

SÉQUENCES

LA REVUE
DE CINÉMA

N° 292 | SEPTEMBRE - OCTOBRE 2014 | 59^E ANNÉE | 5,95\$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

XAVIER DOLAN
MOMMY

STÉPHANE LAFLEUR
TU DORS NICOLE

RICHARD LINKLATER
BOYHOOD

ROMAN POLANSKI
**LA VÉNUS À
LA FOURRURE**

RICARDO TROGI
1987

VOLKER SCHLÖNDORFF
DIPLOMATIE

truffaut
**UN CINÉMA
NOMMÉ DÉSIR**



L'INCONTOURNABLE FESTIVAL DE FILMS FRANCOPHONES
THE LEADING FRANCOPHONE FILM FESTIVAL

INC. E-Z-HUB
festival de films francophones

SUBTITLED IN ENGLISH

CINEMANIA

6-16 NOVEMBRE 2014

Cinéma Imperial

fête ses
20 ans !

.....
www.festivalcinemania.com



3 MOT DE LA RÉDACTION

Résistance

36 SALUT L'ARTISTE

[Paul] Apted... [Wu] Ma

EN COUVERTURE

5 DOSSIER

FRANÇOIS TRUFFAUT – un cinéma nommé désir
La Nouvelle Vague | La politique des auteurs et
l'Amérique | Truffaut... acteur! | Hitchcock – Truffaut –
Spielberg: Un cercle d'influence mutuelle | L'enfant
(chez) Truffaut: Introspection et résilience | L'homme
qui aimait les femmes | Entretien avec Gilles Jacob:
François Truffaut, l'éternel | Un cinéaste et la musique

ARRÊT SUR IMAGE

38 DIRECTEMENT EN DVD

Blood Ties | *Möbius* | *The Best Offer* | *The Zero Theorem*

40 FLASHBACK

Paris, Texas > Cinéma de l'émotion

42 HORS-CHAMP

Dans un jardin je suis entré > Les opportunités ratées
de la réconciliation

PANORAMIQUE

22 MANIFESTATIONS

Cannes – Prise II

24 LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL

Image X Image.
Le cinéma d'animation à l'ONF > Matière cinéma

26 CHAMP DE RÉFLEXION

Directement en DVD > Un mal pour un bien

28 ÉTATS CRITIQUES

Séquences rencontre... Martin Bilodeau

32 ENTREVUE

Akshay Kumar > «Il est inutile
de se cloîtrer dans le passé...»

34 SCRIPTS

Dialogues autour d'une lanterne | La vérité
sur l'invention de la projection animée

LES FILMS

44 GROS PLAN

Boyhood > L'ellipse et le temps | *Diplomatie* > Choc
de titans | *Mommy* > Dans la cour des grands | *Tu
dors Nicole* > L'ordinaire est toujours stupéfiant

52 CRITIQUES

1987 > Adolescence sauce piquante | *A Most Wanted
Man* > Tout ça pour ça | *Borgman* > Le mal est parmi nous
| *Exil* > Les images en disent parfois plus que les mots |
I Origins > Questions existentielles, réponses prévisibles
| *Jersey Boys* > Les quatre saisons de Frankie, Tommy,
Bob et les autres | *La Vénus à la fourrure* > De la passion
| *Life Itself* > L'absoluité critique: vitalisme et réalisme
spéculatif | *Lucy* > Intelligence artificielle | *Qu'est-ce
qu'on fait ici?* > Soudain l'été dernier | *Snowpiercer* >
À fond de train | *Welcome to New York* > Irrégardable

64 MISE AUX POINTS

[une sélection des films sortis en salle]

FIDÉLITÉ PRÉSENTE

CATHERINE DENEUVE GUILLAUME CANET ADÈLE HAENEL

« TÉCHINÉ
TRANSCENDE LE MYSTÈRE
DE L'AFFAIRE LE ROUX. »
LE FIGARO



SÉLECTION OFFICIELLE
FESTIVAL DE CANNES

L'HOMME QU'ON AIMAIT TROP



TF1 NEWS



GALA



UN FILM DE
ANDRÉ TÉCHINÉ

SCÉNARIO ET DIALOGUES ANDRÉ TÉCHINÉ JEAN-CHARLES LE ROUX ET CÉDRIC ANGER
D'APRÈS « UNE FEMME FACE À LA MAFIA » DE RENÉE LE ROUX ET JEAN-CHARLES LE ROUX AUX ÉDITIONS ALBIN MICHEL

