, Eve Ringuette, Marico Collin, Kathia Rock, Marco Poulin **Dist.** K-Films Amérique


Photo : Mario Viboux

Mort subite d'un homme-théâtre
de Jean-Claude Coulbois

À mort subite, vie incandescente

NICOLAS GENDRON

Pour ceux qui aiment à s'infiltrer dans les coulisses de la scène, la filmographie de Jean-Claude Coulbois est une véritable mine d'or. Empruntant la plupart du temps le filtre du documentaire, Coulbois voue manifestement au théâtre et à ses artisans un amour indéfectible. Retraçant avec souffle 40 ans de parole théâtrale québécoise, son film-référence **Un miroir sur la scène** contenait déjà, en 1997, l'amorce de ses futurs portraits. On pense au défricheur Michel Tremblay, dont Coulbois filme les œuvres en gestation (**La Naissance d'une messe**) ou à l'aube d'une représentation (**Un soir, les Albertine...**), mais surtout à l'émouvant Jean-Louis Millette (le fascinant **Territoire du comédien**), au libre penseur René-Daniel Dubois (l'engagé **Un sur mille**) et maintenant à Robert Gravel, des figures généreuses qu'il dépeint d'un œil admiratif, ne se plaçant jamais entre le spectateur et son sujet.

Mort subite d'un homme-théâtre ne fait pas exception. Et Coulbois n'est pas là pour faire de l'effet, s'attelant à la mise en forme d'un documentaire classique, avec intervenants, extraits choisis et confidences du principal intéressé à l'appui. Par moments, il se permet d'enchâsser quelques archives et témoignages pour mieux laisser s'entrechoquer sens et niveaux de lecture. Mais, il faut le dire, en regard du créateur insoumis dont il est question ici, tout cela reste bien sage. Pas « d'irrespect des choses », comme le prônait Gravel. Pas d'audace notable, si ce n'est celle d'éviter de conclure le film par la mort, une convention du genre, le comédien invitant plutôt le public dans les loges du théâtre!

Ce constat de sagesse nous taraude d'autant plus que Coulbois avait démarré le projet au printemps 1996, quelques mois avant l'infarctus qui allait terrasser l'artiste, filmant son dernier match d'impro (une demi-finale qualifiée de *suddendeath*, tel un mauvais présage) et sa dernière création, *Thérèse, Tom et Simon*, restée inachevée. Si Millette est décédé après **Le Territoire du comédien**, Coulbois se retrouvait, avec Gravel, devant un sujet trépassé. Il aura décidé, par respect, de laisser le deuil faire son œuvre. Seize ans plus tard, et après la disparition de Jean-Pierre Ronfard — le maître qu'aura dépassé l'élève même si l'élève est mort d'abord —, on n'attendait plus ce documentaire. Mais il est tout autant bienvenu que précieux.

Les choix éditoriaux, eux, sont d'une indéniable pertinence. Cofondée par Gravel et Yvon Leduc, la Ligue nationale d'improvisation a fait école et connu au fil des ans une médiatisation considérable, d'où sa présence symbolique dans le film. De la même façon, Coulbois occulte avec raison la carrière télévisuelle de Gravel (*L'Héritage*, *Marilyn*) et ses trop rares apparitions au grand écran (**Au clair de la lune**, **Pouvoir intime**, **Liste noire**). Par les yeux de ses camarades, qui formaient autour de lui, aussi cliché que cela peut-il paraître, une véritable famille élargie, sont racontés ses débuts prometteurs, puis les nombreuses pièces-laboratoires du Nouveau Théâtre Expérimental, dont l'immense saga *Vie et mort du roi boiteux*. Mais ce que Coulbois a voulu mettre en lumière par-dessus tout, à l'aide de quelques entrevues lucides avec l'acteur, c'est la dramaturgie que Gravel ciselait dans les dernières années de sa vie, cherchant à « rendre intéressant l'inintéressant », par sa trilogie *La Tragédie de l'homme*. Ne croyant pas au théâtre de la souffrance, préférant un travail collectif qui appelait à la convivialité et à la démesure, on devine dans ses textes le « gars très drôle, mais avec une vision douloureuse du monde ». Pour creuser plus avant, on suggèrera en complément l'excellent livre *Les Pistes du cheval indompté* de Raymond Plante. Un cheval sauvage que Coulbois salue tout de même avec tendresse et de beaux élans d'éphémère attrapés au vol.



Québec / 2012 / 83 min

Réal. et scén. Jean-Claude Coulbois **Image** Geoffroi Beauchemin, Renald Bellemare, Mario Calvé, Serge Giguère et Jean-Claude Coulbois **Mus.** Michel Smith **Mont.** Catherine Legault **Prod.** Nicole Hubert et Bernadette Payeur **Dist.** Les Films du 3 mars



Pourquoi tu pleures?
de Katia Lewkowicz

Le plus beau jour de sa vie

ZOÉ PROTAT

Le marivaudage, défini par le Larousse comme un badinage spirituel et superficiel, est une spécialité bien française. Le concept est directement tiré du patronyme de Marivaux, célèbre dramaturge du XVIII[e] siècle dont les « jeux de l'amour et du hasard » font encore le bonheur de nombreuses scènes. C'est ce terrain des valses-hésitations sentimentales, rebattu mais toujours populaire, que Katia Lewkowicz a choisi d'explorer dans son premier long métrage, un film visuellement très simple, narrativement décousu, avec une galerie impayable de personnages « bobos parisiens » gravitant autour d'un événement supposément fédérateur : un mariage. **Pourquoi tu pleures?** est une comédie douce-amère qui accumule certains clichés tout en en déjouant d'autres au passage.

