

Denis
côté

cahier
critique

1999 — 2005

LE PANOPTIQUE①

「PANORAMA
CINÉMA—

Denis côté: cahier critique

1999–2005

LE PANOPTIQUE①

LE PANOPTIQUE 1

DENIS CÔTÉ : CAHIER CRITIQUE 1999-2005

Sélection des textes

Mathieu Li-Goyette

Préface

Marcel Jean

Recherche et traduction

Olivier Thibodeau

Postface

Alice Michaud-Lapointe

Typographie

Vincent Giard

Affiche

Hugo Jeanson



Conseil des arts du Canada
Canada Council
for the Arts



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

ISSN 1923-5925 *Panorama-cinéma* (Imprimé)

ISBN 978-2-9812677-3-3

NOTE

Ce recueil d'articles, sélectionnés parmi les plus stimulants et les plus lucides rédigés par DENIS CÔTÉ, ont été écrits entre 1999 et 2005 alors qu'il était critique de cinéma pour l'hebdomadaire gratuit *ICI*, publié à Montréal entre 1997 et 2009. Un seul fait exception, « Être un pas bon », signé pour le compte de la revue *Séquences* pour son n° 226 (juillet-août 2003).

Nos remerciements sincères vont à DOMINIQUE DUGAS (*Éléphant : mémoire du cinéma québécois*) et à JASON BÉLIVEAU (*Séquences*) pour leur appui et leur générosité, ainsi qu'à DENIS CÔTÉ, pour la confiance, mais aussi l'inspiration suscitée par une écriture qui préserve de l'affaiblissement.

PRÉFACE

Être critique ou cinéaste, c'est la même chose

PAR MARCEL JEAN

Pasolini — ce cher Pasolini ! — termine son court métrage intitulé *La terre vue de la lune* par une morale écrite en lettres rouges sur fond vert : « Être vivant ou être mort, c'est la même chose. » Cette étrange conclusion arrive après que la jeune sourde et muette interprétée par Silvana Mangano soit inexplicablement réapparue dans la maison des deux personnages principaux, quelque temps après être tombée des hauteurs du Colisée de Rome en marchant sur une peau de banane... Tout cela est évidemment absurde, ces péripéties s'inscrivant dans l'épisode burlesque que Pasolini réalise dans le cadre du film à sketches intitulé *Les Sorcières*, produit par l'ineffable Dino de Laurentiis en 1967.

La phrase de Pasolini ne trouve son sens que dans ce contexte à la fois singulier et sans conséquence. Prise autrement, elle paraît fort énigmatique. J'aime pourtant la citer, sans en préciser le contexte, habituellement pour déstabiliser mes interlocuteurs. Parce que cette curieuse affirmation gagne aussi à être méditée... On y découvre alors de curieux replis de sens, qui renvoient à la métaphysique, à l'héritage chrétien de Pasolini, à la science... Bref, cette affirmation paradoxale est tout sauf insignifiante et elle fait son chemin bien au-delà du contexte comique de sa genèse.

Ce détour par Pasolini vous paraîtra bien lointain considérant l'objet de ce texte, qui précède un bref recueil d'articles écrits par le cinéaste Denis Côté, à une époque où il n'avait de cinéaste que l'ambition et une poignée de courts métrages tournés sans moyens. Côté était alors connu/lu/craint/honni/respecté/suivi (je vous laisse choisir le verbe qui vous sied le mieux dans cette panoplie) en tant que critique de cinéma. Entre 1999 et 2005, il signe près de 1000 textes, la plupart assez courts (il ne s'épanche pas) et tous plutôt directs, dans le ton comme dans le style.

Paraphrasant Pasolini (sans vergogne), j'ai maintes fois affirmé, comme une provocation, qu'écrire une critique et réaliser un film, c'est la même chose. Je l'ai dit à des amis, à des étudiants, à des journalistes... Je n'ai pas le souvenir d'avoir entendu quelqu'un me répondre, sans hésiter, que j'avais raison. À peu près tout le monde est en général en désaccord avec cette affirmation. Pourtant...

Pourtant, j'ai l'intime conviction que par delà la différence de moyens il s'agit, dans les deux cas, d'exprimer une conception du cinéma. Si pour vous le cinéma n'est rien d'autre qu'un divertissement, cela sera perceptible autant dans votre film que dans votre critique. Si, au contraire, vous défendez une idée plus élevée du cinéma, on le verra dans votre film comme dans votre texte.

Il en va ainsi de Denis Côté, dont les textes ont ce qu'il faut de passion et de sérieux pour qu'y prenne forme une certaine idée de la singularité au cinéma. Prenons pour exemple son bonheur à écrire à propos de Bresson, dont il célèbre l'intransigeance, la rigueur et le perfectionnisme. De Bresson, Côté apprécie le recours à la dédramatisation, la capacité à refuser les conventions héritées du théâtre, le travail avec les acteurs qui deviennent ici des modèles... Rien de neuf, me direz-vous puisque c'est ce qu'on apprécie généralement de Bresson. Mais il demeure que choisir Bresson plutôt qu'un autre est signifiant en soi ! Et lorsque le critique qui fait ce choix ajoute Béla Tarr à son Panthéon, on comprend que sa conception du cinéma passe par la résistance aux automatismes de l'industrie et du commerce. Parce que Béla Tarr, c'est le Bonhomme Sept Heures des distributeurs en même temps qu'une source d'épiphanies pour une certaine tranche de la cinéphilie.

Et puisqu'il est question de distributeurs apeurés, parlons de ces quelques textes dans lesquels Côté s'amuse à démonter la machine commerciale : d'un côté, les producteurs et les distributeurs avides, les cinéastes médiocres et les chroniqueurs complaisants, de l'autre, le critique, seul avec sa chocolatine *, qui se fait dire qu'il est « barré à vie » des projections de presse. À l'origine de l'affaire, la manière dont le critique a accueilli *Nouvelle-France*. Morale de l'histoire : on peut critiquer les films, mais pas mordre la main qui nourrit un peu tout le monde dans l'industrie. Parce que la vraie question, c'est : « Qui paie cette chocolatine-là ? »

** Je n'arrive pas à me faire à cette image de Denis Côté avec une chocolatine.*

La chocolatine, elle est le produit du système ! Et le système, on n'en parle pas. Est-ce que c'est clair ? Même que le système voudrait baliser encore davantage ce qu'on peut faire et ce qu'on ne peut pas faire. Côté a l'outrecuidance de le faire remarquer dans deux textes intitulés « Maudite critique », textes dans lesquels il revient sur quelques débats, en France, suscités par les prises de position de Luc Besson et de Patrice Leconte, qui tiennent la critique responsable d'un peu tout ce qui va mal dans leur vie (ici, j'exagère et je tourne les coins ronds, mais je n'ai pas le goût d'y consacrer trois paragraphes).

N'empêche qu'aujourd'hui, alors que Denis Côté a réalisé une quinzaine de longs métrages, le système semble avoir toujours autant de difficulté avec lui. Parmi les autres cinéastes qu'il défendait lorsqu'il était critique, on compte Bruno Dumont, Claire Denis, Catherine Martin et Takashi Miike (en prenant Pasolini à témoin)... Singularité, singularité, encore et toujours singularité. Autant dire que l'homme n'a pas tellement changé.

Depuis mai 2015, MARCEL JEAN est directeur général de la Cinémathèque québécoise. Il est aussi délégué artistique du Festival international du film d'animation d'Annecy depuis juillet 2012. D'abord critique de cinéma (au quotidien Le Devoir puis à la revue 24 images), auteur de plusieurs ouvrages portant sur le cinéma d'animation et le cinéma québécois, il a été producteur et a dirigé le studio d'animation du Programme français de l'Office national du film du Canada de 1999 à 2005.

ExCentrissimo!

Enfin prêtes à prendre d'assaut les esprits cinéphiles de la métropole, les trois salles du complexe ExCentris se font coquettes pour la grande ouverture de cet endroit qui pourrait changer la face du cinéma à Montréal.

Montréal vient de recevoir tout un cadeau. Daniel Langlois, véritable Robin des Bois de la technologie et prospère fondateur de Softimage, arbore fièrement le sourire depuis que son nouveau bébé, l'ExCentris, trône sur l'intersection St-Laurent et Milton. Bien que l'ouverture ne se fasse que le 1er juin prochain, Langlois reste fébrile et confiant d'avoir mis à la disposition du public un complexe unique au monde à la fine pointe de la technologie. Cette satisfaction compréhensible était palpable lors de la visite organisée pour les médias mardi dernier. Franchement époustouflant que ces salles de grand luxe. C'est un Daniel Langlois effervescent qui s'est mis à déclamer une liste d'artifices technologiques devant quelques privilégiés ne sachant plus où poser les yeux. Confort maximum à faire pâlir n'importe quel mégaplexe, planchers, sièges et murs amovibles pouvant devenir salles d'expositions, écrans dont la qualité de définition écrase toute compétition, ventilation sous les sièges, un jardin-cinéma, un café, mettez-en. La totale, la grosse affaire. En prime, la billetterie risque d'en effrayer plus d'un avec son étrange système de *blue screen*. Une forte odeur de gadget ultra-techno et carrément impressionnant émane de ce décor futuriste aux tendances minimalistes. ExCentris est le véritable paradis qui manquait au maigre circuit répertoire de la ville. Vous me direz que je m'attarde au décor et au contenant. Vous avez bien raison.

EXCENTRIS VS CINÉMA

La raison de l'énervement est bien simple. C'est que l'ancienne équipe du petit cinéma Parallèle veillera sur une programmation qui s'annonce alléchante. Trois salles *top-shape* pour accueillir du vrai cinéma. Enfin. C'est l'extravagant (ou chiant, c'est selon et c'est le personnage...) Claude Chamberlan qui, en grand prince de la cinéphilie, continuera de dénicher les petits trésors qui ont fait les beaux jours du Parallèle et qui enrichiront désormais les salles d'ExCentris. On peut manifestement lui faire confiance, car la feuille de route qui le précède est bien garnie. En définitive, sur papier, on a la forme et le fond. C'est un début fort honorable. Reste à scruter de près cette programmation si prometteuse. Qu'est-ce qui a poussé Daniel Langlois à engloutir 35 millions de sa poche dans cette aventure ? C'est apparemment la démolition du défiant et jadis célèbre cinéma Élysée pour construire les locaux de Softimage qui aurait fait naître chez lui l'envie de redonner aux Montréalais un haut lieu dédié au 7^e art. Langlois, un brin visionnaire, est conscient qu'il ne reverra jamais ses 35 millions (il en a sûrement d'autres...). Tout au plus, il souhaite d'ici les trois prochaines années pouvoir compter sur une certaine autonomie des lieux. C'est vraiment un cadeau de mécène sur lequel on aurait tort de cracher. Du 2 au 6 juin, pour son inauguration qui, comme par hasard, coïncide avec l'événement Magnifico, ExCentris présente une série d'excellents films gratuits. Ruez-vous.

— *M'man, à soir j't'amène à ExCentris.*

— *Qu'essé ça ?*

— *M'man, mets tes bottes, j'te sors aux vues, les vraies. Tu vas voir, ça fait peur.*

Le calme de la terreur

SUR RINGU
(HIDEO NAKATA)

L'équipe de Fantasia connaît le secret le mieux gardé en Occident. Pour l'instant, le phénomène *Ring*, terrifiant film japonais, n'a laissé son indélébile trace qu'au Festival international du film fantastique de Bruxelles en Belgique, et ce, en prenant bien soin de repartir avec le grand prix. Montréal s'apprête à accueillir ce bijou d'épouvante le temps de deux représentations mémorables au Cinéma Impérial.

Véritable événement en Asie (pour ne pas dire un authentique fait de société), *Ring* compte plusieurs exploits à sa fiche. Vendu à Taïwan, à Hong Kong, en Corée du Sud et aux Philippines, le film a fracassé tous les records d'entrée au Japon avec 1,5 million de spectateurs à ce jour. Les ventes de la vidéocassette atteignent un réjouissant 750 000 copies. La folie a vite rejoint Hong Kong qui a vu *Ring* détrôner le *Saving Private Ryan* de Spielberg. C'est tout dire. L'Asie n'échappe pas aux pièges du *sequel*. C'est pourquoi *Ring 2* obtient le même retentissant succès (aussi présenté à Fantasia) et que *Ring 3* prépare son assaut pour bientôt. L'engouement est tel qu'une fausse suite, *Rasen*, a pu jouir d'une petite part du marché de l'horreur au Japon, véritable terrain sacré au pays du Soleil levant. Les Coréens se sont adonnés au même exercice en proposant une version « personnalisée » au titre peu subtil de *The Ring Virus* (présenté à Fantasia). Les gadgets dérivés de la folie *Ring* et à l'effigie de son petit personnage diabolique, Sadako (l'équivalent asiatique de notre Freddy Krueger), sont aussi devenus une lucrative religion pour les créateurs de ce film inspiré du best-seller de Suzuki Koji vendu à 2,5 millions d'exemplaires.

En ce moment même, cinq compagnies américaines seraient en négociations pour obtenir les droits du livre afin d'en tirer une version cinématographique «occidentale». On attend les dégâts!

LA CASSETTE MALÉFIQUE

Vous vous demandez sûrement ce qui explique le succès de ce film. C'est simple : une histoire d'épouvante bien ficelée, une réalisation précise et une intelligence rare dans le traitement qui refuse de prendre le spectateur pour un deux de pique. Le genre n'en demande pas plus mais ne l'atteint que rarement. Voici les grandes lignes de *Ring*. Les rumeurs vont bon train, surtout dans le milieu étudiant. Une vidéocassette maléfique circule; lorsqu'elle est visionnée, un cycle irréversible s'enclenche : le spectateur reçoit alors un coup de fil lui annonçant sa mort dans exactement une semaine. Les faits dépassent vite la légende et les corps de quelques jeunes sont retrouvés. La journaliste Reiko flaire le reportage à sensation et part à la recherche d'indices. Accompagnée de son ex-mari, elle découvre l'origine d'événements troubles mêlant une démoniaque histoire d'inceste et de spiritisme. Près de 40 années plus tard, l'esprit de la petite et effroyable Sadako se manifeste à travers cette vidéo-cassette venue d'outre-tombe.

L'HORREUR INTÉRIEURE

Racontée comme telle, la trame de ce film paraît banale. Entre en jeu l'excellente réalisation d'une œuvre qui transcende vite le genre qu'elle tente d'enrichir par des symboles fortement ancrés dans la culture japonaise. L'œil occidental perçoit rapidement le sérieux et l'absence de prétention de *Ring*. Habitué aux produits infantilisants de nos voisins du Sud, on comprend vite l'attention spéciale apportée au film autant scénaristiquement que dans le regard du réalisateur Hideo Nakata (un jeune maître de l'horreur psychologique révélé par le film *Joyû-rei*, inconnu ici).

Ring fonctionne sans effets extraordinaires mais trouve pourtant le savant moyen d'imprégner notre attention de touches angoissantes. Le moment crucial où les images de cette cassette maudite nous sont révélées accentue l'intérêt et Nakata joue parfaitement la carte de «l'objet comme révélateur de

messages». Que ce soit le téléphone qui sonne pour annoncer le pire, les cadrages précis qui laissent constamment entrevoir une zone de danger possible, et surtout cette télévision qui, en sa qualité de symbole et d'objet de divertissement, devient dans *Ring* une source de frayeur extrême pour l'inconscient, et ce, même éteinte. Le tout nous est livré par un rythme lent, un montage adroit et sans esbroufe, une caméra fixe et une musique pratiquement absente ou minimale : tout le contraire du film d'horreur conventionnel et souvent américain. Mais qu'est-ce qui fait de *Ring* un film typiquement japonais ?

LES ENFANTS EN RAFFOLENT ?

Jointe au Japon, la responsable des ventes du film, Kayo Yoshida, se montre surprise quand je lui lance que *Ring* est véritablement épouvantable. « Pour les Japonais, ce film s'apparente à une certaine forme de tradition et son succès n'est pas particulièrement lié au fait qu'il effraie les spectateurs. À un très jeune âge, les enfants partent en vacances pendant l'été, souvent chez d'autres membres de la famille, et la tradition veut que les parents, les oncles ou les grands-parents leur racontent de petites histoires d'horreur. C'est souvent la même histoire : un ou des morts malheureux au ciel reviennent sur Terre pour parler ou apparaître aux enfants. *Ring* s'appuie donc sur cela et, du même coup, ne se révèle pas nécessairement terrifiant puisque les jeunes ont apprivoisé la mort d'une façon plus significative que les Occidentaux. D'ailleurs, le premier public de ce film, ce sont les étudiants des lycées, ceux de 14-15 ans qui s'amusent à hurler pendant le film. Le bouche-à-oreille s'est fait tout seul et les gens viennent crier de plaisir pendant les projections. J'hésiterais donc à dire que le film fonctionne parce que les gens sont apeurés. »

Je reste donc avec la sainte peur que m'aura foutu ce film sans vraiment comprendre l'aléatoire « défoulement » ou « plaisir » que ressentent les Japonais à la vue de cette Sadako, la Freddy de l'Est ! Madame Yoshida résume bien : « les gens d'ici ont développé une tradition d'habitude avec le fait d'avoir peur. » Le public fantasien pourra juger de la qualité de *Ring* lors des deux seules projections au Cinéma Impérial les 26 juillet et 13 août prochain. Empressez-vous et bonne frousse !