FIDELITE

mars

OCS

* ille de France

2

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1



www.azfilms.ca

AU CINÉMA CET AUTOMNE

f t YouTube



Conseil d'administration: Yves Beauregard, Élie Castiel, Mario Cloutier, Odile Tremblay

Directeur de la publication: Yves Beauregard

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

Comité de rédaction: Luc Chaput, Sami Gnaba, Jean-Marie Lanlo, Charles-Henri Ramond, Patricia Robin

Correction des textes: Richard Gervais

Rédacteurs: Jérôme Delgado, Julie Demers, Denis Desjardins, Pierre-Alexandre Fradet, Pascal Grenier, Maxime Labrecque, Pierre Pageau, Asher Pérez-Delouya, Pierre Ranger, Mathieu Séguin-Tétreault, Julie Vaillancourt, Claire Valade.

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

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

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

Comptabilité: Josée Alain

Conseiller juridique: Guy Ruel

Impression: Imprimerie Transcontinental Québec

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

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

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

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

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

Tous droits réservés

ISSN-0037-2412 • Dépôt légal: 3^e trimestre 2014
ISBN-978-2-924354-08-7 (PDF)

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Séquences publie six numéros par année.

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

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

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

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour nos dépenses d'envoi postal.

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

Conseil des arts
et des lettres



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage



Résistance

En quelque sorte, septembre marque le début de la saison cinématographique, même si le même cas se reproduit annuellement en janvier, à tel point qu'on peut penser que la saison est scindée en deux.

Quoi qu'il en soit, et dans les deux cas, les critiques se sentent privilégiés durant ces périodes, marquées généralement par des œuvres beaucoup plus détonantes ou mémorables, sans compter les films que nous aurons vus au Festival des films du monde de Montréal – au moment de la sortie de ce numéro –, à celui de Toronto et bientôt au Festival du nouveau cinéma, à Cinemania et à Image+Nation.

Preuve tangible: c'est à cette époque de l'année que le syndrome de la page blanche se fait beaucoup plus rare et que notre profession peut, si on le lui permet, annoncer ses couleurs. Justement, en parlant de profession, notre rédacteur Sami Gnaba s'est entretenu avec le critique Martin Bilodeau qui, lui, a un autre son de cloche sur la critique telle qu'elle se pratique au Québec; il n'hésite pas à donner son point de vue sur sa quasi déconfiture due aux derniers bouleversements *faussement démocratiques* en rapport avec l'affection cutanée de l'opinion générale. Cette entrevue nous donne à réfléchir sur notre métier et, dans le même temps, nous force (et c'est très bien ainsi) à nous faire prendre conscience que, face aux dangers du discours expéditif, le mot d'ordre est simplement «résistance».

Résister à l'engorgement du trop-plein de films (dont certains sans aucune raison d'être); ne pas se laisser entraîner dans les courses promotionnelles de plus en plus envahissantes; toujours savoir séparer le bon grain de l'ivraie; et, surtout, conserver l'œil inquisiteur et le sens de la morale et de l'éthique rédactionnelle. Encore une fois, *résister*.

Ce numéro est, en général, un acte de mobilisation, un geste rebelle en faveur de la critique sérieuse. La preuve, nous l'avons surtout avec notre dossier-hommage à François Truffaut qui nous a malheureusement quittés il y a trois décennies. Car de toute évidence, Truffaut n'est pas un hasard, mais un temps dans l'histoire de la critique où celle-ci vit ses meilleures heures grâce notamment aux multiples et fructueux débats entre les anciens et les modernes, entre une façon de penser le film et une autre de l'*atrophier*.

À la toute dernière minute, apparemment par manque de temps, le cinéaste Xavier Dolan n'a pas pu nous accorder une entrevue alors que tout laissait croire le contraire. Cette fâcheuse situation nous oblige à annuler la page couverture consacrée à son tout dernier film, *Mommy*. Par conséquent, la mise en page a dû être transformée de fond en comble alors que les couverture et quatrième de couverture s'annonçaient *innovatrices* en matière de présentation. Ce sera partie remise, bien entendu, en ce qui nous concerne.

En attendant, nous vous souhaitons bonne lecture. Vous avez entre les mains une revue qui tient le coup et qui dresse, d'un numéro à l'autre, un contenu bâti dans les règles de l'art et, surtout, avec passion.

Élie Castiel

Rédacteur en chef

SÉQUENCES

LA REVUE
DE CINÉMA



ABONNEZ-VOUS ET ÉCONOMISEZ !