Quelques jours avant de se passer la bague au doigt, l'existence du futur marié (qui ne sera jamais nommé) semble prendre une tangente incompréhensible. Lors de son enterrement de vie de garçon, il rencontre une jeune chanteuse à qui il s'accroche péniblement. Anna, sa promise fantasque, disparaît mystérieusement et ne répond plus au téléphone : selon sa mère, « elle doit réfléchir, tu la connais ». Les préparatifs de dernière minute s'amoncellent, la tuyauterie du nouvel appartement explose, la belle-famille ne parle pas français et tout le monde presse le fiancé de questions. Le menu, les décorations, l'heure, l'endroit, pour la première fois, il doit choisir, décider, trancher… bref, rien ne va plus!

Le fantasme (ou le cauchemar) du mariage foutu en l'air à la dernière seconde est un canevas classique ayant déjà inspiré plusieurs films, de la franche comédie au drame déchirant. Katia Lewkowicz privilégie quant à elle l'entre-deux. Son film, mi-figue mi-raisin, s'apparente en de nombreux points à une pièce de théâtre à la structure relâchée. L'unité de temps est courte, les saynètes se suivent et se ressemblent (ou non) sans beaucoup de logique. Et ce portrait chaotique d'une vie qui l'est tout autant est évidemment très bavard. Les personnages, apparemment tous oisifs, occupent leurs journées à se chercher, à s'appeler, à se croiser, à se manquer. Ce marivaudage parisien moderne est rythmé par les sonneries rigolotes des portables (toujours un coup de fil à passer) et par des rencontres fortuites se terminant avec l'inévitable : « On passe à table, on boit un coup? »

Le mariage se déroule dans une réalité complètement décalée. D'une indigestion de dragées au dégât d'eau érotique en passant par les règlements de comptes loufoques, tout sonne légèrement faux, fantaisiste. Ce ton changeant est difficile à maintenir sur la longueur; certaines scènes s'en trouvent réussies, d'autres moins. Quant au portrait de famille, il est dysfonctionnel au possible. Entouré d'une mère instable et d'une sœur hystérique, Benjamin Biolay joue l'antihéros monosyllabique, le dandy dilettante et nonchalant, tétanisé par une évidente terreur de l'engagement. Ce personnage d'« adulescent » de 35 ans, étouffé par un gynécée bruyant, n'évite pas les clichés et correspond peu ou prou à l'image médiatique du chanteur qui traîne ici sa belle gueule fatiguée au grand écran. Comme le montre bien la scène chorale de l'appartement, où tout le monde parle mais personne ne s'écoute, ce futur marié sans nom est le spectateur silencieux (et impuissant?) de ses propres noces. Face à lui, les rôles féminins se révèlent plus inventifs. Grandes gueules imprévisibles et lunatiques, parfois vulgaires, la sœur et la fiancée sont loin d'être des poupées soumises victimes des errances masculines.

Assez vide sur le plan de l'action, **Pourquoi tu pleures?** est un film de mots, de mots souvent très, très légers sur le couple, l'engagement, l'amour, la famille… le tout selon une approche très française qui n'a pas que des admirateurs. Cette petite musique sentimentale peut cependant se laisser apprécier, il suffit de ne pas être insensible à son charme. (Sortie prévue : 20 avril 2012)



France / 2011 / 99 min

Réal. Katia Lewkowicz **Scén.** Katia Lewkowicz et Marcia Romano **Image** Laurent Brunet **Son** David Rit, Roman Dymny et Daniel Sobrino **Mus.** Benjamin Biolay et Marc Chouarain **Mont.** Celia Lafitedupont **Prod.** Gregory Barrey **Int.** Benjamin Biolay, Emmanuelle Devos, Nicole Garcia, Valérie Donzelli **Dist.** FunFilm



Toutes nos envies
de Philippe Lioret

Jugement dernier
ZOÉ PROTAT

Il y a deux ans, Philippe Lioret obtenait un beau succès avec **Welcome**, exemple probant d'un cinéma à la fois social et romanesque, avec Vincent Lindon en figure de proue. Ce cocktail gagnant est à nouveau à la base de son plus récent film, très libre adaptation de l'un des segments du roman choral d'Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*. Après les sans-papiers, un autre sujet brûlant : le surendettement des particuliers. Et après le divorce, une intrigue intime : le cancer. **Toutes nos envies** annonce un programme chargé et grâce à une réelle émotion, il en évite la plupart des écueils.

Juge au tribunal de Lyon, Claire Conti (Marie Gillain) voit défiler d'un œil consterné les représentants des compagnies de crédit accusant leurs clients de ne pas honorer leurs paiements. Le surendettement, qui a hanté son enfance, est une cause qui lui tient particulièrement à cœur. Aujourd'hui, ses deux jeunes enfants et son mari épicurien l'entourent de leurs douceurs. En audience, elle fait face à Céline, la mère d'une camarade de classe de sa fille, engluée dans les emprunts impayés. En fouillant la jurisprudence, Claire réussit à la sauver temporairement de ses créanciers. Mais à ces tragédies professionnelles va bientôt se greffer une tragédie personnelle : découverte d'une tumeur au cerveau, espérance de vie de quelques mois à peine, refus du traitement, morphine aux quatre heures… Claire rencontre alors Stéphane (Vincent Lindon), un juge-vétéran, qui accepte de reprendre le dossier de Céline. Toutes ses années de pratique ont blasé l'homme, mais la jeunesse et la passion de Claire lui redonneront l'impulsion nécessaire pour attiser l'envie de se battre pour une justice plus humaine. Cette nouvelle équipe se retrouve en ligne de front d'un combat inusité entre magistrature et compagnies de crédit…

« Le crédit, c'est la consommation et la consommation, c'est le système : on touche pas », conseille Stéphane à sa comparse de croisade. L'endettement des petites gens est pourtant un véritable fléau qui ne se répand pas toujours sur des bases légales. Tels des Robins des Bois modernes, les juges exemplaires de Philippe Lioret vont se poser en défenseurs passionnés d'une classe autrefois moyenne, aujourd'hui appauvrie, voire totalement exsangue. Leur maîtrise du jargon juridique, d'une complexité à la limite de l'abscons, se révélera une alliée de taille lorsqu'il s'agira de dénicher des irrégularités dans les contrats de crédit. Et leur remise en question du système montera jusqu'à la cour de justice européenne.