Les beaux travaux de Claire et Denis

ENTREVUE AVEC DENIS LAVANT POUR BEAU TRAVAIL (CLAIRE DENIS)

Claire Denis transpose Melville et signe un film exceptionnel hanté par la sueur de corps d'hommes meurtris, abandonnés aux confins de l'Afrique. Au cœur de cette poésie chorégraphiée et absurde, la présence mythique du comédien Denis Lavant, qui a bien voulu nous parler de ce tournage aussi éprouvant qu'inoubliable.

Beau Travail est un véritable bonbon pour le cinéphile averti. Claire Denis (*Nénette et Bonie*, *Chocolat*) s'est prise d'affection pour le *Billy Budd* d'Herman Melville. Mais, elle a plutôt choisi de déroger de cet univers en haute mer pour remplacer les marins par des légionnaires installés à Djibouti. Les corvées sont éreintantes, les rapports de force sont tendus, l'attirance envers l'un est toujours moindre que l'antipathie éprouvée pour l'autre. Il y a Galoup (Denis Lavant, parfait, qui commente l'aventure en flash-back), adjudant-chef haineux qui jette gratuitement son trop-plein d'autorité sur la recrue Sentain (Grégoire Colin). Puis, il y a Forestier, le commandant renfermé (Michel Subor). Et ce soleil brûlant... Pour se complaire au jeu des comparaisons, évoquons le travail de Depardon et de Malick.

«Inaptes à la vie, inaptes au civil», comme l'affirme Galoup, les hommes que filme la cinéaste se dressent comme des dieux déchus vers cet horizon hypnotisant. Les fièvres opératiques de

Britten et les images extraordinaires d'Agnès Godard font le reste. Bref, une poésie unique, joyeusement dévertébrée qui sied bien aux méandres de la mémoire sélective du sombre Galoup. *Beau travail* est un film souverain, en état d'apesanteur, qui culmine sur ce long plan final, l'un des plus puissants vus depuis des lustres.

Nous avons joint Denis Lavant à Paris. Fort sympathique, il s'est souvenu de cette aventure à Djibouti.

Qu'évoque l'expérience de *Beau travail* pour vous ?

Nous avons terminé le tournage à Djibouti il y a presque un an. J'ai vu une seule projection du film à Venise il y a plusieurs mois ; j'ai eu une drôle d'impression, je dois le revoir. Je me rappelle de ce rythme qui m'avait décontenancé. Le drame se déploie et on finit par se sentir au milieu d'une toile d'araignée. C'est bien pour un film s'il provoque chez le spectateur des sensations qui arrivent à le hanter des jours après. Je garde un souvenir très fort de l'Afrique où je n'étais jamais allé. Aussi ce travail avec Claire Denis, sa façon particulière de diriger avec grande délicatesse. Ce fut une période très riche pour moi.

L'histoire veut que le scénario ait été très minimal et que Claire Denis ait éprouvé de la difficulté à obtenir certaines permissions pour tourner...

Si, il y avait un scénario, en grande partie une transposition très personnelle du *Billy Budd* de Melville. Elle a transposé l'histoire de ces marins dans un univers encore plus masculin qui est celui de la Légion étrangère, dans le désert à Djibouti. Après, c'est devenu un travail au jour le jour, qui naissait de l'extrême confiance que Claire témoignait à la directrice photo Agnès Godard. La base restait l'œuvre de Melville, mais nous nous sentions à l'aise de prendre de grandes libertés. Oui, il y a eu de gros problèmes de collaboration avec la Légion. Dès le départ, des rumeurs ont couru que le film cherchait à discréditer la Légion. Le mot d'ordre est devenu clair : aucun contact avec l'équipe de tournage, aucune collaboration. Nous savons même que pendant la nuit, des « inconnus » venaient détruire des éléments de décor. Nous avons entièrement travaillé en dehors des installations de la Légion.

Vous jouez Galoup, un homme autoritaire miné par une étrange jalousie. Quels rapprochements peut-on faire avec le personnage narrateur de Melville ?

J'aurais tendance à dire que Galoup s'exprime et s'extériorise davantage dans le film. Il est effectivement rongé par l'envie et il ressent fortement le poids des choses. En voix off, il livre beaucoup ses sentiments. Le livre est plus descriptif par rapport aux situations. Il n'y a pas de dialogues, c'est plus un récit. Galoup a un côté évidemment malséant mais il porte en lui une grande humanité et se bat pour aller au bout de ses impulsions. Ce qui me passionne et me trouble dans l'univers des légionnaires, c'est cette allégeance malade, cette obéissance aveugle au supérieur, cette hiérarchie : un lavage de cerveau opéré par un corps d'armée indépendant de l'armée !

Et toute cette haine inexplicable pour la recrue Sentain...

Effectivement, ça se raisonne difficilement. Ce qu'en dit Melville, c'est que cette recrue, aux yeux de Galoup, représente une force fraîche, elle incarne quelque chose de beau, d'héroïque. Sentain inspire la sympathie et renvoie à Galoup une crainte qui le déstabilise par rapport à sa position, peut-être en péril, dans la Légion. Que ce soit chez les marins de Melville ou chez les légionnaires, il existe une proximité aussi riche que suspicieuse. Tout transpire, rien n'est trop défini, il y a une forme de sexualité très latente dont le traitement et la façon de filmer sont bien réussis dans Beau travail.

À quoi fait allusion ce Beau travail ?

C'est Rimbaud. Arthur Rimbaud est allé à une époque en Éthiopie et à Djibouti faire du trafic d'armes pour le roi Ménélik. Par la suite, dans sa correspondance, il faisait cyniquement allusion à cette période en parlant du « beau travail ».

Et l'ambiance du tournage, le fait de travailler avec une bande d'hommes dirigés par deux femmes ? Vous avez aussi collaboré avec un chorégraphe...

Oui, pour toute cette stylisation que l'on retrouve dans ce film, je pense que le travail sensible d'Agnès et Claire a été impeccable. Elles avaient une complicité qui leur permettait de chercher dans tout ce matériel humain et dans le paysage aussi. Au sein

de l'équipe, il y avait majoritairement des danseurs de la troupe de Bernardo Montet, le chorégraphe. On a eu un entraînement intensif de trois semaines : de la gymnastique, de la danse, de la simulation de combat, des « pompes »... Il y a donc un mélange agréable qui donne au film cette intensité, ce tonus physique. À part les comédiens et danseurs, il y avait Jean-Yves Vivet, qui a joué et qui a agi comme conseiller technique puisqu'il a fait la Légion. C'était un vrai, crâne rasé et très différent de nous tous. Il y a eu des tensions au sein du groupe : tous avaient leur forte personnalité, on frôlait la bagarre parfois. Je me souviens d'avoir essayé de mettre un peu d'équilibre là-dedans.

Quand on scrute la feuille de route de Denis Lavant, on a l'impression d'être en présence d'un acteur rare ou mythique. Comment choisissez-vous vos rôles ? L'étiquette de « héros caraxien » vous gêne-t-elle ?

À la base, mon travail est au théâtre. Je suis davantage au théâtre et je ne tiens pas à jouer absolument au cinéma. Je joue avant tout pour des auteurs dont la personnalité m'intéresse. Je n'ai pas d'a priori, ça dépend des rencontres. Si l'histoire de cinéma que l'on me propose n'a rien de particulier, je reste au théâtre. Dernièrement, j'ai tourné *Tuvalu*, un film muet allemand pour un jeune, Veit Helmer. Vous savez, je ne sais pas bien comme je suis perçu en France. Je pense que mon travail est plus connu à l'étranger. Dans le milieu du cinéma, on me considère comme un marginal, comme l'alter ego de Carax. Ça ne me gêne pas du tout, ça n'a rien de réducteur.

Bresson ou Le vent a soufflé où il voulait

RÉTROSPECTIVE ROBERT BRESSON

C'est quand on lui donne l'occasion de parler de ses cinéastes préférés que le critique de cinéma est véritablement heureux.

Au début de l'irréprochable *Pickpocket* (1959), le « héros » Michel lance de façon monocorde au détective le soupçonnant de divers larcins : « Ne peut-on admettre que des hommes capables, intelligents et talentueux, de génie même — et donc indispensables à la société — au lieu de végéter toute leur vie, soient, dans certains cas, libres de désobéir aux lois ? » On pense immédiatement à Robert Bresson, rebelle solitaire, initiateur de préceptes austères défendus farouchement tout au long d'un siècle qui s'acheva avec lui (1901-1999).

Poursuivant sa carrière de peintre, Bresson réalise son premier film *Les anges du péché* en 1943, scénarisé par Jean Giraudoux. Avec *Les dames du bois de Boulogne* en 1945, le cinéaste s'adjoint les services de Jean Cocteau pour le scénario. La griffe de Bresson n'existe pas véritablement encore ; son cinéma vit bien dans la production française « théâtralisée » de l'héritage renoirien. Le très libre *Journal d'un curé de campagne* (1950) surprend. Bresson rompt avec la dramatisation, avec les conventions littéraires. Le jeu des comédiens est désincarné, la mise en scène refuse l'affectation. On parle d'épuration. Il préfère parler du pouvoir du cinématographe.

MERDE AU THÉÂTRE

Devenu intransigeant, Robert Bresson ne parlera plus jamais par la suite de Cinéma, préférant le considérer comme un outil de paresseuse représentation du réel, de théâtre filmé n'obéissant qu'aux caprices de vedettes auxquelles le spectateur s'identifie

au lieu de s'en nourrir. À partir de 1956 avec *Un condamné à mort s'est échappé*, le tournant sera décisif et Bresson préférera la vision des choses plutôt que leur description. Jusqu'en 1983, les massifs chefs-d'œuvre se succéderont au gré d'une création âpre qualifiée péjorativement de desséchée par ses détracteurs, de pure par les autres.

Dans ses films, Bresson usera forcément de littérature; il adaptera Tolstoï ainsi que Dostoïevski et Bernanos à deux reprises. Toutefois, il l'utilisera pour élever le cinéma au rang d'art autonome, celui du son, des images et de la force associative du montage. Il inversera donc les vertus «descriptives et psychologisantes» de la narration romanesque. La technique bressonienne consistant à ne jamais défier les perceptions de l'œil et de l'oreille (il a travaillé toute sa vie avec des lentilles 50mm), il n'utilisera la minimale voix off que comme repère neutre, sans trahir l'espace et le temps tout en servant magnifiquement bien les nombreuses ellipses de ce travail précis.

La plus grande ambiguïté de cette conception rigoureuse et perfectionniste du cinéma reste le choix des comédiens et le ton monocorde imposé par Bresson pour déclamer les dialogues (à part deux actrices, aucun des non-professionnels ne poursuivra de carrière digne de mention). Véhicules sans vie rendant les impressions d'un réel dédramatisé, les protagonistes (ou, comme il les appelait, ses modèles) et leurs corps servirent à Bresson pour construire une vision implacable d'un monde qu'il a toujours considéré comme vicié. Ses récits épiaient le mouvement hiératique des corps; matière noble qui résiste inéluctablement au chaos. Pour aspirer à une certaine sacralisation de l'acte, de l'esprit, de la fatalité, de l'aveu d'une faute et de la rédemption (des thèmes chers à l'auteur), Bresson ne pouvait prendre en considération la voie (voix) démonstrative d'un acteur. Que ce soit le coup de poing donné dans *Au hasard Balthazar*, les incompréhensibles vols commis dans *Pickpocket* ou les duels quasi abstraits de *Lancelot du Lac*, Bresson met en scène l'idée d'un acte plus que l'acte lui-même, conception forcément abstraite, mais jamais hermétique du monde.

CONJUGAISON DE SIGNES

Mais il faut rappeler, au-delà de ce bazar théorique, qu'un film de Bresson est aussi passionnant que passionné. Jamais l'auteur — qui travaillait presque toujours instinctivement, contrairement à ce que la perfection de ses œuvres laissait transparaître — ne perd notre intérêt, toujours soucieux de motiver notre regard... par le son, élément discret, mais virtuose chez lui. Il souhaite un cinéma pour les yeux et un autre pour l'oreille. Même s'il refuse

la profondeur de champ, les plans d'ensemble, il s'attarde plutôt à composer des images justes que des images belles et s'abstient d'obéir à la hiérarchisation du secondaire et du principal, Bresson nous donne à voir une spiritualité et une souffrance humaines (l'être, jamais le paraître) authentiques qui ne s'expriment jamais par des images, mais par des rapports d'images, par une mystérieuse conjugaison de signes et de symboles refusant les sensations gratuites. Dans *Lancelot du Lac* (1974), pratiquement rien n'est reconstitution ou spectacle ; Bresson travaille la catharsis des combats, l'idée des affrontements, mais pratiquement jamais ne les verra-t-on.

Ce chemin de croix cinématographique serait-il parfaitement résumé dans le cri d'amour final de *Pickpocket* : « Oh, Jeanne, pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu parcourir » ? Ou encore dans cette œuvre parfaite, aboutie jusqu'au délire, dont le titre évoque le faux dieu du monde contemporain : *L'argent* (1983) ? Cette dernière brique du mur Bresson est assurément l'un des plus grands films de l'histoire.

Le sacrifice de Pharaon

SUR L'HUMANITÉ (BRUNO DUMONT)

Un seul film du FFM 1999 revêtait, pour moi, l'habit de l'attente souveraine : *L'humanité*. Objet récent de controverse, le deuxième long métrage de Bruno Dumont saurait-il surpasser le bijou de naturalisme que fut *La vie de Jésus* en 1997? À l'époque, exténué, à mi-parcours de ce marathon annuel, je suis confiné à un isoloir de visionnement où les journalistes peuvent prendre connaissance des films du festival. J'ai donc vu la très mauvaise copie VHS (ô sacrilège) de *L'humanité* dans ce navrant *peep-show*. Il n'en fallait pas plus pour que je clame et écrive ma déception quelques heures plus tard : « longs silences tendancieux et des propensions philosophiques rarement évocatrices, [...] temps morts présomptueux ». Depuis j'ai revu les très justifiées 148 minutes de *L'humanité* et, en guise de confession (et trêve de justifications), j'avoue ma grande erreur et, du même souffle, ma grande admiration. La preuve par cent que le film de Dumont demande une participation active, des sens bien en alerte et un respect du médium hors du commun.

L'IDIOT

Toujours est-il que Dumont nous présente un personnage-synthèse, un *idiot* nommé Pharaon de Winter (Emmanuel Schotté, un non-professionnel si naturel qu'il semble impossible de deviner ses réelles « capacités » mentales), lieutenant de police dans la petite bourgade de Bailleul dans les Flandres, là où un crime sexuel affreux vient d'être perpétré. Pharaon poursuit l'enquête avec son chef. Cohabitant avec sa mère et, surtout côtoyant ses amis, « amoureux de convenance », Joseph et Domino (Philippe Tullier et Séverine Canele parfaitement dirigés), l'anti-Colombo regarde le temps passer et les douleurs du monde s'accrocher. Malgré sa course au coupable, vous aurez

compris que *L'humanité* est de ces films où l'objet de la quête est toujours moindre que la quête elle-même.

Pharaon porte, tel un martyr à échelle macrocosmique, le sort du monde sur ses robustes épaules. Dumont en fait un apôtre (qui ira même jusqu'à léviter et porter symboliquement les menottes « du péché universel » en guise de Rédemption) des temps modernes, un être à l'empathie surdimensionnée, capable d'un pardon inédit. Sa béate candeur en fait un enfant-géant capable de s'exalter devant une escapade à vélo ou une simple pomme à croquer. En s'arrogeant l'autorité du policier — il faut voir les quelques enquêteurs « se dépêcher lentement » et « jouer » aux flics — Pharaon veille du haut de sa balustrade existentielle, s'offrant ainsi une place de choix sur le spectacle de la souffrance du monde. Et devant cette tragédie ou une fillette est assassinée, les certitudes morales de Pharaon se fragilisent davantage.