RECEVEZ DANS LE CONFORT DE VOTRE FOYER **SIX NUMÉROS DE SÉQUENCES**
ET SUIVEZ DE PRÈS TOUTE L'ACTUALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE D'ICI ET D'AILLEURS !

**ÉCONOMISEZ SUR LES EFFORTS
DE VOUS LE PROCURER ET
ÉPARGNEZ 22 % (AVANT TAXES)
SUR LE PRIX EN KIOSQUE**

**→ 30 \$ POUR 1 AN
→ 55 \$ POUR 2 ANS**
TARIF INDIVIDUEL [TAXES INCLUSES]

CONTACTEZ-NOUS : TÉL. : 418-656-5040 — FAX: 418-656-7282
SÉQUENCES C.P. 26 SUCC. HAUTE-VILLE, QUÉBEC (QC) G1R 4M8

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

« Rien de grand ne s'est accompli
dans le monde sans passion... »

Friedrich Hegel (Introduction
à la philosophie de l'histoire)

Truffaut

UN CINÉMA NOMMÉ DÉSIR

30 ans déjà en octobre 2014. Trois décennies se sont écoulées depuis que François Truffaut nous a quittés, et avec lui une œuvre cinématographique conçue à partir d'une enfance solitaire pleinement assumée. Comme si le hasard lui avait donné, pour seuls compagnons d'adolescence, les salles obscures et les images animées défilant sur un écran blanc. Et puis André Bazin qui le convainc, sans trop se forcer, d'écrire pour les Cahiers du cinéma, sorte de centre de formation sur la critique cinématographique, Mecque d'une idée particulière du cinéma.

Enthousiasme, goût de la provocation et de la polémique devant un cinéma français qui ne semble plus bouger, sclérosé : il y a là le Truffaut critique, celui qui observe les images en mouvement et les dissèque minutieusement avec les mots. Et puis **Les Mistons** (1957), une idée de départ originale et novatrice qui annonce la suite, **Les Quatre Cents Coups** (1959), véritable raz-de-marée qui le place cependant dans une situation à risque. Après l'aventure de **Tirez sur le pianiste** (1960), son parcours suit le moule d'un cinéma traditionnel, mais qui fonctionne néanmoins à merveille grâce à une méthode bien précise : accompagner les personnages et les autres éléments filmiques via une complicité mise en place par le regard caméra.

Fidèles à notre mission, nous tenons à donner à nos lecteurs, et plus particulièrement ceux des nouvelles générations, la possibilité de découvrir (ou de se rappeler) un courant particulier du cinéma français – et même mondial – qui influence encore certains cinéastes d'aujourd'hui. C'est pour cette raison que nos rédacteurs participants ont choisi des thèmes regroupant le parcours d'un cinéaste animé par la passion du cinéma. D'un film à l'autre, Truffaut explore « son » imaginaire par le biais de l'âme humaine, une façon comme une autre d'exister. Car d'un thème à l'autre, se tenant sur une corde raide, il garde son équilibre par un tour de magie qui lui est propre. Il y a aussi ses amours avec un certain cinéma hollywoodien, son dialogue avec Hitchcock, son étrange relation professionnelle avec Jean-Luc Godard... et le reste. François Truffaut, un homme de cinéma, spirituellement toujours vivant.

Nous tenons à remercier chaleureusement Monsieur Gilles Jacob, d'abord délégué général du Festival de Cannes en 1978, puis président du Festival de 2001 à 2014. Sa précieuse collaboration non seulement nous honore, mais enrichit par la même occasion notre dossier.

Dossier réuni par **Élie Castiel**

N.B. : Ce projet est l'idée de notre ancien collaborateur Mario Patry et de notre correcteur d'épreuves Richard Gervais. Le comité de rédaction l'a approuvé avec grand enthousiasme.



Jules et Jim

La Nouvelle Vague

Cinéma-passion, cinéma-révolution, cinéma-libération

Que dire sur François Truffaut qui n'ait déjà été dit? Ce sont peut-être moins des choses à dire qu'à redire, tels les vers d'un grand poème. Perdus comme nous le sommes – au milieu des dogmes du marketing, du numérique, de la vidéo sur demande, des organismes subventionnaires et jusqu'aux algorithmes calculant l'argent qu'un film rapportera –, il nous faut retourner boire à la fontaine d'eau vive de ces immenses passionnés du cinéma que furent les cinéastes de la Nouvelle Vague. « La vie est-elle aussi importante que le cinéma? », se demandait Truffaut. Non, évidemment. Parce que le cinéma était, pour lui, la vie. Et qu'il n'a vécu que pour le cinéma.