Le plus grand mérite de **Toutes nos envies** ne réside toutefois pas dans son discours engagé, mais dans ses personnages enflammés. Stéphane et Claire sont liés par un même métier, des convictions partagées, un combat mené de concert… et aussi par beaucoup de choses non dites, un sous-texte extrêmement riche et porteur. Ce couple improbable tente de recréer une relation père-fille manquée (le papa de Claire a disparu durant sa petite enfance) à travers une amitié pétrie de douceur. Au-delà des dérives de la société de consommation, Lioret filme surtout l'histoire d'une belle rencontre fauchée trop tôt. Sur ce point, la peinture des sentiments est très fine. Le reste est parfois moins subtil, plus policé. Certaines ficelles narratives se révèlent un peu grosses (la soif de justice de Claire versus la révoltante injustice de sa destinée) ou peu crédibles (quelques semaines seulement pour obtenir un verdict de la cour européenne, vraiment?).

Mélodrame déchirant sans jamais devenir un « tire-larmes » manipulateur, **Toutes nos envies** est bien souvent à fleur de peau. Les émotions dépeintes sont si viscérales qu'il est difficile d'y résister, surtout que l'interprétation est totalement investie. Philippe Lioret fait revivre avec bonheur le meilleur du cinéma engagé des années 1970 ou de l'Angleterre socialiste, un cinéma qui nous attache immédiatement à ses personnages pour raconter une histoire et des sentiments qui sonnent vrais.



France / 2011 / 116 min

Réal. Philippe Lioret **Scén.** Philippe Lioret et Emmanuel Courcol **Image** Gilles Henry **Son** Jean-Marie Blondel et Eric Tisserand **Mus.** Flemming Nordkrog **Mont.** Andréa Sedlackova **Prod.** Philippe Lioret et Marielle Duigou **Int.** Marie Gillain, Vincent Lindon, Amandine Dewasmes, Yannick Renier, Pascale Arbillot **Dist.** Métropole Films


Photo : Christian Leduc

Trente Tableaux
de Paule Baillargeon

Des méditations du présent

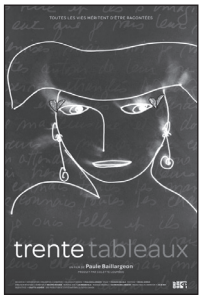
JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Le parcours artistique de Paule Baillargeon, à la fois actrice, réalisatrice et ardente féministe, est intimement lié à l'évolution de la société québécoise, plus particulièrement à la condition de la femme. Récipiendaire du Prix Albert-Tessier en 2009, la cinéaste a profité d'une résidence à l'Office national du film pour regarder en arrière et contempler les années d'une vie mouvementée. C'est ce retour qu'évoque **Trente Tableaux**, un essai dont elle est l'objet le temps de faire un bilan, de poser des questions et d'esquisser quelques pistes de réponses. Par le biais d'images d'archives, de séquences d'animation, de prises de vue réelles et de collages, la réalisatrice retourne dans son enfance, en Abitibi, puis relate les moments importants de sa carrière, qu'il s'agisse d'un rôle avec Gilles Groulx ou de la réalisation de **La Cuisine rouge** (1979). Autoportrait d'un esprit engagé, frondeur et iconoclaste, **Trente Tableaux** se regarde comme on lit un journal intime, fait rare au cinéma et d'autant plus appréciable pour cette raison.

La démarche de Baillargeon est empreinte d'une sincérité admirable que chaque plan et chaque instant de narration semble vouloir confirmer. Elle s'investit corps et âme dans cette entreprise de mise à nu, puisant dans ses pensées et ses souvenirs la matière de ce récit introspectif, dont elle est l'unique personnage, tout en étant liée à toutes celles avec qui elle partage une souffrance commune. C'est justement ce qui lui fera dire cette magnifique phrase : « Je suis une femme seule avec toutes les femmes. » Loin de se complaire dans le narcissisme, Baillargeon porte un regard sensible et émouvant non seulement sur son combat féministe, mais aussi sur ces femmes, ces ménagères soumises qui, comme sa mère, ont cru à une liberté qu'elles n'avaient pas. En leur rendant hommage, la cinéaste expose leur rage, leur désir d'émancipation toujours réprimé et la lutte qu'a menée une génération — la sienne — ne tolérant plus ce que les précédentes acceptaient en silence.