Dumont, cet ex-prof de philo, a beaucoup confronté sexe et mort dans *L'humanité* (Domino ne cesse d'offrir ses formes pleines au regard de Pharaon), la manifestation de ce combat étant sans équivoque dans les deux plans rigoureux faisant allusion au tableau *L'origine du monde* de Courbet : le premier, d'une magnifique brutalité, où Dumont filme frontalement un sexe jeune, innocent, violenté. Puis, plus tard, celui vivant mais coupable, de Domino. Qu'elle soit sexuelle ou spirituelle, la conception de l'identité chez Dumont en est une de prison ; un univers carcéral que l'on peut rendre beau mais qui dépend toujours d'un code personnel, donc rarement en concordance avec celui d'autrui. Au mensuel français *Technikart*, Bruno Dumont livrait en octobre 99 : « J'ai un rapport avec l'individu, pas avec les classes, j'ai tendance à fuir le collectif. Mon cinéma n'est pas social du tout. Il en a certaines apparences mais il ne parle que de l'invisible. Et ça, c'est difficile à filmer. »

DU BEAU, POINT

L'humanité est de cette race (presque éteinte) de films où l'histoire, aussi riche soit-elle, reste au service du médium. Et jamais ne prend-elle le dessus sur le langage qui s'en dégage. Cette problématique entièrement bressonienne est au cœur du travail de Dumont qui, pourtant, ne verse jamais dans le formalisme. Peut-être peut-on questionner quelques recours systématiques (plans-séquences, cadres rigides, dénuement extrême) mais *L'humanité* ne supporte pas longtemps les querelles stylistiques, son résultat étant immense et ses cadrages, son découpage, souverains.

Le premier plan de *L'humanité* s'attaque carrément à la ligne d'horizon de nos certitudes. Un homme (Pharaon), lointain,

avance d'un pas certain mais saccadé vers l'autre extrémité de l'écran, de l'espace. Sa présence scinde Ciel et Terre, sa trajectoire déborde les balises de l'écran plat de nos convictions. Et voilà que Bruno Dumont, ex-réalisateur de documents institutionnels, s'attaque plus aux questions qu'aux réponses dans ce film-masse (et très théorique) moins prétentieux qu'il n'y paraît. *L'humanité* est pure esthétique. *L'humanité* est pure, *L'humanité* est.

Ce programme austère est avant tout fait de cinéma brut, toutes les équations de cette œuvre d'un esthétisme vibrant (mais jamais esthétisante) sont davantage issues des profondeurs oubliées du cinématographe de Bresson que des lourdes doctrines rousseauistes que le film semble trompeusement étaler. Difficile? *L'humanité* l'est. L'œuvre paraîtra grossière pour certains aux yeux minés par l'expéditif marché aux images américain, ou encore vaniteuse et peu concrète pour les amants de l'explicable et du tout-visible. À ceux-là, taisons la mise en garde, aux autres, guidons-les vers cet inoubliable voyage au cœur des psychés fragiles de *L'humanité*.

Projection 101

Vous avez payé 10 \$ ou 12 \$ pour un film. Peut-être n'était-il pas à votre goût. Mais la projection, elle, valait-elle le prix d'entrée ?

On a tendance à l'oublier, mais l'acte d'aller au cinéma, bien qu'il soit désacralisé, ne saurait se résumer qu'à une simple affinité avec une histoire racontée par le biais d'un écran plat ou incurvé. Un élément primordial a, avec le temps, été relégué aux oubliettes soit par ignorance, soit par je-m'en-foutisme : la qualité de la projection. Il est là, le projectionniste (ou le préposé à la projection, nuance !), travaillant derrière sa petite fenêtre. Mais au fait, est-il vraiment là ? Est-il qualifié ? Est-ce un cinéphile passionné ? Tant de questions auxquelles on s'intéresse malheureusement assez peu et sur lesquelles la sensibilisation reste plutôt opaque.

À 12,50 \$ le billet, en soirée, au Paramount (à peine moins chez ses voisins), mieux vaut ouvrir l'œil sur ce « détail » qui peut ruiner ou rendre franchement pénible le visionnement du dernier produit hollywoodien ou du dernier bijou iranien. C'était il y a quelques mois, en projection de presse. Le film de Céline Baril, *Du pic au cœur* était présenté en projection pour la presse dans la salle 3 du Quartier Latin. Il était ridiculement sombre, à un point gênant. Le manque d'information n'a pas permis aux quelques personnes de crier au scandale. L'affaire me chicotait. Ce n'était pas la première fois. Mais attention, avant d'accuser le perchiste ou le directeur photo de tel ou tel film, il vaut mieux vérifier si monsieur le projectionniste a fait son boulot adéquatement.

UNE QUESTION DE MENTALITÉ... ET D'ARGENT

Voilà une discipline au vocabulaire complexe, aux chamberdements techniques constants. Pour Thierry Lefèvre d'Ex-Centris, même s'il rencontre à l'occasion des films techniquement déficients (il cite *Sue, Fast Food Fast Women, Signs & Wonders*), c'est simple : « Pendant une projection, avec les technologies d'aujourd'hui et avec quelqu'un de consciencieux dans la ca-

bine, tu ne devrais jamais avoir à te plaindre d'un son trop fort ou d'une image hors foyer. Ce n'est pas normal». Évidemment, Lefèvre, qui a 14 ans d'expérience en tant que projectionniste dans plus d'une vingtaine d'endroits au Québec comme en France, travaille avec le nec plus ultra. La réputation des installations du cinéma du boulevard Saint-Laurent n'est plus à faire. Parlons des autres, pas des salles que l'on dit désuètes (Cinéma du Parc, bientôt revampé), ou les «très bien cotées» selon Lefèvre (Goethe-Institut, ONF, Cinémathèque), plutôt des super-mégachampions-multiplexes à la supposée fine pointe de la technologie, maîtres du divertissement.

C'est sans surprise que de son côté, François Auger, directeur technique de la Cinémathèque québécoise depuis 20 ans, remarque que l'uniformisation des équipements a contribué à rendre correcte et standard la projection des films sur le circuit commercial. Il souligne par contre, comme Lefèvre, que le couteau est à double tranchant. D'un côté, les multiplexes s'équipent adéquatement pour projeter les gros films commerciaux en ratio de projection 1:85 ou Cinemascope. Normal. Mais d'un autre côté, ils se soucient peu d'offrir la possibilité de présenter des films (souvent français) en 1:66 ou, pour les films plus âgés ou issus de pays moins favorisés comme l'Iran, en 1:37. Pour le néophyte et question de résumer sommairement, disons que ces chiffres correspondent à un format de pellicule et à un rapport des dimensions relatives de l'image à l'écran. Un micro qui pend au-dessus de la tête d'un comédien, des cadrages qui sont un peu étroits? Deux chances sur trois que l'erreur de projection soit en cause.

Un exemple récent qui se répète régulièrement : en 1973, Jean Eustache accouche de *La maman et la putain*, un film en mono et qui demande à être projeté en 1:37. Vingt-cinq ans plus tard, un distributeur montréalais sort une nouvelle copie du film au Quartier Latin, équipé exclusivement en 1:85 et d'un son automatiquement réglé en Dolby Stereo! Résultat : un film projeté dans un format autre que celui souhaité par son auteur, des cadrages amputés de presque un pied et un son possiblement, s'il n'est pas réglé manuellement pour être entendu en mono, distortionné. Idem pour *Un temps pour l'ivresse des chevaux* (des sous-titres un peu disproportionnés) et d'autres. La faute à qui? Aux multiplexes et à leur fâcheuse attitude de considérer ces œuvres comme des «exceptions»? Au petit distributeur qui, faute d'endroits accueillants et équipés pour ce genre de films, doit survivre et décide de les présenter dans des conditions inadéquates?

En discutant avec Thierry Lefèvre et François Auger, on en

apprend des belles qui trahissent les ambitions mercantiles des exploitants de salles, une majorité d'endroits qui, pour 15 ou 20 salles, n'engagent que deux projectionnistes sur de très longs quarts de travail, des employés à qui l'on demande d'arriver un maigre 45 minutes avant les premières présentations du jour. L'entretien préventif est donc réduit au minimum et la part d'erreurs dues à l'automatisation ou à l'inattention de techniciens (ou même de gérants de salles) peu expérimentés ou épuisés est donc potentiellement plus élevée. « Essayez de garder le feu sacré pour la profession et l'amour du cinéma après deux ans dans ces conditions », lance Lefèvre qui déplore le peu de formation des projectionnistes québécois par rapport à leurs homologues français.

Le plus douteux reste l'effronterie avec laquelle les lampes utilisées dans les projections sont poussées au maximum de leur capacité. Une lampe, celle qui assure la luminosité adéquate d'un film projeté sur l'écran, se doit d'être changée après une utilisation approximative de 1500 à 2000 heures. Or, pour sauver un peu d'oseille, certains endroits charrient joyeusement cette limite à un niveau frustrant pour le cinéphile qui, sans s'en douter, se « délecte » d'un film beaucoup trop sombre. Mais qui ira voir le même film ailleurs pour comparer ? Une intensité standard de 16 pieds Lambert est requise pour obtenir un résultat optimal. La limite acceptable étant de 12, il est troublant de constater que la luminosité des lampes du Quartier Latin n'oscillait qu'entre 7 et 10 pieds Lambert lors du test de Thierry Lefèvre effectué il y a quelques années. Et où présente-t-on la plupart du temps les films aux critiques et aux chroniqueurs, ceux qui donneront l'appréciation de tel ou tel film ? Je vous le donne en mille : au Quartier Latin, qui offre ses salles en matinée aux distributeurs au prix le plus abordable. Café inclus. Faites le calcul et tentez de trouver les coupables quelque part dans cette chaîne où chacun cherche l'aubaine sur le dos du cinéma et de ses artisans. Soyez vigilants.

Le deuil peut commencer

SUR JE RENTRE À LA MAISON (MANOEL DE OLIVEIRA)

Plusieurs films en compétition à Cannes, l'an dernier, chérissaient le thème du deuil : évidemment, *La chambre du fils* de Moretti; ou le sublime *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang. Plusieurs autres aussi. On avait du coup qualifié l'année 2001 « d'année du deuil » sur la Croisette. Mais *Je rentre à la maison* de Manoel de Oliveira fut assurément le plus délicat du lot, celui qui préféra siffloter une douce chanson funèbre plutôt que d'étaler sur l'écran une véritable trace de mort. Et ceux qui s'attendaient à une autre réflexion obtuse de la part du patriarche portugais n'ont eu d'autre choix que de se laisser surprendre par la simplicité de la démarche. Les jeunes premiers n'eurent qu'à bien se tenir et à en prendre de la graine !

UN HOMME HONNÊTE

Michel Piccoli interprète (a-t-on besoin de le dire, magnifiquement ?) le rôle de Gilbert Valence, un vieil et célébrissime acteur. Au terme d'une représentation de la pièce *Le roi se meurt* (ce choix n'est pas innocent), Valence apprend que la Grande Faucheuse vient tragiquement de prendre les vies de sa femme, de sa fille et de son gendre. Le deuil peut commencer. Il ne se passera plus grand-chose par la suite, ce deuil prenant discrètement toute la place. Reprendre les activités du quotidien, retrouver de l'intérêt pour son travail (Valence jouera dans *La tempête* de Shakespeare puis dans *Ulysse* de Joyce, devenu un minable téléfilm, des choix encore une fois loin d'être innocents de la part d'Oliveira), s'acheter de belles chaussures, passer du temps avec son petit-fils... À la question anodine formulée par son agent : « Comment te sens-tu ? », Gilbert Valence répondra : « Je vis »...

Par des morceaux d'audace pure, comme l'extraordinaire et longue séquence d'ouverture au théâtre, à cheval entre coulisses et scène, ou par ce gros plan d'une chaussure qui fait office de contrechamp à une discussion, on reconnaît la manière Oliveira. Cette finesse gracieuse à épurer, à atteindre l'essentiel (en un seul plan parfois) permet l'émancipation dramatique de ce beau personnage honnête, droit, éthique (dans une scène hilarante, l'acteur refuse de jouer dans une niaise série télé remplie d'action), visité par un malheur qu'il ne méritait aucunement.

Derrière les belles naïvetés de cette œuvre se cache pourtant un nouveau rapport au monde de la part d'un cinéaste qui a traversé deux guerres mondiales, le passage de la monarchie à la république, qui a connu la dictature, le socialisme, la chute du Mur. « J'avais toutes les raisons d'attendre l'arrivée d'un monde meilleur, mais ce n'est pas venu », avouait récemment en entrevue cet artiste de la pensée qui nous a habitués à des films de combattant.

Le plus jeune des anciens du septième art avoue avoir voulu exprimer, dans *Je rentre à la maison*, une sensation qu'il a ressentie à la fin du siècle « comme un adieu ». Si *Voyage au début du monde* (1997) jouait la carte de l'album de souvenirs ou les innocentes fontaines de Jouvence, *Je rentre à la maison* lui répond d'une façon beaucoup plus désenchantée, comme un poème triste de l'état du monde. Par la simplicité de ce beau film, Oliveira et son personnage alter ego expriment un désarroi ludique face à une humanité essoufflée. Un peu las, un grand acteur et un grand réalisateur (comprenons-nous bien, ces deux-là n'ont pas fini de nous surprendre !) tendent le flambeau vers la jeunesse cinéphile. Saura-t-elle quoi en faire ?

BRANCO, FOU BRAQUE

entrefilet sur Paulo Branco

Paulo Branco a produit *Je rentre à la maison*. C'est un kamikaze de la profession. Alors que, par exemple, au Québec, une maison de production mettra de une à trois années à développer et à réunir les fonds pour un projet de long métrage, Paulo Branco produit de 10 à 12 films par an pour sa boîte Madragoa Filmes. Ajoutez à cela des activités de distribution (Gemini Films) : environ 50 films distribués annuellement sur le territoire portugais.

Dans les années 70, Branco assure la programmation d'une petite salle « art et essai » à Paris. Son appétit cinéphile le mène ensuite à développer un système de production artisanale fondé sur la fidélité à quelques auteurs atypiques. Dans sa ligne de conduite, on retrouve un mépris pour les ententes signées. « Il y

a des cinéastes qui me trouvent insupportable et qui ne veulent plus travailler avec moi. Je ne supporte pas que l'on fidélise les rapports entre producteur et cinéaste par des contrats, des obligations», avouait-il aux *Cahiers du cinéma* en 1999. Alors que Manoel de Oliveira n'avait tourné que 4 ou 5 longs métrages à l'âge respectable de 72 ans, Branco lui a «redonné vie» en produisant depuis ses... 16 derniers films!

Cédric Kahn, Michel Piccoli, Alain Tanner, Raul Ruiz, le Lituanien Sharunas Bartas, le compatriote iconoclaste João César Monteiro et plusieurs jeunes, toutes nationalités confondues, complètent cette écurie unique. Le secret pour survivre financièrement avec des films aussi pointus? Simple : la quantité, la fidélité et le plaisir de courir plusieurs lièvres à la fois. Essoufflant, le bonhomme.

Qui est Béla Tarr ?

RÉTROSPECTIVE BÉLA TARR

Pour plusieurs, Béla Tarr est peut-être le plus grand cinéaste actif en ce moment. Mais vous vous dites : « Comment ça se fait que j'le connais pas !? » Remettez vos pendules à l'heure, et bienvenue dans un monde extraordinaire et lumineux de noirceur.

C'était il y a plus ou moins six ans. Le Cinéma ONF présente une sélection de films hongrois. Dans le lot, trois ou quatre films de Béla Tarr, dont *Damnation* (ou *Perdition* dans la rétrospective que présente la Cinémathèque), réalisé en 1987. Foudroyant choc esthétique ! L'expérience avait quelque chose du premier Bergman ou du premier Tarkovski que l'on découvre à 16 ou 18 ans. Les yeux éblouissants, j'inspecte à gauche et à droite. Personne ne connaît. Les livres sont muets. Mystère. Depuis, c'est à peine si ç'a changé, la reconnaissance est très lente à venir. Béla Tarr, ou la brebis égarée du septième art.

Vénérée en France, parcimonieusement connue dans le reste de l'Europe, l'œuvre de Béla Tarr, qualifiée à tort d'austère, provoque une profonde admiration tout en effrayant « les lois du marché », qui voient en elle un monstre non commercialisable, sourd à la logique marchande. De l'art...

Flash-back. Naissance en 55. Béla Tarr bricole très jeune du cinéma en amateur. La Hongrie achève son âge d'or cinématographique (65-75) et voit arriver une école documentaire intéressée à « rendre compte de la réalité ». Béla Tarr réalise *Le nid familial* en 1977. À cette mouvance qui donnera deux autres titres tarriens à tendance sociale — *The Outsider* (80) et *Rapports préfabriqués* (82) —, les observateurs donnent le nom d'École de Budapest (16 mm, caméra à l'épaule, tournage et dialogues improvisés, dévotion à Cassavetes, etc.). Ça n'aura qu'un temps. Jeune prodige de l'École, Béla Tarr rompt ensuite avec un certain réalisme. Almanach d'automne (84) et ses tentatives

esthétiques audacieuses font jaser. À lui seul, ce film constitue la deuxième période du cinéaste, toujours ignoré des cercles spécialisés internationaux.