Trente Tableaux est le lieu d'une mémoire éminemment douloureuse, à la fois individuelle et collective. Baillargeon y traite de la mort, du désespoir, de la solitude, mais toujours par des élans humanistes qui en éclairent la noirceur. La force de ces élans, elle la puise à même l'art, dans la parole, le dessin, l'image dont elle reconnaît et utilise le pouvoir comme une combattante cherchant le bonheur dans la création. D'une certaine manière, le film fonctionne comme une catharsis : en trouvant le courage d'entreprendre un tel voyage dans les méandres de sa conscience, Baillargeon semble avoir atteint, au fil de ces réminiscences, la sérénité longtemps égarée dans l'agitation de la lutte. Par le fait même, elle pose le geste suprêmement généreux d'inclure dans cette quête ses sœurs, ses semblables, qui ont, comme elle, trop souffert. Et c'est avec soulagement que le spectateur, témoin de ce parcours émotionnel d'une richesse inouïe, peut enfin, tandis que défile le dernier plan, entendre la réalisatrice dire : « Je suis heureuse. »

Au final, le film de Paule Baillargeon est le miroir d'une vie, de toutes les vies. Il n'est pas que le simple résumé chronologique d'éléments biographiques; il se déploie au rythme de l'existence humaine, avec ses variations imprévues, ses détours involontaires et ses souvenirs toujours poétiques. Ses **Trente Tableaux**, ou trente âges d'une longue et tumultueuse existence, demeurent à l'état de fragments épars, rassemblés par une mémoire qui ne peut jamais recomposer les instants d'une vie de façon claire et limpide. Baillargeon propose ainsi un film aussi étonnant que la réalité, dont elle extrait toute la saveur au hasard des circonstances qui ont scandé son parcours. Déceptions et injustices qui doivent être combattues sont exprimées ici avec une fougue saisissante.



Québec / 2012 / 82 min

Réal. et scén. Paule Baillargeon **Image** François Delisle **Son** Marcel Chouinard **Mus.** Blanche Baillargeon **Mont.** Michel Giroux **Prod.** Colette Loumède **Dist.** Office national du film



We Need to Talk About Kevin

de Lynne Ramsay

L'enfer d'une mère

STÉPHANE DEFOY

Une femme tire un trait sur sa carrière professionnelle ainsi que sur son désir d'évasion pour s'occuper de l'enfant qu'elle n'a pas vraiment désiré. Elle quitte aussi la ville pour emménager dans une banlieue tranquille avec son mari et son poupon. C'est dans ce contexte que s'engage une relation d'amour-haine démesurée entre une mère et son enfant. Qu'on se le dise : **We Need to Talk About Kevin** de la réalisatrice écossaise Lynne Ramsay est un film glaçant, perturbant, parfois désagréable, dont on ne sort pas indemne. Constitué de longs *flash-back* qui lèvent peu à peu le voile sur l'intimité d'une famille sous tension, ce long métrage pénétrant alterne, grâce à un habile montage, le passé et le présent de cette mère. La cinéaste n'épargne rien à cette femme en état de choc; culpabilité, affronts, honte, rejet et humiliations l'affligent au quotidien. Ramsay s'applique, dans ses deux derniers films, à dépeindre des personnages féminins anticonformistes dont les faits et gestes provoquent le jugement des regards extérieurs. Dans son précédent, **Morvern Callar**, le personnage central (et éponyme) se démarquait par son originalité et ses comportements imprévisibles. Cette fois, Eva, campée par une Tilda Swinton prodigieuse (**Michael Clayton**, **Broken Flowers**), est sans cesse tiraillée entre son devoir maternel et son esprit de vengeance. Devant elle, son fils Kevin, véritable incarnation du mal qui n'est pas sans rappeler Damien, le fils de Satan dans **La Malédiction 1** (1976) et **La Malédiction 2** (1978). Mais il faut cependant admettre que le personnage de Kevin est peu crédible tant sa mesquinerie et sa méchanceté semblent excessives. Par exemple, il est difficile d'imaginer un enfant de sept ou huit ans porter la couche et refuser d'être propre dans le seul but d'embêter sa maman. La psychologie unidimensionnelle des deux parents — le père ne voit que sa dimension angélique, la mère, la démoniaque — vis-à-vis du bambin finit par lasser, par irriter même.

En revanche, l'esthétisation de la haine et de l'horreur dans un univers rappelant celui de David Lynch (**Blue Velvet**, **Lost Highway**, **Mulholland Drive**) est une des belles réussites de la réalisatrice. Les couleurs écarlates, comme le rouge vif et l'oranger, dominent l'aspect visuel du film pour bien illustrer la terreur de cette femme au bord de la folie. Même si le film pèche quelquefois par un excès de symbolisme, il ne sombre jamais dans le traitement gore et sanguinolent qui caractérise trop souvent ce genre de proposition cinématographique. Baignant dans une ambiance malsaine et oppressante où les non-dits sont révélateurs et les silences lourds de conséquences, **We Need to Talk About Kevin**, adapté du roman de Lionel Shriver, tient l'émotion à distance pour décortiquer, de manière quasi clinique, l'étrange relation entre une mère pétrie de culpabilité et son fils monstrueux. Ce maelström de mauvais sentiments est appuyé par une trame sonore et musicale magnifiquement travaillée. À ce chapitre, il faut souligner la contribution de Jonny Greenwood, membre de Radiohead et compositeur de la musique du film **There Will Be Blood** (2007) de Paul Thomas Anderson.

We Need to Talk About Kevin risque de ne pas faire l'unanimité. Certains verront la proposition, comme ce fut le cas pour le brillant **Drive** (2011) de Nicolas Winding Refn, comme un vain exercice de style clinquant. À ceux-là, nous répondons que de porter une attention toute particulière à l'esthétique des plans et des images ne réduit en rien, bien au contraire, l'intérêt du récit et que le film de Lynne Ramsay en est la preuve éloquente.



États-Unis–Angleterre / 2011 / 112 min

Réal. Lynne Ramsay **Scén.** Lynne Ramsay et Rory Kinnear, d'après le roman de Lionel Shriver **Image** Seamus McGarvey **Son** Paul Davies et Ken Ishii **Mus.** Jonny Greenwood **Mont.** Joe Bini **Prod.** Jennifer Fox et Luc Roeg **Int.** Tilda Swinton, John C. Reilly, Ezra Miller **Dist.** Les Films Séville

CAUSAPSCAL QUÉBEC SAINT-HYACINTHE RIMOUSKI L'ASSOMPTION FERMONT SAINT-ANDRÉ-AVELLIN L'ISLET MATANE SHERBROOKE LA POCATIÈRE ALMA
SAINT-JEAN-PORT-JOLI CLERMONT SENNETERRE AMQUI SAGUENAY POINTE-CLAIRE SAINTE-THÉRÈSE BAIE-COMEAU GASPÉ TROIS-RIVIÈRES SAINT-GEORGES
NEW RICHMOND JOLIETTE MONTMAGNY SAINT-FÉLICIEN MONTRÉAL BROMPTONVILLE VARENNES SAYABEC SOREL-TRACY LÉVIS SEPT-ÎLES TERREBONNE

CONFÉRENCE
DERRIÈRE L'ÉCRAN

Le parcours d'un film québécois de son financement à sa sortie en salle

En deux heures, Éric Perron, rédacteur en chef de la revue Ciné-Bulles, explique les étapes de la production d'un film (scénarisation, tournage, postproduction), l'importance des festivals, les stratégies de distribution et le partage des recettes sans oublier les différents modes de financement du cinéma québécois. Tout au long de cet exposé, le conférencier répond aux questions de l'auditoire.

Destinée autant au grand public qu'aux étudiants, constamment mise à jour et appuyée par une présentation PowerPoint visuellement riche, cette conférence a été présentée à 90 reprises au cours des quatre dernières années dans une trentaine de villes au Québec. Le taux de satisfaction est de 93,6 % (1 615 évaluations compilées).

Tarifs, photographies et autres versions de cette conférence : **cinemasparalleles.qc.ca** (section Ciné-Bulles)

*Pour renseignement et réservation, contactez Éric Perron au **514 252-3021 poste 3413** ou par courriel à **revuecb@cinemasparalleles.qc.ca***

Ciné-Bulles
LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

cinemasparalleles.qc.ca

« Pour susciter l'intérêt, donner de l'information juste et pertinente, transmettre des connaissances et une passion, on ne peut pas espérer mieux. Une rencontre avec Éric Perron, un contact avec Ciné-Bulles, ce n'est pas une fenêtre, mais une porte grande ouverte sur le monde cinématographique. »
– Isabelle Glémaud, Senneterre

« Depuis quelques années, la conférence Derrière l'écran est devenue un incontournable. En prenant conscience de la réalité des cinémas québécois et nord-américain, dans leurs contextes de réalisation et de diffusion, nos étudiants deviennent plus critiques et sont ainsi mieux équipés pour l'étude du cinéma, mais aussi du domaine culturel en général. »
– Martin Labrie, Cégep de Sherbrooke

« Tant par son contenu que son animation, la conférence Derrière l'écran est un excellent moyen de sensibiliser et d'informer les cinéphiles et la population en général sur les rouages du cinéma québécois. »
– Paulette Loubert, Ciné Bobine New Richmond

« La conférence proposée offre une synthèse pertinente et complète des dessous du cinéma québécois. La force de l'exposé s'installe dans l'habileté qu'a le conférencier à établir des parallèles efficaces entre les dédales du système de financement et les connaissances générales qu'ont les auditeurs. Mes étudiants n'ont eu que de bons commentaires à propos de la présentation. Ils comprennent maintenant mieux l'importance et la valeur du cinéma d'auteur. »
– Stéphanie Veillet, Cégep de Terrebonne

ASSOCIATION DES CINÉMAS PARALLÈLES DU QUÉBEC
Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts
Conseil des arts et des lettres Québec
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL



MARSOLAIS, Gilles. *Cinéma québécois – De l'artisanat à l'industrie*, Montréal, Triptyque, 2011, 316 p.

En mode mineur

LUC LAPORTE-RAINVILLE

L'homme se passe de présentation : critique de films réputé, auteur de textes marquants, Gilles Marsolais est une figure incontournable de la théorisation du cinéma québécois. Un « historiographe » qui a permis à plusieurs d'appréhender le septième art pratiqué par les bâtisseurs de notre cinématographie. Dire qu'on attendait impatiemment son dernier ouvrage est un euphémisme. Pourtant, un étrange malaise envahit le lecteur au terme de la lecture de *Cinéma québécois — De l'artisanat à l'industrie*. Comme si la structure même de cet essai était problématique.

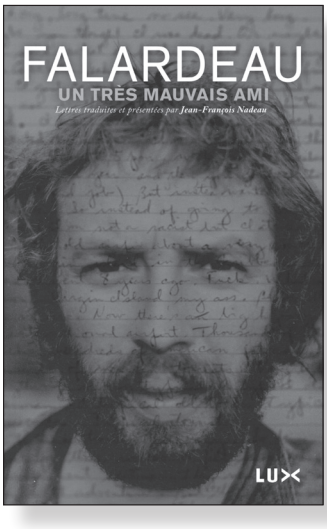
Ce dernier se divise en deux parties : la première, intitulée « Mise en situation », esquisse une brève histoire de la cinématographie québécoise à travers des textes pour la plupart inédits au Québec, tandis que la seconde, « Les cinéastes et leurs films », rassemble quelques entretiens et articles déjà parus dans des périodiques (*24 images*, *Vie des arts*, etc.). Le texte « Tendances documentaires du cinéma québécois : de l'affirmation nationale à l'héritage du cinéma direct » est de loin le plus stimulant. Rédigé en 1995 et publié en Allemagne en 2002, il aborde le cinéma québécois dans une perspective historique élargie remontant jusqu'à l'établissement des premiers colons venus de France (1608), l'appropriation du Canada par l'Angleterre (1763), l'imposition de la Constitution canadienne aux francophones par le Parlement britannique (1867), etc. Cette brève évocation de l'histoire permet à l'auteur de montrer à quel point les « Québécois » ont souffert de leur statut minoritaire dans un pays anglophone dont l'objectif premier était la disparition de la francophonie canadienne.