Béla Tarr fait la rencontre décisive en 1985 de László Krasznahorkai, un jeune auteur atypique, jamais traduit chez nous. La synergie de cette union, complétée par le compositeur Mihály Vig et l'épouse-monteuse de Béla Tarr, Ágnes Hranitzky, mènera à la concoction d'un incroyable trio de films mémorables, qui donne froid dans le dos. Troisième période, donc, avec *Damnation* en 87, *Satantango* (1991-1994) et *Les harmonies de Werckmeister* (2000). Période de l'esthète absolutiste. La griffe de l'auteur se fait maintenant sentir dans des plans-séquences extraordinaires de lenteur et dignes du livre Guinness, de trois à dix minutes ; des blocs de temps denses, l'impression que rien ne bouge mais que tout peut arriver ; des scénarios minimalistes ; des préoccupations métaphysiques, cosmiques... De l'art transcendant, assurément.

Période contemplative et perfectionniste certes, mais, thématiquement parlant, le cinéaste magyar continue de cultiver un intérêt pour le poids de l'Histoire et la pesanteur du quotidien. Le peuple hongrois en est un « acharné à se gratter là où la mémoire lui démange », pour emprunter l'expression du critique Jean-Pierre Jeancolas. Béla Tarr n'a jamais trouvé que le monde est un bel endroit où s'installer. Il dépeint les siens comme des déprimés, miséreux, moralement décrépits, pris dans l'attente apocalyptique et interminable des journées pluvieuses. Il défend ses choix en affirmant montrer la « réalité de son peuple ». Un seul questionnement semble sans cesse visiter son œuvre : le désordre fait-il partie de l'ordre des choses, du monde ? Pour jouer cette tragédie (ou tragicomédie) parfois absurde, des personnages lents, presque figés, enlaidis, qui semblent ne pas avoir dessoulé depuis des siècles. Dans *Damnation*, leur errance est accompagnée par l'incessant bruit de téléphériques vieillots. Dans *Satantango* (film mammouth et choc de cinéma de sept heures et demie !), une fillette martyrise un chat dans la vase avant de se suicider. Dans le quasi ésotérique *Les harmonies de Werckmeister*, une population au bord du désordre voit la carcasse d'une énorme baleine et la présence d'un étrange prince-dictateur envahir la place publique.

Bien que les mots soient inutiles pour rendre compte de la puissance tellurique de cette poignée d'œuvres, il nous faut parler de la volonté utopique chez Béla Tarr d'installer « un nouveau temps au cinéma », de nous obliger à nous identifier et à supporter l'attente de personnages prisonniers d'un décor qui emprunte autant aux grandes fresques de la déréliction qu'aux

petits tableaux de la misère. Dans un film moyen au langage américanisé, on compte en moyenne 1100 plans pour 100 minutes. Béla Tarr, dans sa logique qui cherche à épaissir le temps, à lui donner de nouveaux codes, plus proches de la réalité selon lui, nous gratifie de 55 plans en 116 minutes dans *Damnation*, de 39 pour *Werckmeister* en 2 h 20, et de... 150 pour *Satantango* en 450 minutes ! Derrière cette inimaginable gymnastique visuelle, on se surprend à deviner des métaphores autour de la fin du communisme, des allégories sur le passé de la Hongrie... Mais Béla Tarr ne veut rien entendre. On ne donne pas ces intentions-là à quelqu'un qui se considère comme un ouvrier de l'image. Et pourtant...

Jusqu'au-boutiste pessimiste, prophète apocalyptique qui aime redonner un peu d'innocence au cinématographe, combattant acharné qui n'en finit plus de se battre pour faire produire ses acrobaties filmiques, Béla Tarr a depuis longtemps décidé de ne plus raconter d'histoire. Ça n'a pas de sens. Il a déjà dit à la blague que, s'il le faisait, ses films feraient dix minutes ! Il cadre des morceaux de vie, des états d'âme, des attentes, comme un survivant qui tente coûte que coûte de rejoindre la dernière bouture abstraite et métaphysique des choses. Histoires carbonées, humour noir comme la suie : le cinéma de Béla Tarr vient bel et bien de cette terre fangeuse qu'est la Hongrie, bonne première au chapitre annuel des suicidés, devant la Finlande et le Québec.

À l'heure du va-vite et des jeux vidéo, l'œuvre de Béla Tarr — particulièrement ses trois derniers opus — ressemble à une magnifique et nécessaire tache au CV d'un septième art grandiose, en voie d'extinction. Qui sait vers quelles profondeurs l'enchanteur Béla Tarr veut nous attirer ? Suivons-le aveuglément.

Checke-moé les dudes!

ENTREVUE AVEC MICHAEL DOWSE, DAVID LAWRENCE ET PAUL SPENCE POUR FUBAR

On a l'impression qu'un tel film — *Fubar*, acronyme de *Fucked Up Beyond All Recognition* — ne pouvait venir que d'une des régions désolées de notre immensité canadienne. L'un de ces coins d'Amérique profonde que même un timbre ne voudrait jamais commémorer! Et c'est en plein ça! Un trou près de Calgary, là où même l'asphalte s'ennuie. Quelque chose d'hybride entre l'orgie banlieusarde de *Gummo* («mais pas aussi prétentieux», dira le réalisateur Michael Dowse), les frissons qu'inspire la ruralité de *Boys Don't Cry* et des conneries à la *Cheech & Chong*. Du faux documentaire à l'illusion totale. Vraiment. Pour peu qu'on ne lise pas trop avant d'aller voir le résultat, on se laisse prendre complètement par les aventures documentées de ces deux tripeux.

Terry et Dean (David Lawrence et Paul Spence) sont deux houbonneurs adeptes d'un *heavy métal* moyenâgeux. On peut difficilement être plus 1983. Sous leurs calottes ringardes, ils arborent des «coupes Longueuil» convaincantes. Entre deux *riffs* d'AC/DC, en vélo à poignées relevées ou en *running*, ils s'adonnent à des concours de pets, de rots, de «bines» sur l'épaule. Ils jouent au hockey dans le salon. Pour assouvir leur soif de virilité, ils n'hésitent pas à se battre entre eux à coups de chaises de jardin ou à «kick-boxer» une boîte aux lettres sans défense... La grosse vie sale, où un «shotgun» n'attend pas l'autre (lire : percer un trou dans une cannette de bière et la boire d'une seule gorgée).

Toute cette soulographie vous semble adolescente à souhait? Bof, je vous dirais qu'à l'heure où j'apprends que le nain de jardin revient en force et se la joue branchée (cf. *La Presse*), je n'ai aucune objection à me taper cette farce, très réussie, soit dit en passant.

COUPES LONGUEUIL

Sous l'œil de la caméra d'un documentariste soucieux de rendre compte du quotidien de nos deux *headbangers*, Dean développe un cancer du testicule, ce qui ne sera pas sans ébranler les journées de franche camaraderie de notre débile duo. Vulgaire et n'importe quoi, tout ça? Avant de vous prononcer, respirez ce dialogue qui exhale l'odeur de l'Amérique profonde : «T'as pété?! – Ouais, ça me fait toujours ça quand je mange de la salade aux patates.»

Sérieusement, *Fubar* cache un travail considérable, exécuté par un trio appliqué et sérieux (après 500 heures de tournage, un montage adroit ramené à 77 minutes de concise folie). Le réalisateur Michael Dowse affirme avoir voulu emprunter des méthodes de production alternatives : «Nous avons beaucoup risqué, en tournant tout à nos frais, en improvisant beaucoup; hypothéquer nos vies avant d'aller proposer le produit final à Sundance et aux distributeurs canadiens.» Artisan d'un excellent court métrage il y a quelques années, *237*, formellement léché et virtuose, Dowse atteste que *Fubar* est aux antipodes : rageur, volontairement laid et débraillé.

Paul Spence et David Lawrence, des habitués du théâtre improvisé, sont à des kilomètres de ce qu'ils sont dans *Fubar*. «Nous aurions pu effectivement nous présenter aux journalistes en jouant les *dudes*, mais pourquoi? Ce serait un peu renier le travail fait et se complaire dans la caricature», affirme Lawrence, tout en soulignant, dubitativement, que quelques télés américaines voudraient faire de leurs personnages les figures risibles d'une série ou d'un *sitcom*. Ils n'ont pas vraiment le goût. «Le plus attachant avec ces *bangers*, c'est qu'ils n'accordent aucune importance à leur apparence, ils sont prisonniers du temps avec leur look de dinosaure-rockeur. C'est bien que les gens se laissent prendre à l'illusion documentaire du film mais, franchement, je n'ai jamais eu ce look. Dave non plus. Tout au plus, j'ai été un gentil rebelle à l'époque du *high school*», avoue Paul.

David, Paul et Michael sont ravis d'apprendre qu'au Québec, le légendaire *mullet* (cheveux longs derrière, courts en avant, ou *business* en avant, *party* en arrière!) s'appelle une coupe Longueuil. Je suis charmé à mon tour de savoir que *Saskatchewan Claw* est aussi un synonyme usuel! La folie *Fubar* s'abat sur Montréal à coups de Longueuil, de trame sonore *heavy* et de chandails noirs aux manches trois-quarts blanches.

Fantômes de fer

SUR OCÉAN (CATHERINE MARTIN)

CATHERINE MARTIN, CINÉASTE MAJEURE.

Une caméra, apaisante, use d'amples travellings pour embrasser le mouvement des gros wagons de Via Rail. Pendant une vingtaine de minutes, on ne saisit pas vraiment le propos de la réalisatrice Catherine Martin. À vrai dire, on s'en fout assez vite, trop imprégné par un univers austère, mais empreint de rêverie, par cette évocation poétique qui confère à l'hypnotisme. On l'accompagne sur le terrain — très peu défriché au Québec — du contemplatif. Les qualités plastiques de l'ensemble sont indéniables.

Machineries, outillage, des hommes et des femmes au travail, voies ferrées désaffectées, vieilles gares de campagne à l'abandon, paysages dans le soleil et dans le brouillard : Catherine Martin et son équipe empruntent et filment l'itinéraire de l'Océan, la ligne qui continue de relier Montréal et Halifax (depuis 1876 !). Si les trains de marchandises continuent de rouler, le film, lui, nous chuchote que les voyageurs sont de moins en moins attirés par « le mythe du chemin de fer ». Ceux qui veulent vraiment prendre le train viennent dans les grands centres, laissant les villages orphelins de tchou-tchou et... d'une certaine part de rêve.

L'EXIL DU TEMPS

On l'aura compris, *Océan* relève de la contemplation et du travail d'esthète (j'ai pensé au *Chant du styrène* de Resnais, capable de rendre parfaitement lyrique un docu sur le plastique !), moins intéressé par le pourquoi et le comment du réel — on n'en apprend que très peu sur le sort de l'industrie ferroviaire — que par les tenants et aboutissants d'une vieille rêverie triste et fatiguée. Un cinéma de la perte et de l'attente.

Océan baigne dans la mélancolie. Sans historique bavard, voix off ou têtes parlantes, on y parle en images et en sourdine de la disparition lente et progressive des choses. Jadis, le chemin de fer apportait aux villages du Québec et d'ailleurs un certain gage

de prospérité matérielle (on pense au temps de la colonisation et de son outil de base que constitua le chemin de fer). Une tranquillité d'esprit aussi, puisqu'on le voyait comme une liaison, un lien ténu et sûr avec la grand'ville. Aujourd'hui, ces mêmes villageois n'entendent plus que l'écho lointain des wagons de passagers, à moitié vides, qui passent tard dans la nuit. Souvent une seule fois.

Des plans et des sons magnifiques, qui s'entrechoquent ou qui s'imbriquent harmonieusement, obéissant à un art consommé de l'arbitraire. Un élan de violoncelle par-ci, deux ou trois courtes entrevues (aurions-nous pu carrément sacrifier ces moments, questions de pousser jusqu'au bout la démarche esthétique, dépouillée et vaguement radicale?) par là. Les trains passent moins, les temps changent, les gens ont moins de sous, ont moins le goût... Un coup de métaphore plus loin, on se plaît à y voir un beau poème sur la disparition d'un certain cinéma d'auteur.

Catherine Martin (sublime *Mariages*) poursuit une démarche extrêmement cohérente et continue de garder sa place au sein de la fraternité en voie d'extinction des cinéastes purs et cinéphiles. Quand je serai grand, je veux faire des films comme Catherine Martin !

Théorème extrême

SUR VISITOR Q (TAKASHI MIIKE)

En 1968 sortait peut-être le plus beau film de Pier Paolo Pasolini, *Teorema*. Un vrai chef-d'œuvre. Cette allégorie critique de la famille contemporaine — un inconnu vient chambarder les acquis d'une famille bourgeoise milanaise — allait devenir l'un des films les plus inspirants et les plus copiés des trente dernières années. Partant de ce cinéma de poésie, la brute nippone, imprévisible, prolifique (plus de 50 productions en 10 ans!) et surestimée qu'est Takashi Miike a réalisé un objet incendiaire, une variation extrême et, disons-le, complètement délirante. On retire un substantiel plaisir — sadique, coupable, dégueu, mais plaisir quand même — à regarder ce *Visitor Q*.

Tout le monde a entendu parler de ce Miike, mais rares sont les (mal)chances de voir ses films. Peut-être avez-vous vu l'incontrôlable *Audition*, l'an dernier? Enfant terrible décidé à anéantir sans ménagement l'image propre et séculaire de l'empire nippon, Takashi tourne à la vitesse de l'éclair, tel un junkie de l'image. Sa boulimie s'embarrasse rarement de maturité, de subtilité, de vraisemblance ou de trop d'intelligence! Ça frappe, ça passe ou ça casse!

Extravagances grotesques, ultra-violence défoulante et cynisme gangrené forment le noyau dur de *Visitor Q*, une histoire — souvent sagace sous son vernis révoltant — qui prend à bras-le-corps l'image de la cellule familiale japonaise. Sans subtilité, on dira qu'à « cellule », Takashi aime bien marier le mot « explosion ».

L'HUMAIN, CETTE CHOSE !

Aux yeux de Miike, l'humain est un concept des plus ridicules, jetable, avec lequel on joue un instant et dont on se débarrasse sans égard ensuite. À l'instar du beau Terence Stamp dans *Teorema*, le Visitor Q débarque de nulle part avec ses airs de rock star. Installé sans avoir demandé la permission, au sein d'une famille des plus dysfonctionnelles (les Royal Tenenbaums ressemblent à des chatons sevrés à côté d'eux!) notre visiteur observe. Serait-il anthropologue ? Un chaos complètement psycho s'offre à lui.

Le père de cette maison du bonheur baise avec sa fille, prostituée installée en ville. Limogé de son poste de concepteur télé, il cherche désespérément à réintégrer son poste en proposant une idée dérangeante et dérangée. Pourquoi, en guise d'émission-vérité choc, ne pas filmer en cachette son propre fils, souffre-douleur de l'école, en train de se faire tabasser !? Maman ours, quant à elle, permet à son fils (le souffre-douleur qui a droit lui aussi à ses *power trips*) de la battre sauvagement. Les assauts passés, elle « vénère » ses blessures, se prostitue, se shoote et découvre enfin le plaisir de faire gicler le lait de ses seins ! Un beau programme qui culminera par une fièvre des plus anarchiques faite de meurtre, de nécrophilie et de démembrement. 18+. Présentez vos cartes à l'entrée !

Pour peu qu'on s'abandonne à l'ironie extrême de ce portrait, on découvre la vision complètement retorse et difforme d'un agitateur de la morale, un vrai cinéaste (la mise en image de ce chaos est convaincante) qui annonce ses couleurs dès le départ : le futur nippon n'existe tout simplement pas. La suite est la démonstration furieuse et outrée de cette théorie bien primitive. Méchant punk ce Miike !

Le manque

SUR LES FILS DE MARIE (CAROLE LAURE)

Il y a des papiers qui sont terribles à écrire. De dire que le premier film de Carole Laure sent le bide ne rendrait service à personne. De décrire son ineptie généralisée n'aiderait pas un chat pour la suite du monde. Il faut peut-être en parler autrement.

Le point de départ, sur papier, est loin d'être inintéressant. L'idée de cette femme éplorée par la perte d'un fils, errant dans une espèce de théâtralité désespérée, qui décide de publier une curieuse annonce — «Mère ayant perdu fils cherche fils ayant perdu mère» — relève de l'argument scénaristique des plus engageants. Si réalisation et inspiration il y a, bien sûr.

Se présenteront donc quatre gars, de pathétiques et lourds stéréotypes, pour cicatriser, épauler, accompagner le parcours de la madone. Un ado battu, un obèse qui redoute le regard des autres, un artiste raté, masochiste, et, enfin, un fêlé irrécupérable qui cherche des expériences psychosexuelles (Jean-Marc Barr, affublé d'une perruque et ridicule de bout en bout). Marie passera d'un p'tit Jésus psycho-pop moderne à l'autre et d'un sketch mélo au suivant, pour trouver réconfort, rédemption et vie nouvelle. Les thèmes du manque et de la maternité en crise ne manquent pas de séduction non plus. Sur papier.

Ce «pasolinisme» de CLSC affreusement joué est passé à Cannes. Soit. Carole Laure exerce sur les cousins un charme incorruptible. On le savait. Mais pour le reste, quand la raison devrait à un moment ou un autre l'emporter sur le folklore, on n'arrive tout simplement pas à se l'expliquer. Mais réjouissons-nous d'une chose. *Les fils de Marie* relève de la vision d'une auteure qui, disait-elle récemment en entrevue, ne s'offusque plus outre mesure de la critique, convaincue qu'une voie personnelle se doit d'être respectée comme telle. Elle a raison. Et nous préférons soutenir le retentissant ratage d'un effort authentique que les prétentions artistiques de certains de nos véhicules populistes.

Maudite critique !

CHRONIQUE « REPÉRAGE »

Nous ne sommes pas en France. Dieu soit loué ! Gueuler contre la critique ne figure pas parmi nos sports nationaux préférés. N'empêche qu'il y a une semaine, j'ai réentendu parler des brillantes tactiques de Luc Besson, ce hollywoodisé antidémocratique qui cultive un plan, celui d'abêtir la planète sous prétexte que de sales intellos (la critique qui n'aime pas ses films et encore moins sa bête carrière de producteur mange-fric) la contrôlent. Il a recommencé. Il n'a pas permis à la presse, qu'il déteste depuis qu'on a échaudé son *Grand bleu* il y a des lustres, de voir *Taxi 3* en visionnement privé quelques jours avant la sortie du film. Et le rancunier invoque une raison aussi simple que claire : il montre son bébé à ceux qui paient leur place. Point final. C'est sans appel. Et il emmerde ceux que ça emmerde. Saviez-vous que Luc Besson a promis de réaliser 10 films et d'arrêter ensuite ? Il en est à huit. Patience. Pas un mot par contre sur la durée de sa carrière de producteur ou même de personnage public... Zut.

Ensuite, je me suis retapé de belles petites lectures sur l'année de tous les dangers en France, 1999, l'année du scandale cannois (*L'humanité* et *Rosette*) et de l'incident Patrice Leconte. Dans une petite lettre qui avait mis le feu aux poudres, monsieur ire avait montré du doigt la maudite critique, celle qui assassine les films et qui cherche à détruire le cinéma français. Il avait même ressorti une Super Bêtise éruptée par le même Besson quelque temps auparavant : « Les films sont des objets gentils, qui ne veulent de mal à personne ; alors pourquoi s'acharner sur eux ? » Un étonnant et interminable débat s'en était suivi. Il y avait même eu de très timides répercussions ici.

Troisième de mes observations, plus locales : *Les fils de Marie*. Une honte que certains réputés « spécialistes » au

Québec ont choisi de défendre pour des motifs moins farfelus qu'intellectuellement dérangeants. Je me suis donc arrêté, ai repensé à ces trois trucs, et je me pose des questions diverses allant de «À quoi la critique sert-elle?» jusqu'à «Qu'est-ce que le cinéphile québécois a fait pour mériter des spécialistes capables de défendre le film de Carole Laure?». Entre les deux, des tonnes d'autres questions. En lisant la critique française, plus vache, plus rentre-dedans certes, je constate que la nôtre (si elle existe, elle est si peinarde!) est bien polie et souvent très peu ambitieuse. Voire trop indulgente et forcément discréditée aux yeux du public.

Et je me pose d'autres questions... Et cette chronique se termine... Et il y aura une suite à tout ça. Promis.

Maudite critique ②

CHRONIQUE « REPÉRAGE »

Nous en étions, il y a deux semaines, à nous demander à quoi sert la critique quand, en France, des « zauteurs », comme Luc Besson refusent de lui servir des visionnements de presse, et quand, au Québec, elle ne s'offusque pas outre mesure de donner des trois-quatre étoiles à n'importe quoi et son contraire.

Je persiste à croire qu'elle est absolument nécessaire, cette critique, en paraphrasant l'illustre Serge Daney, qui disait que chaque fois qu'une œuvre d'art n'est pas en face de son public, il est sain de les réunir par quelques mots et par quelques idées. La critique est libre. Si elle ne l'est pas, elle doit lutter pour son affranchissement. L'objectivité n'existe pas dans ce traître métier, l'activité critique ne se vit qu'à travers un rapport passionné et hautement subjectif à l'art. Tout spectateur et cinéaste intelligent comprend ça. Et le respecte. Je reconnais qu'il y a bien sûr une limite à ne pas franchir (« cette œuvre est nulle » et « ce réalisateur est un connard »).

Dans la foulée de novembre 1999, Patrice Leconte et certains autres (Corneau, Miller, Berri, Lelouch, Tavernier, Jolivet...) étaient prêts à publier un texte qui demandait l'aberration suivante : « Nous souhaiterions qu'aucune critique négative d'un film ne soit publiée avant le week-end qui suit la sortie en salle. » Mais cette abomination n'a pas vu le jour, rencontrant le courroux de certains collègues comme Breillat, Blier, Klapisch, Sautet, Téchiné ou Guédiguian. C'est dire comme certains considèrent encore qu'il s'agit d'un duel entre bons (cinéastes) et méchants (critiques).

Je parle de la France, mais il est évident que plusieurs partagent cette attitude de mépris chez nous. Des spectateurs échaudés comme des producteurs et des distributeurs. Tellement, que notre critique qui n'a plus d'esprit critique (ce sont

davantage des journalistes et des chroniqueurs) embarque dans le jeu et préfère se taire quand le film qu'on lui offre n'est pas bon. Et du coup, Denise Filiatrault se demande à pleine page dans le *Journal de Montréal* pourquoi on ne la « nomme » pas davantage au gala des Jutra. Parce que, si la critique avait des gosses et qu'elle arrêterait de grelotter dans le coin ou de donner dans la docile promotion, si elle arrêterait d'associer qualité avec succès au box-office, elle le dirait, que son *Alice Tremblay* est une patate royale, oubliée et brûlée au four.

La critique ne sert pas qu'à gueuler ou qu'à faciliter le travail de promo des attachés de presse. Non. Elle ne sert pas non plus qu'à encourager ou à décourager le public d'aller ou non voir un film (« L'envie que les gens ont de voir un film ou ne pas le voir, appelons cela sa valeur attractive, est plus forte que le pouvoir d'incitation de la critique » - Truffaut). Elle sert — quand elle s'en donne la peine et les connaissances — à provoquer le dialogue avec le spectateur, à donner des pistes de lecture des films, à proposer des espaces de réflexion, sur un ton qui diffère d'un critique à l'autre : incisif, racoleur, putassier, intelligent ou provocant. Et ce droit inaliénable de critiquer, que certains cherchent à étouffer, nous mène vers une vieille observation plus ou moins accouchée par Fritz Lang qui disait que chaque individu possède deux métiers, le sien et celui de critique. Dans presque toutes les publications, il y a une rubrique cinéma et, si les critiques en exercice sont plutôt rares, les critiques en puissance ne manquent pas. Quant au casse-critiques, il s'agit bel et bien là d'une nouvelle vocation chez plusieurs, qui m'inquiète.

L'horreur décapitée

CHRONIQUE « REPÉRAGE »

Je vous l'ai dit cent fois : j'ai grandi en bouffant des films d'horreur. Chaque fois que j'entre dans un centre commercial, je renifle les zombies ; chaque occasion de passer devant une école de danse me remémore le faciès d'une sorcière ; et l'apparent plaisir de tremper ses pieds dans un lac me fait halluciner et voir un gros hillbilly masqué comme un goaler. À vous de faire les liens. Tel un vieux rocker qui cesse d'écouter du rock en pensant que « c'était mieux avant », j'ai plus ou moins arrêté de me gaver de films d'horreur à la fin des années 80.

L'aventure de ce cinéma de genre est morte de sa belle mort quelque part autour de 1986-87, avec *Hellraiser*, mettons. En ce temps-là, Freddy en était au troisième épisode essoufflé et se parodiait déjà. Les zombies et les cannibales faisaient déjà partie du folklore. La poupée de *Child's Play* sentait l'insulte et la mode de la comédie d'horreur se mit à sévir et à charmer ses premiers fans. Il y a bien eu ensuite *Brain Dead*, *Blair Witch Project* ou quelques drames paranormaux hollywoodiens, mais c'était bel et bien fini. Pourquoi ? Difficile à dire.

Éléments de réponse. À la fin des années 80, l'attitude des studios a changé et ces derniers se sont agressivement approprié le marché adolescent du film de peur et ont transformé ce qui se voulait un genre parfois audacieux et sans balises (plein de films circulaient presque sous le manteau) en un terrain codifié et calculé pour permettre des sorties mercantiles et nationales sans forcer sur le gore ou les éléments trop offensants. Les réalisateurs vieillissants se sont essayés sans succès à des œuvres léchées et rarement épeurantes. Les films n'affichaient rien des délires semi-pros de l'âge d'or (1972-1984), le sang coulait moins,

la rigolade avait mis le frisson au chômage. Pensons ensuite à un gars comme Wes Craven qui, par son désir de caricature et son entreprise de dérision et de déconstruction du film d'horreur (la série des *Scary Movie*; avez-vous vu l'affiche du prochain? Pis-sant!), a découragé n'importe quel quidam souhaitant écrire son slasher à l'ancienne. Le mal est fait. Mais le public est toujours là, en la personne d'une nouvelle génération d'ados qui veut frissonner mais qui se résout, par dépit, à se procurer des DVD Collector's Edition de ces films qui jadis cultivaient un certain respect du genre, les *Texas Chainsaw Massacre*, *Last House on the Left* du même Craven, ou le déjà ironique *Evil Dead*...

Je savais bien que *Wrong Turn* n'offrirait rien d'intéressant en se vantant de son synopsis «à l'ancienne» dans lequel six jeunes post-ados se retrouvent prisonniers des bois, traqués par des maniaques cannibales. J'y suis allé en observateur, comme pour constater de visu le succès immédiat des pubs télé, qui chantent la pomme aux ados depuis deux bonnes semaines. Premier soir d'exploitation à 19 h 50, à l'AMC : impossible de ne pas y voir les plus affamés du genre. Nous n'étions qu'une soixantaine d'ados. Étrange rituel : au public distrait, nerveux et bruyant, l'écran propose toutes les bandes-annonces des films d'horreur à venir : le nullement attendu *Freddy vs Jason*, *Godsend*, *Jeepers Creepers 2* et le très intrigant *28 Days Later* (film de zombies en DV) réalisé par Danny Boyle ! S'ensuivirent les 80 rachitiques minutes de la série B en programme principal, un truc assez insultant pour l'exégète. Mêmes clichés, mêmes filles en camisole, le torse bien humide et bien bombé. À la décharge de *Wrong Turn*, qui jamais ne rejoint la cheville des slashers d'antan ou de son oncle spirituel *Deliverance*, ni le caractère morbide et vicieux d'un *I Spit on Your Grave*, par exemple, on dira qu'il présente un lot de gore assez rare par les temps qui courent, qu'il refuse tout humour et qu'il offre la chance de détester les vilains au point de vraiment souhaiter leur destruction. Mais, ce soir-là, un petit vent de tristesse et de nostalgie a parcouru la salle.

« Être un pas bon »

Puis-je m'exprimer au « je » ? Je pense que oui. Je ne suis pas très content ces temps-ci. Les menottes me serrent les poignets. La langue me chauffe. Ma situation n'est pas unique. J'ai presque 30 ans, je suis un jeune cinéaste québécois, je me cherche. Et bizarrement, ce n'est pas par choix. On m'oblige à me chercher. Qui ça ? Bah, eux autres crisse ! J'ai la sainte chienne d'un jour desserrer les poings et de m'emplir d'amertume.

Je vais vous raconter des morceaux de ma vie, moins par souci de vantardise que pour me convaincre qu'elle ressemble probablement à celle de plein d'autres. À 18 ans, j'arrête de triper sur les films d'horreur de morts-vivants. Depuis que j'ai découvert *Théorème* de Pasolini ou *L'important c'est d'aimer* de Zulawski, j'ai mis mes zombies au placard. Au sortir du collège, je décide de faire des films. N'importe comment s'il le faut. Je leur fous des sous-titres anglais. Être vu en Europe, par des Anglo à Winnipeg et aussi par des Chicoutimiens à Chicoutimi. Mes amis deviennent des acteurs, des preneurs de son...

Je commence à faire de la radio à CIBL. En 1997, je tricote *Des tortues dans la pluie*. Certaines personnes aiment mes tortues ; les tortues passent aux Rendez-vous, à Toronto, au Portugal, ailleurs. C'est cool. Continuons. J'en fais d'autres, toujours à 500 \$, entre amis. En 1999, on me dit que j'ai peut-être du talent après *Old Fashion Waltz*. Moi, l'épais, parti présenter le film dans 2-3 festivals, j'y crois un peu. Je m'essaie chez Jeunes Créateurs à la Sodec : je demande des sous pour tourner un projet auquel Pierre Lebeau veut collaborer. On me jette, assez violemment. OK, ce n'était peut-être pas très bon cette affaire d'ambulancier qui rencontre un ange la nuit de Noël. o.k. Je fais *Seconde Valse* (2000), le temps d'un week-end avec deux kids, ça marche à fond dans les festivals. Idem pour *Kosovolove* (2000), tourné

pour des pinottes avec des comédiens qui commencent à devenir une famille. Famille de pauvres mais famille quand même.

Retour à la Sodec avec *Les Petits Cagney*, projet un peu plus ambitieux. On me jette une fois de plus sous des prétextes assez surprenants. Pas grave, sûrement pas le premier à qui ça arrive. Je le tourne pareil : party bénéfice, 8 comédiens UDA, quatre jours de tournage, des amis à qui je dois encore beaucoup. On commence à être à l'aise dans le rejet et le quêtage. L'on commence un peu à me connaître et on me demande : « Pas tanné du court, à quand un long métrage ? ». Je persiste à le vouloir, mon premier court métrage en 35 mm, avec des belles couleurs, du beau son, un semblant d'équipe et de mise en marché... J'écris *La Sphatte*, un truc assez radical, j'en conviens. Troisième refus à la Sodec.

J'ai le temps de tourner *L'Hypoténuse* et *Mécanique de l'assassin* à l'été 2002. Encore des affaires en vidéo à 300-500 \$. Je ne sais plus quoi faire. Je continue de faire mon boulot de critique, je refuse de tourner des clips, de la pub, de la télé. Que faire câlisse !? Je deviens une caricature, l'échec incarné, le kid aux mille courts métrages ? Peut-être ai-je besoin de meilleures plogues... On retrousse les manches et on réessaie à la Sodec (ceci dit, les Conseils des Arts m'ont aussi fait le plaisir de quelques refus) avec notre fameuse *Sphatte*. Avril 2003 : quatrième refus pour des raisons que je ne veux même pas connaître. Huit ans d'activité critique, dix courts métrages autoproduits, plus de 25 festivals, une rétrospective à la Cinémathèque, des articles souvent positifs dans les journaux locaux... L'État m'a convaincu, je suis un *nobody*.

Je regretterai peut-être ce papier, écrit à chaud. Mais laissez-moi penser que je ne suis pas le seul dans cette situation. Dites-moi que certains d'entre vous cadrent trop bien dans ce portrait aux couleurs de honte nationale où le talent, l'acharnement et l'audace sont si peu encouragés au profit de produits ramasse-cennes, lisses et télévisuels.

Un jury-fantôme de la Sodec indique les points à améliorer au scénario d'un jeune cinéaste, forcément refusé. D'accord. Les commentaires sont pris en compte, les corrections apportées par ledit cinéaste... tout aussi royalement refusé par le jury suivant : constitué de membres différents aux goûts et critères d'appréciation qui le sont tout autant!! Où sont la volonté de suivi et le constructif dans ce processus bureaucrate de merde? Moi en tout cas, je pensais avoir un parcours, avoir franchi des

étapes, persévéré pour le mieux... Je me contenterai de continuer de regarder des films d'outre-mer en me disant secrètement et cruellement « Wow le beau film, jamais on aurait pu le produire au Québec ». La situation est pire dans le Canada.

Quand je rentre travailler le matin, je vois un homme barbu dans le métro. Il a peut-être 40 ans. Il n'a pas toute sa tête. Du matin au soir, il arpente un couloir. Sans arrêt et aller-retour, en se frottant les pieds aux cinq minutes. Il marche. Personne ne lui parle, évidemment. Il est toujours là. Toujours. L'autre jour, j'ai halluciné. Il a levé les yeux vers moi et... il avait troqué son visage pour le mien. J'ai freaké. J'irai lui donner la main demain matin... Crisse de tabarnak!

Dans ma peau

SUR DANS MA PEAU (MARINA DE VAN)

Une professionnelle découvre son corps et, surtout, s'en détache lentement. Passion dévorante. Passion narcissique. Passion pour soi, contre soi. Ce que Marina de Van (qui joue aussi le rôle d'Esther) filme dans ce cinéma qui invite le corps dans un duel sans merci serait un rendez-vous improbable entre cette enveloppe qui est la sienne et le tissu social auquel elle refuse d'appartenir. L'on dira que la chair d'Esther est du domaine public. «Bouffez-moi, sinon je mange tout», chuchote-t-elle à un monde qui a d'autres chats à fouetter avant de s'attarder à la spécificité des corps qui l'habitent.