Ces faits se lient aisément au combat des cinéastes francophones de l'Office national du film, fondé à Ottawa en 1939. Il est vrai que l'institution fait peu de cas de la culture canadienne-française à l'époque. Sous la pression des médias — en particulier *Le Devoir* qui consacrera plusieurs textes pamphlétaires à ce sujet —, elle déménagera ses bureaux à Montréal en 1956, offrant contre son gré une plus grande place aux artisans de langue française, ce qui permettra à ceux-ci de travailler à la création d'un cinéma reflétant les préoccupations du Québec contemporain. Et c'est dans ce contexte, on le sait, que naîtra le cinéma direct, une approche documentaire simplifiée rendue possible par un matériel peu encombrant (caméra légère, magnétophone portatif, etc.) et qui cherchait à restituer le réel de petites gens. Mais se coller à la réalité québécoise implique une certaine subjectivité : « Le résultat final est fonction des prétentions esthétiques du cinéaste et de son éthique », de dire Marsolais. Aucun réalisateur ne prétend à l'objectivité absolue, contrairement aux « faiseurs » de reportages. Ce texte, inséré dans la partie « Mise en situation », est appelé à devenir un classique.

Le livre de Marsolais n'est toutefois pas exempt de faiblesses. Sa principale lacune est la trop grande place qu'il accorde à Michel Brault dans la section réservée aux cinéastes. Certes, l'homme est d'une importance indiscutable dans « l'aventure du cinéma direct », mais de là à lui consacrer plus de 80 pages, soit le quart du livre… On rétorquera que Marsolais avertit le lecteur d'entrée de jeu de la forte subjectivité de son propos et que celle-ci passe par la publication de nombreux articles sur son cinéaste fétiche. Mais toute posture idéologique a ses limites, surtout lorsqu'on prétend à une certaine exhaustivité. Et c'est bien ce que cherche implicitement à faire l'auteur, puisqu'une vingtaine de cinéastes sont cités afin de mettre en lumière la diversité du cinéma québécois au fil des décennies. La trop grande place faite au réalisateur des **Ordres** crée un déséquilibre dont plusieurs paient les frais (il faut quand même être culotté pour n'accorder que huit pages à Pierre Perrault!). Si Marsolais a tant à dire à propos de Brault, pourquoi ne pas lui avoir consacré un essai?

Autre réserve : le choix de ne pas inclure « Les mots de la tribu » paru dans la revue *Cinémas*. L'idée mise de l'avant dans cet article hors norme est celle de la « pollinisation » du cinéma direct, c'est-à-dire de son influence sur la fiction québécoise, influence qui donnera naissance à divers genres hybrides comme la docufiction, la fiction documentée, etc. L'essayiste effleure à quelques reprises le sujet, mais les éléments évoqués demeurent trop parcellaires pour que le néophyte puisse en saisir toutes les subtilités. On aurait dû incorporer ce texte dans la partie « Mise en situation ».

Reste que l'ensemble respecte généralement les qualités auxquelles nous a habitués Marsolais, à savoir une écriture limpide et une certaine rigueur d'argumentation. Mais ce *Cinéma québécois — De l'artisanat à l'industrie* n'est pas à la hauteur de *L'Aventure du cinéma direct*, qui a valu à l'auteur sa réputation. En somme, du Marsolais en mode mineur…



NADEAU, Jean-François. *Falardeau – Un très mauvais ami*, Montréal, Lux Éditeur, 2011, 272 p.

De la parole aux lettres

NICOLAS GENDRON

Dans la foulée des hommages posthumes rendus au cinéaste Pierre Falardeau, dont un documentaire, on a confié au journaliste Jean-François Nadeau, directeur des pages culturelles du *Devoir*, aussi biographe à ses heures (voir le colossal *Bourgault*), la tâche de traduire de l'anglais la correspondance amicale que le réalisateur d'**Octobre** a entretenue, durant près de quatre décennies, avec le peintre hollandais Léon Spierenburg.

S'ils se sont connus en Europe en 1972, les deux hommes n'auront la chance de se revoir qu'à quelques reprises, d'où cette envie de maintenir vivant le lien fort qui les avaient unis par des lettres d'un style dépouillé, à la franchise salutaire. Parce qu'ils se ressemblent sans l'avoir calculé, artistes résistant aux moules, galérant mais gardant le cap de leurs convictions. Cependant, ce qu'on déduit de Spierenburg n'est redevable qu'aux mots de Falardeau, car aucune lettre du peintre n'est jointe à l'ouvrage.

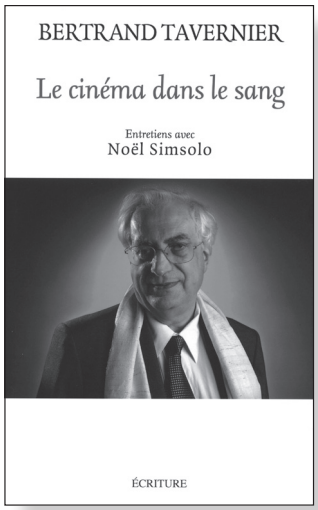
Voilà peut-être le seul regret qui habitera le lecteur en refermant ce riche recueil truffé d'une belle vingtaine de photographies : on aurait apprécié quelques écrits de Spierenburg, non seulement pour découvrir Falardeau par la lunette d'un ami fidèle, mais aussi pour caractériser davantage ce dernier. La tendresse de Falardeau pour Spierenburg s'avère toutefois manifeste. On devine entre les lignes chez Spierenburg un tempérament calme, qui semblait apaiser Falardeau dans ses périodes de doute. Autrement, on note une ou deux erreurs (la plus évidente sur le box-office d'**Elvis Gratton II** : un million de spectateurs le premier week-end, vraiment?) et cette mystérieuse entrevue de bas de page tenue avec Paul Piché. Pourquoi seulement avec le chanteur et pas avec Spierenburg ou Manon Leriche, la conjointe de Falardeau? Peut-être le journaliste prépare-t-il discrètement une biographie du cinéaste, ce dont on ne se plaindrait pas.

Nadeau débute son introduction en synthétisant les réactions au décès de Falardeau, car « cet homme mort, on est forcé de découvrir à quel point il reste vivant ». La diversité des Québécois qui vinrent lui dire adieu prouva combien la portée de son engagement dépassait la question nationale. « Falardeau aimait les gens, rappelle Nadeau, tous les gens, pourvu qu'ils soient simples et qu'ils ne pètent pas plus haut que leur cul. » Dans une de ses premières lettres, le cinéaste raconte que l'ONF lui commande un documentaire sur le renommé Hans Selye; il s'interroge : « Peut-être devrions-nous donner l'écran aux gens simples plutôt qu'aux gros scientifiques. » Il pensait alors à son voisin jardinier. Un métier qui lui inspirera d'ailleurs son ultime projet, *Le Jardinier des Molson*. Le scénario inédit de ce drame de guerre sera édité, comme l'a été *La Job* avant lui (2008), aux Éditions du Québécois. Sa parution est prévue pour avril 2012.

Mais revenons à *Un très mauvais ami*, Falardeau ne cessant de se qualifier comme tel, jusqu'à sa toute dernière lettre, pour s'excuser auprès de Léon, non sans quelques jurons, d'avoir tardé à lui répondre. Avec presque 75 missives au compteur, il n'a pas réellement failli à son devoir d'ami, n'ayant de cesse de quérir des nouvelles de l'entourage de Léon, comme s'il parlait à un frère. Falardeau chérissait aussi les peintures du Hollandais, n'hésitant pas à s'endetter pour s'en procurer une et pouvoir en admirer les beautés.

Comme Nadeau, on se retiendra de citer les extraits les plus savoureux, tant ils sont nombreux. Bien sûr, il sera question de cinéma, des sacrifices familiaux qui le soustendent tout comme de la machine bureaucratique qui le finance. Mais Falardeau vise surtout, avec ses films, un but ultime : « parler aux gens dans la rue ». Il ira jusqu'à se moquer des circuits traditionnels avec **Le Temps des bouffons**, qu'il distribue lui-même allègrement. Précédemment, il y avait eu **À force de courage**, **Pea Soup** et **Speak White**, mis au monde avec « le Gros Poulin », Julien de son prénom, dont l'amitié intense traverse en filigrane toute la correspondance. Mais avec **Elvis Gratton**, surtout, se déploie la mission populaire qu'il s'était donnée. Et qui se poursuivra avec les prisonniers dans **Le Party**, le contenu explosif d'**Octobre** que d'aucuns craignaient et le viscéral **15 février 1839**.

Par sa parole sans filtre, que Nadeau recrée avec fluidité, Falardeau égratigne l'ONF, les Jutra, la critique et les organismes subventionneurs, sans négliger ses propres paradoxes, traçant d'un même souffle tout un pan de l'histoire politique québécoise, de l'élection du Parti québécois à la montée de Mario Dumont. Rien pour nous étonner, quoi! C'est toutefois de l'intimité que naissent les plus beaux moments de cette correspondance : dans sa grande communion avec la nature, sa vie amoureuse et familiale, ses combats intérieurs en étroite corrélation avec ses luttes sociales et filmiques. De ses confidences se dégage l'essentiel : sa fragilité, son hypersensibilité et sa lucidité douloureuse. Et plus que tout, sa conviction profonde que, malgré les errances et les refus, sa vie aura été pleinement vécue.



SIMSOLO, Noël. *Bertrand Tavernier – Le cinéma dans le sang*, Paris, Écriture, 2011, 303 p.

Filmer sur tous les fronts

H-PAUL CHEVRIER

Avec plus de 30 films en 40 ans, Bertrand Tavernier a personnifié à lui seul le cinéma français. Depuis 1984, cinq livres ont été publiés sur le cinéaste et, à partir de 1993, il s'est raconté lui-même dans les journaux de tournage de cinq de ses films. Ce qui n'empêche pas Noël Simsolo, acteur, scénariste et auteur de plusieurs ouvrages sur le cinéma, de prétendre apporter quelque chose de nouveau en explorant la carrière de Tavernier.

Les entretiens commencent par un hommage à la ville de Lyon où Tavernier est né en 1941. L'homme raconte ses lectures d'enfance et affiche déjà son érudition (!) en nommant tous les personnages des romans *Biggles*, pilote de la RFA. Il en profite pour parler des luttes qu'il mènera plus tard pour sauver les usines des inventeurs du cinéma et mettre sur pied l'Institut Lumière. En 1950, sa famille déménage à Paris, il fréquente les salles obscures, devient l'ami de Volker Schlondorff et découvre le jazz. À 20 ans, il crée avec des amis un ciné-club, le Nickel Odéon, pour diffuser des films de Boetticher, Fuller, Ullmer, Gréville ou Cottafavi.