Au fil difficile de *Dans ma peau*, corps et esprit d'Esther divorcent. L'expérience, sous nos yeux, rejoint une intensité que jamais le surstylisé *Crash* (film cousin) de Cronenberg ne sut atteindre. «J'avais un intérêt marqué depuis longtemps pour ce qui touche à l'étrangeté et à l'opacité du corps. Dans quelle mesure mon corps m'appartient-il, "est"-il moi, et dans quelle mesure, en tant qu'objet matériel, n'est-il qu'un objet comme les autres objets du monde? Et qu'y a-t-il dedans? J'ai moi-même ce désir et cette curiosité enfantine de voir et de toucher ce qui est caché, et ce que la peau, donc, escamote», nous dit Marina de Van, qui, on l'aura compris avec un malaise certain, semble renvoyer son film étrange à ses propres tourments et à sa propre expérience de vie.

Esther travaille dans une firme de sondage et dans un univers arriviste, de son copain (Laurent Lucas) qui voit grand jusqu'à ses fréquentations qui ne se nourrissent que d'échelons professionnels à gravir. Un soir, dans une fête (qui ressemble à l'élément déclencheur qui activait la tragédie intime d'*Eyes Wide Shut*), Esther trébuche dans un jardin et se blesse sérieusement à la jambe. Les heures passent et l'envie de débouler à l'urgence

est loin d'être la progression logique de la soirée. Étrange. Son médecin lui fait quelques remontrances (le tétanos !) et son chum l'engueule. Dès lors, Esther — qui n'a rien d'un personnage de foire — embarque froidement dans une spirale inexplicable, obsessive et pathologique qui la pousse à s'isoler et à scruter, à mutiler ce corps effilé, maigre, musclé ; à ouvrir et à aggraver des plaies à peine cicatrisées. La cannibalisation exploratoire de ce corps étranger et inapprivoisable, qui ne répond plus à une conscience rendue silencieuse, s'impose tristement.

Derrière un propos extrême ou scabreux pour certains, proche de préoccupations sociologiques ou métaphysiques pour d'autres, *Dans ma peau* dialogue avec ce mal-être urbain, avec ces obsessions considérées comme banales. Qu'il s'agisse des troubles reliés à l'anorexie, à l'alcoolisme, à la toxicomanie, de la pédophilie, des fétichismes divers, des fanas de sucre, de l'obsession malade pour les timbres ou pour l'ornithologie (!), le film de cette ancienne collaboratrice de François Ozon semble mordiller le grand noyau des pathologies et jouer avec grande adresse sur le terrain des métaphores. « Je me suis seulement appliquée à montrer le caractère pulsionnel du comportement du personnage. Et à mettre en scène le conflit intérieur qui nous domine lorsque, comme tout le monde, des pulsions inexpliquées et contraires à nos buts ordinaires nous submergent brutalement », d'avancer de Van, en notant qu'il aurait été impossible de confier le rôle à une autre actrice « qui n'aurait pas été imprégnée des mêmes angoisses corporelles que moi au départ ».

Une fin abrupte et très ouverte pour une problématique apparemment des plus opaques, voilà peut-être le courant qui irrigue ce film malade aux cadres très composés, à la musique envoûtante (par le jazzman Esbjörn Svensson) et aux fulgurances sanglantes que nous ne sommes vraiment pas près d'oublier !

Rien

CHRONIQUE « REPÉRAGE »

On me dit que c'est l'endroit pour ruminer au « je ». J'en profiterai donc, avec ce si beau risque que vous ne soyez pas d'accord avec moi. Il ne se passe rien. Je trouve qu'il ne se passe rien et j'en pisse du vinaigre. On l'avait vu venir (mondialisation, multiplexes, hégémonie hollywoodienne, etc.) mais, dans la médiocrité ambiante et les coups durs hebdomadaires, la passion du cinéma pèse si lourd... Je voudrais triper parachute, triper origami, triper philatélie. J'accumule les années à couvrir cette actualité, d'une petite semaine à l'autre, et jamais je n'ai autant ressenti ce vide qu'en ces temps de maigres rations sur grand écran, entre le « Ceci est mon gore » de Mel et *Hellboy*. Nous attendons, nous attendons de noircir du papier à propos de ces films, ceux qui ont quelque chose à dire, mais qui restent dans leurs pays, prisonniers des nouvelles donnes de la coûteuse distribution commerciale.

Des raisons, il y en a des tonnes : souvent des problèmes de distribution, des embarras de distributeurs à la rue ou, au mieux, sans le sou, Notre huard a une patte cassée, et acheter un film étranger coûte la peau des fesses, avant d'aller faire 30 % de son coût d'achat chez Ex-Centris... À qui la chance ? Et il y a tous les cons aussi, les distributeurs à qui la cinéphilie ne dit rien, qui mettent deux miettes de pain en promo sur *La peau blanche*, qui sont persuadés que Resnais (*Pas sur la bouche*), Rohmer (*Triple agent*), Rivette (*Histoire de Marie et Julien*) ne sont plus viables sur un écran du Parisien. On les verra peut-être, quand il sera moins onéreux d'en acquérir les droits, dans 8, 10 mois.

Pfff... Saviez-vous que *Uzak*, merveilleux film turc, et *Depuis qu'Otar est parti*, merveilleux film français, s'en viennent le 21 mai ? Grâce à qui ? Grâce aux bons soins de Mongrel Media, un distributeur de Toronto ! Ça vous intéresse encore, le grand écran ? Z'y allez encore voir des vues, vous autres ? Il ne se passe rien.

Il en sort combien, des films avec un passeport autre que hollywoodien par semaine à Montréal, métropole francophone de l'Amérique ? Deux, trois ? On pourrait aller chercher des chiffres, dessiner des diagrammes rouges et alarmants... Je sais, je sais, la proportion, la culture, l'héritage mais, à Paris, il y en avait 14 la semaine dernière (dont *Brown Bunny*) et 16 cette semaine (dont *L'isola*). Je vais vous dire. Je n'aurais envie d'écrire qu'à propos de rééditions DVD ou même à propos de bons vieux films en VHS, s'il le faut. Pour le plaisir de la cinéphilie et des images qui comptent. Tiens, une demi-page sur *Sunset Boulevard*, une grosse colonne de texte bien passionné sur Dreyer et un bon papier sur Monte Hellman ou les cartoons de Disney. Ou vous raconter la vie de Victor Argo, disparu cette semaine. En bons damnés de l'actualité, nous sommes voués à sainte Nouveauté, de plus en plus rare. Faisons le travail, passons l'information à propos du bonbon de la semaine (*The Punisher* et ses amis). Mais ne soyons pas dupes : il ne se passe rien. Notre salut est assis dans le sofa, DVD dans la fente, télécommande à l'œil, chips au bec, bloc-notes en main. La communion et l'expérience en groupe s'en vont aux vaches.

Blasé ? Bien sûr, mais la fibre reste passionnée, prête à accueillir le trésor de la saison, prête à avancer que le cinéma n'est pas mort. Doit-on couvrir ses circonvolutions autrement, taire ses manifestations les plus inutiles, laisser aux autres et étouffer ses faux coups d'éclat à venir (*Batman 5*, *Die Hard 4*, *Rivières pourpres 2*) ?

Dites donc... c'est cool, le parachute ?

Tout va bien

CHRONIQUE « REPÉRAGE »

Aviez-vous remarqué que j'étais dans l'ailleurs profond pendant plus d'un mois? Non? Pas grave, moi, oui! Merci au pote Defoy pour l'élégante suppléance. Loin, loin est allée la chouette équipe; voir et filmer une réplique de bout du monde, à 1500 km au nord de Montréal, là où la route asphaltée se tait : LG2, localité de Radisson, 400 âmes. Un endroit créé pour les travaux il y a 30 ans et qui devait fermer ses portes en 1995. Des irréductibles Gaulois ont dit non et font depuis survivre cette contrée de cabanes de taule sur une colline, à 600 km de la prochaine ville blanche. David Lynch semblait dissimulé derrière chacune de ces cambuses orphelines de sous-sols. Les trucks d'Hydro-Québec hantent les rues cahoteuses pendant que la vingtaine d'ados du village attendent la prochaine commande du catalogue Sears en nous répétant que, dans ce moyen-nord nommé baie James, l'été commence le 15 juillet et termine le 16! Pis saint-

écrémé que c'est beau, des aurores boréales!

Un long métrage à tourner. Je vous épargne les détails de notre dramatique saga mais les sujets ne manquent pas. Sur ces quelques têtes qui jurent dans le décor j'aurais pu poser le regard de notre kodak. Elles qui, ayant deux ou trois coups à se reprocher, sont venues s'échouer à Radisson, se « cacher »! Les rumeurs sifflent... Cet Italien de Palerme arrivé puis jamais ressorti de Radisson depuis 25 ans; ces deux Montréalais qui vivent en bordure du village dans un tipi gardé par des molosses; ou encore ce curé pas net, vraiment pas net, qui se désole de célébrer des messes pour un ou deux fidèles dans son temple bleu tôle avec chaises droites oranges. Un autre sujet? À 120 km de Radisson, la réserve crie de Chisasibi. Laissez-moi taire les histoires de voisinage jaloux, d'alcool, de drogue, de jeu (vous en voulez, du vrai drame social? une vraie situation dégueulasse à propos de Loto-Québec? Arrêtez de tourner vos petits

reportages à Montréal sur l'alcool et le jeu compulsif : allez voir ça là-bas, ça meurt à tue-tête et ça déchire le cœur!). Bref, avoir oublié notre motif en route, se retourner sur un 10 cents aurait été simple.

Si le cinéma décide d'entrer là-dedans, il se doit d'y pénétrer avec délicatesse. Vous vous souvenez de l'excellent *State & Main* de David Mamet? Cette équipe hollywoodienne venue tourner et littéralement manger l'âme d'un hameau tranquille? En quelques heures, micro en l'air, caméra à «on» et acteur en liberté peuvent provoquer un léger émoi. Le défi en est décuplé si la production, comme la nôtre, nécessite des performances de non-professionnels. J'ai appris sur le tas, comme on dit. On leur parle à tort comme à des super-débutants, comme à des enfants avant d'être soufflés par le naturel qu'ils déploient dès la première prise. On leur prépare avec frayeur trois lignes de dialogue alors que quatre pages n'auraient posé aucun problème. Jeune cinéaste, à ton mononc', ne demande pas de «jouer», demande-lui «d'être». Ne cherche pas le «juste», exige la «vie». Voilà deux notes sur le cinématographe apprises à la dure à Radisson, PQ. Tout va bien.

Et il nous faut revenir de cet impossible géographique aux devantures de chaumières jonchées de têtes d'originaux en putréfaction (septembre = chasse) pour retrouver nos élucubrations citadines. Et ici quelle heure est-il? J'ai fui la médiocrité de nos vadrouilleux capables, en août, de trouver quelque qualité à *Elles étaient cinq*. Je reviens, ça pollue encore le paysage pendant que le surprenant *Mean Creek* est déjà relégué aux oubliettes. Russ Meyer, Rodney Dangerfield, Superman et les Expos existaient quand je suis parti. Je reviens et voilà que Jeff Fillion respire encore et qu'on m'a volé mes Beaux dimanches pour les remplacer par un gros plat en faux latex 3D suivi d'une autre affaire dont tout le monde parle. On s'achète des sous-marins usagés, on donne un show à Mario Jean, on laisse mourir Haïti, on gage son vieux gilet des Nordiques à propos de «quissé» qui va reprendre le FFM, on kidnappe Stan, l'autruche du Bily Kun... Personne n'a chômé au département grande nouvelle, on dirait. Me voilà remis en selle, fini le niaisage! Parlons des vraies affaires : le Festival du nouveau cinéma, *Team America*, *Seed of Chucky*, Alys Robi...

Ciné-désastre

ENTREFILET SUR NOUVELLE-FRANCE (JEAN BEAUDIN)

Oh là. À se demander si quelqu'un a été intéressé une quelconque minute par le coûteux projet de *Nouvelle-France*. En racontant avec une banalité rétrograde la romance impossible vers 1758 entre la fille d'un meunier et un coureur des bois, les penseurs de cette mouise de téléfilm n'en ont que pour une éventuelle et triste performance au box-office. *Nouvelle-France* n'est pas un film historique. Toute information relative à notre histoire est aussitôt gommée pour ouvrir la voie à une dramaturgie inepte et à un imbuvable cortège de violons. Si Noémie Godin-Vigneau se sort de cette gadoue romantique, on ne peut en dire autant du reste de la distribution ; des pointures internationales qui voudraient être ailleurs et de pauvres acteurs québécois laissés à eux-mêmes et réduits à porter accent français, perruques et costumes défraîchis dans des décors très « petit patrimoine ». Un cinéma de producteurs et de distributeurs paresseux, dépensier, ultra-syndiqué.

Dans ce produit culturel à son niveau le moins novateur, la volonté effrontée et affichée de *scorer* aussi *big* que *Séraphin* dérange. Si le point commun est Pierre Billon à la signature de ce qui sert de scénario, on remarque que Noémie Godin-Vigneau joue Karine Vanasse, David La Haye (le plus gros gaspillage de talent du film) est contraint à photocopier Roy Dupuis. Céline Dion remplace Isabelle Boulay pour l'affront musical final... Melenny Productions (*Les boys, Les dangereux*) contre Cité-Amérique (*Séraphin*) à la production et, enfin, à la distribution, Christal Films jalouse Alliance et veut aussi les millions qu'elle n'a pas empochés avec *Les dangereux*. Si visible, si pitoyable et si mercantile ! Qui a le mandat de proposer ça au public et surtout à la critique française ?

Ça va barder !

L'avoir de travers

CHRONIQUE « REPÉRAGE »

Désolé d'en rajouter une couche mais je l'ai vraiment de travers, la sortie en trop grande pompe de *Nouvelle-France*. Déjà une bonne année que nous avons à l'œil le talent et le charisme de la jeune Noémie Godin-Vigneau et notre intention de coucher son visage sur la couverture de notre modeste canard était bien sincère. La sortie de *Nouvelle-France* devenait un prétexte pour donner à cette grande actrice en devenir la lumière qu'elle mérite.

Il m'a donc fallu être conséquent et dire à Noémie d'entrée de jeu que je n'avais nullement l'intention de parler du film de Beaudin, ni du tissu ridicule qui lui sert de personnage. Moment brutal et embarrassant à vivre pour la jeune actrice, comme pour le journaliste. Ce matin-là, aucune *game* ne se jouerait, que ça plaise ou non. Nous avons parlé de Noémie Godin-Vigneau, la petite fille qui a grandi à Hull, qui rêve de repartir en Argentine et qui voue un respect sincère à des artistes comme Wajdi Mouawad ou Brigitte Haentjens. C'était bien, et loin des décors de carton de l'autre affaire embaumée de 30 millions, présentée par une horde de commanditaires dont une compagnie de jambon !

Noémie venait la veille de faire 19 entrevues, toutes plutôt expéditives, selon ses dires. Dans les yeux de Noémie, il y avait la tristesse de la fille obligée de vendre du pain aux raisins pour faire plaisir à la machine qui régurgite des vues comme Hygrade emballe de la saucisse. Et pas besoin des témoignages de Noémie pour savoir que, derrière les 19 entrevues, il y a le même nombre (ou presque) de vadrouilleurs culturels complaisants (ceux-là qui ricanaient dans la salle pendant la projection) qui posent les mêmes questions, dans le même ordre, qui font sem-

blant d'avoir aimé le film, qui montent des topos à une vitesse record, qui emballent, qui livrent au client, qui cherchent la prochaine vedette, la prochaine vue, le prochain livre de recettes. En témoigne cette «entrevue» lamentable à *Tout le monde en parle* : trois minutes prisonnière à parler de Gérard Depardieu, un bon bout à se faire niaiser sur une enfance pseudo-hippie et un autre gros trois minutes sinon cinq à sourire pendant un... quiz sur la Nouvelle-France.

Au bout de la chaîne, le public aveuglé par le travail A-I de la boîte de relation de presse, sagement relayé par tous les organes médiatiques. **CQ2** est très moyen, Carole Laure est pourtant partout partout. **Nouvelle-France** est bien pire, Noémie est obligée d'être partout. Il ne sera pas bon, le prochain film du prochain acteur ou du prochain humoriste, qu'à cela ne tienne, il sera partout. La machine que je vois s'activer de mon bureau, dans mon e-mail, dans ma boîte téléphonique est effrayante, vraiment. Elle peut vous bourrer n'importe quelle info dans la tête par un simple communiqué de presse, inutile mais insistant, pompeux.