Au début des années 1960, pour gagner sa vie, il se met à écrire des articles pour les revues de cinéma. Il accompagne le réalisateur Jean-Pierre Melville, puis devient attaché de presse. Tavernier dresse de courts portraits des leaders de la Nouvelle Vague pour qui il travaille : Chabrol, Godard, Rohmer… Puis, grâce à Pierre Rissient, il croise plusieurs cinéastes américains (Walsh, Hawks, Kazan). Pour combler les lacunes de l'histoire du cinéma, il décide d'interviewer tous ces cinéastes. Ces entrevues nourriront deux livres : *50 Ans de cinéma américain* et *Amis américains*.

À mi-chemin de son ouvrage, Simsolo aborde la carrière de réalisateur de Tavernier qui explique pourquoi il a choisi Jean Aurenche et Pierre Bost, tant décriés par Truffaut, pour l'aider à scénariser son premier film, **L'Horloger de Saint-Paul**. Dans une longue explication décrivant la diversité de ses sources d'inspiration, les difficultés de financement de ses films et ses projets avortés, Tavernier raconte comment il a refilé un projet à Francis Mankiewicz, voulu faire un western tiré d'une nouvelle de Gabrielle Roy et souhaité travailler au Québec.

Simsolo évoque la récurrence de la thématique de la relation père-fils dans les films de Tavernier, mais celui-ci précise qu'il s'agit plus de relations entre les générations, surtout de la transmission du savoir et du devoir. Quand Simsolo souligne que tous les films du cinéaste montrent des familles ou des clans rassemblés autour de repas ou de rituels, le cinéaste rétorque que c'est justement ce qui distingue le cinéma européen du cinéma américain, voué à l'individualisme forcené et à l'apologie du justicier solitaire. Et quand on l'accuse d'aborder des sujets de société, Tavernier se met en colère : il fait des films d'amour pour des personnages qui dérangent parce qu'ils font leur job. C'est parce qu'il cherche à comprendre les problèmes d'un professeur, d'un policier ou d'un soldat qu'il veut en savoir plus sur leur univers. Car il fait des films pour apprendre.

Tavernier avoue fouiller les poubelles de l'Histoire, préoccupé qu'il est par les fantassins, les prolétaires et les marginaux. Il explique la genèse de ses films historiques et pourfend ses détracteurs en rappelant que nombre d'historiens ont admiré ses films. Il s'attarde plus longuement à **Laissez-passer**, sur le cinéma de Vichy et les résistants, et à **La Guerre sans nom**, consacré aux appelés de la guerre d'Algérie, deux sujets sensibles en France.

Enfin, Tavernier aborde sa conception de la mise en scène et révèle qu'il a tendance à filmer les scènes dans leur durée réelle, sans plans de coupe. Il préfère travailler sans repères au sol pour laisser aux acteurs la plus grande liberté possible et évite de couper les prises trop tôt afin d'attraper au vol des bouts d'âme du personnage… Il explique pourquoi il demeure fidèle à ses opérateurs (Glenn, Choquart ou de Keyser), ses compositeurs (Sarde ou Duhamel) et son décorateur (Trauner). Tavernier commente différentes façons de diriger les acteurs et rend hommage à chacun des comédiens avec qui il a tourné. Puis, le livre se termine par quelques conseils à un cinéaste débutant.

Parce qu'il tente de tout couvrir, Simsolo reste toujours en surface des choses, que ce soit lorsqu'il aborde le militantisme de Tavernier pour les droits d'auteur ou la conservation du patrimoine culturel. Il ne prend pas la peine non plus de relever les contradictions du réalisateur quand celui-ci dénonce la complaisance d'un certain cinéma pour la violence tout en défendant les films de Tarantino. Dans son survol de la filmographie du cinéaste, il néglige des titres importants comme **Coup de torchon**, **La Vie et rien d'autre** ou **Ça commence aujourd'hui**. Pour mieux comprendre la démarche créatrice du cinéaste, on préférera le livre de Jean-Dominique Nuttens, *Bertrand Tavernier – Film après film, le parcours d'un cinéaste humaniste, reconnu mais pas installé* (Rome, Gremese, 2009).

L'actualité des professionnels de la culture et des communications du Québec

QUI FAIT QUOI

L'actualité en continu
www.qfq.com
Quotidien par courriel
mensuel imprimé Qui fait Quoi



Guide annuel: 5 500 entreprises. 1 000 professionnels.
325 catégories 15 000 contacts. 208 pages



60 000 articles, 5000 entreprises, 7500 professionnels,
des fiches détaillées sur des milliers de productions cinéma-télé-multimédia,
un calendrier, des petites annonces, des offres d'emploi...







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

Les professionnels s'abonnent sur www.qfq.com ou au (514) 842-5333, poste 4

LE RÉSEAU PLUS



20 ANS DE CINÉMA DE QUALITÉ

MERCI
AU PUBLIC | AU CINÉMA QUÉBÉCOIS | À TOUS NOS PARTENAIRES

En 1992, cinq salles membres de l'Association des cinémas parallèles du Québec se regroupaient sous la bannière RÉSEAU PLUS et confiaient leur programmation à l'organisme national.

Vingt ans plus tard, le RÉSEAU PLUS compte une cinquantaine d'adhérents répartis sur tout le territoire québécois.

www.cinemasparalleles.qc.ca

SODEC Québec

TELEFILM CANADA

Culture, Communications et Condition féminine Québec

ASSOCIATION DES CINÉMAS PARALLÈLES DU QUÉBEC