Le relais de l'«information» appartient à un show de télé, à un bulletin de nouvelles, aux pages culturelles d'un quotidien, à un hebdo, à un webzine. «**La grande séduction** sur le point de franchir le cap du 2 M\$ au box-office», «**Camping sauvage millionnaire au box-office**»... Ça s'appelle une publicité déguisée, pas de l'information ! Qu'on se le dise, amis paresseux des médias, vous avez peut-être de la gazette à noircir au quotidien mais qui vous oblige à toujours reprendre la non-nouvelle fabriquée par des attachés de presse qui s'ennuient ?

«La course au commercial et le travail médiatique qui l'entoure me font ressentir un enfermement, une difficulté de rester libre dans la parole et dans l'expression», nous disait Noémie en entrevue. On te souhaite de ne pas craquer, on te souhaite l'Argentine, le soleil, la tranquillité et la fin de la complaisance médiatique.

S'étouffer avec sa chocolatine

CHRONIQUE « REPÉRAGE »

« Moque-toi d'une mauvaise réputation. Crains une bonne que tu ne pourrais pas soutenir. »

— ROBERT BRESSON

Le 25 novembre dernier, tout guilleret, chocolatine au bec, m'en vais voir *La vie est un miracle* en projection de presse. « Barré à vie, Côté! » m'annonce celle qui ne fait qu'« appliquer la directive ». On peut s'étouffer avec une chocolatine. « Ah! éructé-je, pourquoi? » Mes collègues critiques ont eu beau utiliser les pires épithètes contre le dessus de cheminée qu'est *Nouvelle-France*, Denis Côté, c'est pas pareil! On le barre à vie parce qu'il aurait fait des attaques personnelles en affirmant (attention : ce qui suit affectera le box-office de quelques dizaines de dollars) que nous avons là un cinéma de producteurs et de distributeurs paresseux et mercantiles qui essaient de se photocopier un succès à la *Séraphin*. Ai-je écrit une fausseté? Quelques mois après l'« affaire Alliance » (réglée, celle-là), je suis donc toujours barré de chez le distributeur Christal Films, par son président Christian Larouche.

L'art du « barrage » n'est pas l'apanage exclusif de nos poilus à la queue plate. Ici comme ailleurs, dans les années 80 surtout, les producteurs, les distributeurs et les propriétaires de salles ont compris le pouvoir qui leur pendait au bout du nez. Ils l'ont pris. Un critique de cinéma est un maillon comme un autre dans la chaîne promotionnelle d'un film. Quiconque ose dévier se fait barrer. Des exemples? Déjà en 1976, le producteur Pierre David, appuyé par l'Association des producteurs de films du Québec, avait demandé à la direction du *Devoir* de faire en sorte que le critique André Leroux s'abstienne de faire des papiers sur le cinéma québécois!

Il y a eu Bernard Boulad, « barré » du FFM. Mais un autre cas, survenu en 1993, en dit long. Christal Films s'appelait C/FP à l'époque. Lors de la sortie du *Sexe des étoiles* de Paule Baillargeon, le comité de rédaction de la revue *24 images* décide de faire sa une avec une photo tirée du film. Christian Larouche, lui, veut voir la photo de l'affiche du film en couverture ! Devant le refus légitime de la direction, l'homme de culture promet de faire saisir la revue et d'envoyer ses avocats. Jusqu'en 1999, les critiques de la revue ont été interdits de projections de presse et de matériel promotionnel. Il aura fallu une intervention personnelle de Pierre Falardeau lors de la sortie de *Miracle à Memphis* pour régler officieusement (et non officiellement) le crime de lèse-majesté.

En France, en dehors des crises de Luc Besson (on vient d'apprendre qu'il a perdu sa dernière poursuite contre *Libération*), d'autres cas témoignent d'un certain mépris pour la fonction critique. Tiens, notre ami Jeunet qui a interdit de projection (pour *Un long dimanche de fiançailles*) Serge Kaganski et toute l'équipe des *Inrockuptibles* parce qu'ils en avaient contre le parfum vaguement lepéniste d'*Amélie*. Et Bertrand Tavernier qui a « barré » de ses projections de presse notre ancien collaborateur Antoine Guillot parce qu'il n'a pas aimé son dernier passage à l'émission d'Antoine sur France Culture ! Croyez-le ou non, *Télérama* est depuis un an interdit de projection de presse par la Warner parce que *Mystic River* de Clint Eastwood ne figurait pas dans l'édition consacrée aux meilleurs films de l'année !!!

Aux États-Unis, Steve Ramos de *CityBeat*, publication de Cincinnati, a été interdit de projections de presse par un propriétaire de salles. Ramos avait découvert que le monsieur Goldman avait fait couper en salle de projection trois secondes très osées du film de Wayne Wang *The Center of the World*. Ramos l'a découvert, l'a écrit ; la Fox a retiré la copie du film du cinéma impliqué. Goldman a « barré » Ramos, pour s'excuser ensuite. En dehors des déboires de la grande Pauline Kael — mise à la porte du *McCall's* à cause d'une mauvaise critique de *The Sound of Music*, ensuite embauchée par le *New Yorker* dans les années 60 —, on retient une anecdote de mars 1968. Renata Adler du *New York Times* a vu la United Artists prendre une pleine page de pub pour dénoncer ses goûts. Après avoir nommé tous les films populaires qu'Adler avait éreintés, la UA proposait aux gens d'aller voir tout ce qu'elle détestait ; que c'était un excellent baromètre. Hé ! misère.

Penser le territoire

CHRONIQUE « REPÉRAGE »

On aura eu beau le filmer de tous ses profils, sous tous ses angles, il reste un mystère. Le territoire du Québec est un monstre. Peut-être garde-t-on l'impression que les pères du cinéma direct l'ont apprivoisé; que Gilles Carle a sublimé ses visages les plus fantasques par la fiction... Et s'il n'en était rien? Et si chaque année de nouveaux documents fabriqués dans de nouveaux coins à peine défrichés nous faisaient dire que le monstre-Québec, par son immensité, son austérité, sa schizophrène identité, nous était toujours inconnu? C'est l'impression qui reste en voyant des documents comme *Le père de Gracile, 2000 fois par jour*, *Le temps des Madelinots*, qui tous semblent faire écho à l'œuvre d'Arthur Lamothe, présentée à la Cinémathèque.

À chaque film son regard et sa façon de se questionner sur un territoire maltraité par la mémoire collective, mais vite reconquis par la curiosité des créateurs. Il faut voir les deux réalisatrices Stéphanie Lanthier et Myriam Pelletier-Gilbert aller planter leur kodak dans des coins impossibles (Moyen-Nord ou Abitibi), pour mettre en image la grande aventure du *plant-ing*. Plus qu'un trip grano, le processus qui consiste à reboiser de grandes parties de forêts décimées attire des jeunes de partout; des êtres porteurs d'une histoire, avides de défi ou de fuites simples. Inquiétant que ce «plantage» au milieu des mouches noires, des terres vaseuses et des blessures probables. «Nous sommes un mélange entre la machine, l'animal et l'athlète», dira l'un des vaillants personnages de *2000 fois par jour*. Un cri entre l'amour et la haine pour le territoire. Le regard que le film pose est conflictuel, enflammé, douloureux. À des kilomètres de la confortable et contemplative œillade à laquelle s'applique l'auteur Richard Lavoie dans *Le temps des Madelinots*.

Le rapport au territoire des Îles de la Madeleine par Lavoie a quelque chose de boulimique. Ici, on aime gros, sans demi-mesure. Empathie et plaisir de faire confiance à ce temps si précieux, presque arrêté : chaque racoin de l'archipel semble scruté avec tact et calme, la caméra aimant tout un chacun avec une démocratie quasi maladive. Le film fait sa balade et dessine son ode aux hommes, sans réel souci d'organisation, dans un chaos tranquille : ici la pêche au homard, là l'impact sur les Îles de l'industrie du tourisme, le chant des accents multiples, l'agriculture, l'été, l'hiver, le tricot et tutti quanti. Lavoie retourne chaque pierre avec la relaxe du touriste en dilettante. La définition du territoire pour le prolifique cinéaste passe indubitablement par la rencontre et la reconnaissance des trésors humains qui le peuplent. D'un éparpillement qui confine au poétique, voilà une belle encyclopédie du vivre rural.

Ce qui nous amènerait tout naturellement à aller vers l'héritage des Brault, Perrault. Mais ce serait oublier Arthur Lamothe, autre grand, aujourd'hui âgé de 77 ans. Chez lui, on note moins un plaisir, une relation amour-haine, qu'un insatiable besoin de relever les contradictions de ce qui fait la richesse et la pluralité de cette terre de Québec. *Le mépris n'aura qu'un temps* de 1969 reste une charge emphatique prolétarienne hors du commun, témoin d'un espace social en grand dérangement, qui refait le monde dans les tavernes et dans la rue, sans s'alourdir de nuances intellectuelles. Il faut revoir aujourd'hui une des pierres les plus impressionnantes du mur Lamothe, *Bûcherons de la Manouane*, véritable conversation franche, presque un affrontement avec le territoire.

Comme à la façon des auteurs mentionnés plus haut, Lamothe va au-delà du folklorique. S'il reste dans le film cette voix off datée, mi-pédagogique, mi-pompeuse (et d'ailleurs censurée par l'ONF en 1962), reste aussi un vif plaidoyer pour la générosité du travailleur dans un paysage rigoureux, presque immuable. La neige qui craque sous les pas, les chevaux qui s'enlisent dans les bordées, la complainte chantée finale, la transition inoubliable d'un déchargement de pitoune dans la rivière à un déchargement de patates dans une assiette. Tout est dit, le monstre-Québec est content et ne manque ni d'images ni d'imaginaire.

Je suis peut-être dans le champ

CHRONIQUE « REPÉRAGE »

Quelle est donc la définition d'un bon scénario de film aujourd'hui, en 2005 ? La même qu'avant... une bonne histoire obéissant à quelques règles d'or ? Il est permis d'en douter. Que vous soyez étudiant dans le noir, prof convaincu des bienfaits de votre plan de cours, amant inconditionnel de la mise en scène avant tout ou adepte du poussiéreux et sentencieux « on peut faire un mauvais film à partir d'un bon scénario, mais on ne peut pas faire un bon film à partir d'un mauvais scénario » : la définition de la notion de scénario aurait fortement tendance à prendre l'eau. N'en déplaise aux amateurs de sorbets hollywoodiens. Personnellement, vous le savez, je me situe en marge des recettes, dans le camp de ceux qui apprécient les metteurs en scène, ces alchimistes qui avec un jet de lumière, un visage de femme, un coup de vent opportun et une idée sur un carton d'allumette arrivent à raconter quelque chose qui s'apparente à du beau.

Deux mondes et deux sortes de spectateurs — forcément. D'abord, le coin gauche. Je suis tombé sur un vieil article de magazine. Mai 2001 je crois bien, mais remarquez que ça pourrait bien être février 1979 ou octobre 2033. Un bonhomme, David Siegel, peut-être un génie, probablement un charlatan, prétend avoir compris le parcours type dramatique d'un film. En réaction au vieux principe des trois actes si cher à Aristote, il a « inventé » le *Nine-Act Structure* et propose, sur son site web, ses services (\$\$) à quiconque veut faire un succès commercial de son film. Il ne manque pas d'air, notre Dieu du crayon, mais quelque chose me dit que le gaillard est respecté dans le paysage, et ce, même s'il emprunte effrontément aux théories ronflantes du mentor Syd Field. Bref, autoproclamé pape du scénario post-moder-

niste (ce mot, ce mot!) fait du blé en enseignant sans ironie ce qu'est «un bon film commercial», de l'acte 0 à l'acte VIII. Vous pouvez aussi consulter sur son site le top 100 des films... qui ont engrangé le plus de millions (de BONS films donc) au fil des époques. *Home Alone* est 6^e et *Beverly Hills Cop* est 11^e...

Tout ça pour dire que le culte des recettes est encore bien vivant, jusque dans les écoles de cinéma. N'est pas si loin l'époque où l'on m'enseignait la perfection inattaquable du scénario de *Witness*. De ce tenace et intemporel bourrage de crâne, passons au coin droit et à ces films qui bouleversent la donne du paysage festivalier mondial. Car disons-nous les vraies choses, à part un Oscar ici et là, les noms des réalisateurs qui appliquent des formules magiques ne s'affichent que très rarement en gras dans les encyclopédies. Orson Welles était un mal-aimé, Cassavetes aussi, Antonioni fut hué en son temps et les nouveaux auteurs asiatiques feraient du gruau ennuyeux depuis dix ans. Elles sont où les règles quand l'on cite ces noms ? Ce sont eux qui les édictent.

Je regardais cette semaine un *making-of* du film turc *Uzak*. L'auteur Nuri Bilge Ceylan marche dans un paysage neigeux, s'arrête avec sa minuscule équipe devant un morceau d'outillage rouillé. Il demande à ce qu'on place la caméra à tel endroit et il cadre, sans script, sans découpage technique. Assis à un café, sans scénario encore, il explique la situation à ses protagonistes qui improvisent autour de celle-ci... Je revoyais aussi l'immense *Good Bye Dragon Inn* du non moins immense Tsai Ming-liang : ça doit tenir en deux paragraphes cette histoire-là ! *The World*, cette semaine, qui n'obéit qu'à sa mélancolie tout en parlant si éloquemment des temps modernes... Et quoi d'autre ? Le cinéma que l'on défend, de Claire Denis à Apichatpong Weerasethakul en passant par Harmony Korine... Morale : je suis peut-être dans le champ, mais, vision pour vision, conteur pour conteur, un « bon » scénario, un scénario « solide », ça n'existe plus, ou en tout cas pas sans vision pour l'appuyer.

Mais ne rejetons pas un fait : la proportion de spectateurs qui souhaitent encore et toujours se faire raconter une histoire (se faire prendre par la main) est encore et toujours supérieure à ceux qui acceptent d'un auteur qu'il lise le monde à sa façon, en rendant visible sa signature, en imageant ses doutes plutôt qu'en appuyant sur des « certitudes » scénaristiques. Rendons-nous, nous sommes cernés.

Un film a toujours son générique de fin

CHRONIQUE « REPÉRAGE »

Au moment d'écrire ces lignes, je n'ai pas vu de film depuis le 20 avril! Un record? Sûrement. La cause de cette diète : «Au-dessus des vieux volcans / Glisse des ailes sous les tapis du vent / Voyage, voyage», chantait Desireless, la Française aux cheveux-falaise. Je suis allé dans des coins où, immanquablement, l'on vous demande dans un anglais approximatif: «*Why are you here in my country?*» «*For fun, for fun!*» de rétorquer le routard québécois à l'interlocuteur interloqué. Je me suis fait du cinéma en Roumanie, en Serbie et en Bulgarie. Trois pays, trois films complètement différents.

Entre l'aéroport d'Otopeni et la capitale Bucarest, assis avec Florin, notre Jo le taxi déchaîné dans sa vrombissante Dacia, je me convaincs vite: la Roumanie sera un mélodrame à grand déploiement! Au pays des chiens errants et des gamins gitans, le film chante une chanson triste mais pourtant si humaine (de loin les gens les plus chaleureux du voyage!). Pas d'eau chaude? Pas grave, la Ursus se boit en grand format et pour 100 sous! Et, avec de la chance, les filles dansent en petite tenue sans sourire sur le bar du club Twice! Faudra s'y faire, la femme est un objet là-bas. Toujours. Sur les panneaux-réclame, ta sècheuse vient avec une pitoune toute nue. Partout, la Roumanie s'éveille et cherche des repères.

Le choc: la Maison du peuple pensée par Ceausescu, entamée en 1984, inachevée depuis 1989... Éloge de l'inutile, la mythomanie à son paroxysme : une affaire pas possible (deuxième édifice

du monde en superficie après le Pentagone). Pour se «loger» avec son épouse, le malade a fait raser une part considérable de la ville (40 000 personnes déplacées) au milieu des années 80. Aujourd'hui, le Parlement utilise une discrète partie de ce mammoth... de marbre! Et ce tapis dans un coin qui, pour se déployer, demande 35 paires de bras! Ça dépasse l'entendement.

C'est en Transylvanie, cette province que je croyais imaginaire quand j'étais petit, que nous poursuivons le film, soudainement épris de flash-back. Des villages minuscules et inimaginables qui respirent le Moyen Âge. Près de Curtea de Arges, les ruines du château de Poenari, nous mènent directement à la mémoire de Vlad Tepes, sanguinaire guerrier dont Stoker s'inspira pour créer son personnage de Dracula. Les touristes sont absents. Une montagne très peu rassurante et... 2000 marches à gravir vers ce château où l'empaleur Vlad vécut le plus longtemps avant d'être vaincu par les Ottomans. Les Carpates, l'époustouflante mais traître route Transfagaras, Brasov, Sibiu, Sighisoara, puis Timisoara dans la province du Banat... Générique de fin sur une fascinante Roumanie. De bout en bout.

Nous quittons le monde latin pour le cœur des Balkans, vivifié par une réelle modernité mais fragilisé par les conflits des dernières années. Belgrade est une comédie satirique. La capitale de la Serbie a honte, on nous avait prévenus. Les Serbes vendraient leurs mères pour rejoindre au plus sacrant l'Union européenne. Ça s'en vient, pas de doute. Pays des champions de basket (putain qu'ils sont grands, les Serbes!), Belgrade est une débauche tranquille avec ses femmes absolument spectaculaires, à l'aise dans une société aux stéréotypes sexuels dérangeants. Pendant ce temps, le mec serbe joue du survêtement sport, bien mâle, tout droit sorti d'une caricature «pitbull terrier», façon Kusturica... que l'on n'aime pas beaucoup à Belgrade, confirme la belle Ivana en agitant ses ongles roses et parfaits de deux pouces de long. Deux, trois ou probablement quatre cocktails sur le Danube, à l'ombre de la citadelle Kalemegdan, à essayer de saisir pourquoi Croates, Serbes et Bosniaques se haïssent, pourquoi la Voïvodine est choquée, pourquoi personne ne veut du Kosovo. On rit jaune dans les comédies satiriques.

Que nous réserverait la Bulgarie, dernier rempart européen avant la Turquie, là où les hommes reprennent des tailles normales et où les filles affichent des racines beaucoup moins blondes? Très chic, la Sofia, au pied du mont Vitocha, qui s'annonce déjà comme la prochaine et incontournable capitale cool.

La Bulgarie c'est une comédie de mœurs, sympathique avec son star-système et ses uniques chanteuses de pop-folk quétaine. Relax et mignonne, même si l'on sent que les requins de l'Europe nantie y déballent des affaires pas très nettes (encore cette hypersexualisation et ces théâtrales femmes-bibelots au bras de *sugar daddies* nébuleux). Moyennant une bonne débrouillardise envers cet ineffable et omniprésent alphabet cyrillique, c'est joli et bien la Bulgarie. Et nous attendaient des plages à Vama, mon ami, sur la mer Noire... Suffisait d'un demi-gramme de sable doux pour nous faire oublier la grisaille économique, le passé trouble et la domination du tabac, partout, partout, partout. On a toussé pendant nos trois beaux films.

FIN

Après six ans se termine ma danse à 10 \$ au pupitre cinéma d'*ICI*. Le générique de fin se déroule avec les noms de tous ceux que je veux remercier, gens de l'industrie avec qui j'ai eu de belles complicités ou des conflits parfois légendaires (producteurs et distributeurs baise-la-piasse, Hollywood, sa bêtise et créateurs au talent incertain que j'ai écorchés : j'efface votre dette). Principalement vous, lecteurs assidus ou occasionnels, merci. Vous êtes spectateurs, et je vous rejoins. Gardez-moi une place en avant à gauche dans les salles. J'arrive sans faire de bruit.

Aller simple pour la planète Tsai

RÉTROSPECTIVE ET ENTREVUE

Se considérer cinéphile sans avoir visité l'œuvre unique, magistrale et cohérente de Tsai Ming-liang mènerait à l'anathème. Ce Taiwanais ricanneur de 47 ans est né en Malaisie mais a cru bon de suivre ses copains vers des études supérieures à Taipei à l'âge de 20 ans. Sept films multi-récompensés plus tard, il fait partie du triumvirat des grands du septième art taiwanais aux côtés de Hou Hsiao-hsien et d'Edward Yang. Plus plasticien et beaucoup plus loin du succès public que ses collègues, l'auteur de *The Hole* est aussi un artiste controversé. Devant le succès d'estime et les accolades méritées ailleurs, quelques haut placés ont pensé essayer de lui couper les vivres et les subventions prétextant qu'il s'agissait d'un « étranger faisant l'apologie de l'homosexualité ».

Toujours est-il qu'il serait fou de ne pas saluer ni remarquer un corpus d'essais absolument essentiels à la compréhension d'un monde mis en danger par l'individualisme et la stérilité des rapports humains. Amant du plan-séquence selon le principe du « une scène/un plan », Tsai Ming-liang articule son art dans des espaces où il est si angoissant de s'aventurer, chaque film répondant très étrangement à celui qui le précède par ses espaces géographiques (Taipei claustrophobe), corporels (lieux de toutes les « rencontres ») et mentaux (déchirant non-lieu moral). On a beaucoup claironné que le cinéma contemporain était celui de la solitude et des corps errants. Avant de retomber dans le cliché, on soulignera que Tsai Ming-liang est le maître de ce logis, toutes tangentes et catégories confondues.

Mais ce vide et cette solitude ne sont pas que contrées tristes et hermétiques. Certes, les mondes de Tsai sont lents et peu bavards mais jamais l'absurdité ne prend congé de ces univers perfectionnistes où l'eau coule et coule encore comme dans un long poème humide et sensuel. De *Rebels of the Neon God* (1992) à *Goodbye Dragon Inn* (2003), le monde des vivants convole en silencieuses noces avec celui des fantômes. Et elle est souvent très drôle, cette façon de filmer dans l'à-côté du monde, même s'il faut se rendre à l'évidence que c'est bel et bien de douleur dont cause Tsai Ming-liang.

Une extraordinaire lumière, une apesanteur qui jamais ne quitte l'écran, une suite tranquille de chassés-croisés finement observés, trames minimalistes : le cinéma de Tsai Ming-liang ne se réinvente pas beaucoup, disent ses détracteurs. On leur répond que le seul talent qu'il faut pour l'avoir inventé suffit à faire taire le plus râleur. Et ce cinéma doit beaucoup à ses revenants, en l'occurrence celui que l'on s'amuse à suivre d'un film au suivant : Lee Kang-sheng, jeune homme de moins en moins jeune, vrai et bressonien, que Tsai moule d'une expérience de cinéma à la prochaine pour en faire un vecteur émotif toujours plus touchant, toujours plus érotisant aussi. Inutile d'essayer de mieux décrire ce personnage que le critique André Roy lorsqu'il note : « Lee Kang-sheng lutte contre la mort à notre place. » D'ailleurs, ce même Lee (toujours nommé par son diminutif dans les films : Hsiao-kang) devient acteur porno dans *Un nuage au bord du ciel*, tout dernier Tsai sorti du four, qui jouira d'une projection exceptionnelle et unique ce soir et ce soir seulement. Vous avez dit incontournable ?

LA RENCONTRE

On a souvent cité le travail du monsieur en ces pages. On a un film préféré : *The River* (1996). On considère un film comme étant somme : *Et là-bas quelle heure est-il ?* (2001). Sans oublier l'affection toute particulière éprouvée pour l'extraordinairement lent *Goodbye Dragon Inn*, puissant hommage sans lourdeur mélancolique au temps qui passe, au cinéma, aux hommes seuls. C'est lors de la sortie de ce film au festival de Toronto 2003 que nous avons pu mettre la main sur ce grand parmi les grands. Rieur et ralenti par la barrière de l'interprète, il s'est néanmoins prêté à nos questions avec une générosité exemplaire. Trop courts extraits d'un grand moment cinéphile.

Dans Goodbye Dragon Inn, vous filmez l'agonie d'un cinéma. Vous voulez très certainement aussi commenter la mort progressive d'une certaine façon de faire du cinéma, non ?

Quand vous regardez ce film, peut-être vous demanderez-vous aussi ce qu'est la nature même du cinéma, de l'acte de filmer. C'est ce qui m'importe. *Goodbye...* est un film sur la façon de regarder ce qu'est l'art du cinéma. Les gens de mon âge savent que, lorsque nous étions jeunes, nous étions conscients de l'importance d'être au cinéma. Il y avait une sensation mêlée à une communion. Il existe une véritable relation entre celui qui regarde et l'objet qui est regardé.

Vos trois premiers longs métrages étaient plus dramatiques et contenaient davantage de référents sociaux. Dans vos trois derniers, vous semblez vous retrancher dans un humour plutôt unique et disloqué du tissu social...

En vieillissant, je me referme un peu ; c'est normal de glisser dans une signature encore plus personnelle. Si mes films ressemblent de plus en plus à des farces, c'est peut-être parce que le réel est à mes yeux de plus en plus risible. Ma façon d'aborder le réel passe aujourd'hui par l'humour, je n'ai plus le choix. Je n'essaie pas de créer des comédies, même si quelque chose en moi me dit, au moment de tourner, que tout ça est très drôle.

Quel genre de relation avez-vous avec le temps dans votre vie personnelle ? (Rires)

Voici ma montre. Je n'ai pas de bracelet, elle est toujours dans ma poche. Elle est cassée et je ne sais pas comment la réparer pour pouvoir enfin arriver à l'heure aux entrevues ! J'ai lu un livre sur le bouddhisme récemment qui disait que le temps n'existe tout simplement pas. Je suis totalement en accord avec cette proposition. Dans *Goodbye Dragon Inn*, le temps n'existe pas. Quand vous entrez dans l'expérience de ce film, il faut absolument accepter une sorte d'artificialité temporelle.

Comment réagissez-vous quand on avance que vous êtes un des plus grands maîtres du cinéma moderne ?

Honnêtement, une tonne de gens détestent mes films ! (Rires) Un intellectuel taiwanais respecté a déjà dit que tout ce que le cinéma a de pire à offrir se trouve dans *Vive l'amour*. Je me considère tout de même chanceux d'être reconnu. Un film comme objet d'art est une chose très embarrassante à faire et à

assumer. Le cinéma est marié au commerce, à la performance et à l'investissement. Ma motivation réside dans ce petit groupe de personnes qui me soutiennent et me respectent. Particulièrement la critique.

Postface

PAR ALICE MICHAUD-LAPOINTE

Il y a, dans le monde de la critique de cinéma, des textes aux desseins très variables. Il y a ceux qui visent à flatter ou encenser des films médiocres au financement presque automatique, ceux qui servent à relayer tranquillement le travail des attaché.e.s de presse, ceux qui s'auto-congratulent. Il y a les textes écrits pour acheter la paix ou « apaiser » les tensions dans le milieu, les textes aux idées étouffées par des nombres de mots restrictifs ou des diminutions d'espaces successifs, les textes qui se donnent peu ou prou la peine de regarder ce qu'il y a à creuser au-delà des idées dominantes et rabattues, comme s'il n'y avait qu'une seule manière, homogène, figée, de lire l'histoire du cinéma ou de réfléchir à sa valeur patrimoniale. Il y a aussi, bien sûr et heureusement, les textes qui déplient, analysent et cherchent à trouver les bons mots pour nommer les horizons, les désirs, les présences indicibles ou les mémoires inconscientes que recèlent les films. Les textes qui savent que la critique, si elle est portée par un geste généreux, accompagnateur, réellement investi et assumé, permet de jeter une lumière nouvelle sur les œuvres, de tirer certains fils dorés pour prolonger avec le public la discussion qu'elles portent intimement.

Les voix discordantes, minoritaires de la critique résonnent longtemps, même lorsqu'on cherche à les faire taire, qu'on les prétend fatigantes, acerbes, rageuses, cyniques, à côté de la plaque ou trop « frustrées ». Denis Côté fait indubitablement partie de ces voix qui ont bousculé le milieu de la critique, qui l'ont franchement « bardassé », même, pour tenter de démocratiser un type de parole qui traite le cinéma comme un art affranchi, libre, loin des peurs anti-intellectualistes, et qui se donne le devoir d'en parler comme tel, avec aplomb. Denis Côté écrit ainsi entre 1999 et 2005 dans le feu journal hebdomadaire *ICI*, et ses articles (plus de 990 !), qui témoignent d'une connaissance accrue du cinéma et des rouages de son industrie, suivent la carrière d'auteurs de cinéma, tels que Robert Bresson, Claire

Denis, Bruno Dumont, Béla Tarr, Takashi Miike. L'activité critique est survenue dans la vie de Denis Côté, comme il l'a écrit ailleurs, de manière « fortuite », presque accidentelle. Elle s'est vécue pour lui à travers le désir, plus grand et fulgurant, de réaliser des longs métrages. L'ombre du jeune cinéaste se discerne dès lors derrière la plume du critique de film, mais cela ne la dessert en rien, Côté usant de son savoir technique et de son œil aguerri, attentif, pour décrire le langage visuel et esthétique des propositions qui l'allument et en faire comprendre la visée. Denis Côté, autant lorsqu'il admire que lorsqu'il méprise, gratte la surface du visible et des évidences ; il s'évertue à trouver le vocabulaire qui sied à chaque film et permet de « faire voir » le sens que prennent les images, les sons, les cadrages, le montage, en dépliant les choix de mise en scène et les contextes socioculturels et économiques dans lesquels les œuvres s'inscrivent. Cet « accident » de vocation critique est impressionnant à cet égard car, s'il y a certes un amusement et un soin dédié au style et au *witz* d'écriture, il témoigne d'une assiduité et d'un engagement assez féroces et inhabituels (dans cet environnement précaire et volatile qu'est celui de la critique). Côté semble en effet, au fil des années, réellement prendre goût à cette pratique particulière d'écriture, et découvrir, à mesure qu'il s'y soumet, l'étendue du manque qui est à combler dans le domaine de la culture québécoise (manque qui anime et enrage sa prose d'un même souffle). Denis Côté invite non pas à *jaser* des films docilement ou à dire ce qui mérite ou non une ou quatre étoiles et demie, il s'en fout, à la limite. Ce qui lui importe, c'est de parler du cinéma en tant que médium dans son pouvoir d'invention et d'évocation, de s'arrêter sur des élans, des envolées, afin de mieux confronter — dans le sens de « mettre en présence » — le geste de création d'autrui pour en sous-peser la teneur.

Denis Côté confronte donc pour éclaircir, il met en lumière ce qu'il juge honorable et ce qui lui inspire lâcheté, et cette démarche rentre-dedans n'a certainement pas fait que des heureux. Notons un exemple mémorable : lorsque Denis Côté a vertement critiqué la logique mercantile derrière l'archi-promotion éhontée du film *Nouvelle-France* (2004), il en a payé les frais en se faisant barrer des projections de presse des films distribués par Christal Films. Sa réponse ? Écrire un article critique sur le sujet, en replaçant cette exclusion parmi d'autres événements similaires ayant eu lieu en France et au Québec. Si Denis Côté met en lien à ce moment les frasques d'un Luc Besson ou d'un Jean-Pierre Jeunet avec les réactions de producteurs et de distributeurs québécois frileux et rancuniers, ce n'est pas dans un bête jeu de comparaison mais bien pour montrer comment

l'écosystème global de l'industrie cinématographique est malade et prévisible, ici ou de l'autre côté de l'Atlantique. Denis Côté transforme, dans un texte comme « S'étouffer avec sa chocolatine », l'outrage en interrogation prise d'un point de vue social et politique et fait de son inquiétude une propulsion pour l'écriture. C'est par ce type de contre-attaques fouillées, osant non seulement adresser le malaise mais en expliciter son côté ridicule et sa pitrerie profonde, que Denis Côté a su montrer à quel point « reprendre la balle au bond » est un exercice critique tout aussi nécessaire, qui permet de rectifier le tir et d'aspirer collectivement à mieux.

C'est peut-être d'ailleurs cela qui me reste le plus des textes de Denis Côté, et qui me suit depuis que je les ai découverts : l'art de la formule, drôle et directe comme un *uppercut*, et l'intransigeance raide qui dissimule un réel besoin qu'on se surpasse au Québec, qu'on apprenne à rêver un petit peu mieux et un petit peu plus grand, ensemble. Je partage ce rêve, je sais que je ne suis pas la seule et je me demande souvent ce que cela veut dire, de continuer à écrire des textes sur le cinéma. Entre les coups de gueule, les réserves et les amours revendiquées de Denis Côté, on aperçoit nettement le miroir de ce qui, vingt ans plus tard, continue de faire vibrer la critique de cinéma, mais on constate également que ce qui l'écrase demeure assez semblable, qu'il soit question des conditions de projection des films sur le circuit commercial, du culte des « recettes de scénario » ou du manque de curiosité général pour les films étrangers. Je ne déplorerais rien de cela, pas aujourd'hui, dans la mesure où les textes de Denis Côté outrepassent les temporalités pour nous faire ressentir l'urgence de retourner vers les passions cinéphiles, peu importe l'année, peu importe les problèmes. La vigueur est là, elle crie « Hey, réveillez-vous ! » et je pense que nous sommes beaucoup à entendre sa rumeur, encore et malgré tout.

ALICE MICHAUD-LAPOINTE est candidate au doctorat au Département d'études cinématographiques de l'Université de Montréal et écrivaine. Sa thèse porte sur les liens qui unissent la cinéphilie aux concepts de hantise et de mémoire dans le cinéma contemporain. Elle est présentement rédactrice en chef intérimaire de la revue Spirale et fait partie des comités de rédaction des revues de cinéma 24 images et de Hors Champ. Elle a publié un recueil de nouvelles (Titre de transport, 2014), un roman (Villégiature, 2016) et un essai, Néons et sakuras (2018), co-écrit avec Ginette Michaud, lauréat du prix littéraire Canada-Japon en 2021.

「PANORAMA
CINĒMA——