Anne-Christine Loranger

UNE CERTAINE APPROCHE...

De Truffaut à Godard, en passant par Rohmer, Rivette et Resnais, il est peu courant d'entendre parler de ce que la Nouvelle Vague doit aux femmes. Brigitte Bardot, dans **Et Dieu... créa la femme** (1956) de Roger Vadim, incarnera pourtant un nouveau type d'icône féminine. Libre, le cheveu en broussaille, hardiment sexuelle, Bardot amorcera la rupture avec la plastique un peu figée à laquelle le cinéma français avait habitué son public. Le film sera le précurseur d'un nouveau mouvement du cinéma et propulsera Cannes, petit village mêlant pêcheurs et vacanciers nantis, au centre de la planète Cinéma. Deux ans plus tôt, Agnès Varda, jeune photographe

éduquée à la Sorbonne, tournait **La Pointe courte**, premier long métrage de la Nouvelle Vague, un film de 89 minutes (monté par Alain Renais) centré sur deux histoires basées dans le port méditerranéen où elle avait grandi. Tournées en lumière naturelle, très souvent en extérieur, les images collent à la rue. Très mobile, la caméra en ouverture remonte la rue dans une longue séquence ininterrompue, montrant le linge séchant dans les rues et les vêtements rapiécés des pauvres, pour traverser les maisons en observant la vie, l'heure du repas, l'enfant malade, puis s'arrête sur un bric-à-brac dans une cour. Cette proximité avec la vie deviendra l'une des marques de la décennie Nouvelle Vague.

Photo: Jules et Jim

UNE CERTAINE TENDANCE...

L'année du tournage de *La Pointe courte*, un talentueux critique de 22 ans publie dans les tout jeunes *Cahiers du cinéma* une bombe de quinze pages intitulée *Une certaine tendance du cinéma français* qui met à mal la 'Qualité française' et la dictature d'un certain type d'écriture cinématographique. Pour ce jeune critique – qui a pour nom François Truffaut –, l'académisme tout-puissant des scénaristes de l'époque, comme Jean Aurenche et Pierre Bost, et des cinéastes comme Claude Autant-Lara (*Le Diable au corps*, *Le Rouge et le Noir*), trahit les œuvres littéraires et le médium, considéré comme une forme inférieure de la littérature. Le réalisateur, selon Truffaut, doit être aussi l'auteur de son œuvre; elle doit lui être personnelle, intime. «Il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs», explique-t-il, signifiant qu'un film d'auteur, même mauvais, est toujours plus intéressant qu'un film, même réussi, d'un simple réalisateur. Réagissant au traditionnel jeu ampoulé d'acteurs venus du théâtre, il prône un cinéma libéré de ses chaînes, proche de la vie des gens. Les jeunes Truffaut, Varda, Resnais, Chabrol, Rivette, Godard, Eustache et Rohmer (la plupart critiques aux *Cahiers du Cinéma* dirigés par André Bazin) formeront la *Nouvelle Vague*, expression lancée par la journaliste Françoise Giroud dans *L'Express*, en octobre 1957. Grands admirateurs du cinéma américain de Howard Hawks, Vincente Minnelli, Nicolas Ray et Alfred Hitchcock (Truffaut a d'ailleurs écrit un livre sur Hitchcock), ces jeunes cinéastes – en particulier Truffaut et Godard – influenceront à leur tour Woody Allen, Martin Scorsese, Paul Schrader, Roman Polanski et Steven Spielberg. Éperdu d'admiration pour l'auteur de *Jules et Jim*, Spielberg invitera d'ailleurs Truffaut à jouer le personnage du scientifique Lacombe dans *Close Encounters of the Third Kind* (1977).

UN CERTAIN REGARD...

L'une des particularités de Truffaut est d'avoir non seulement jeté les bases théoriques d'un nouveau cinéma, mais d'en avoir aussi tiré des films. Déjà, dans *Une visite* (1955) et *Les Mistons* (1957), ses premiers courts métrages, tous les thèmes chers à son œuvre, de même qu'aux cinéastes de la Nouvelle Vague, se retrouvent: enfance, regard sur la femme, fraîcheur, liberté, proximité de l'auteur et de son œuvre; la technique également, avec une caméra constamment en mouvement et de nombreuses scènes extérieures. Dédaignant les studios, Truffaut préférera toujours tourner les scènes intérieures dans des lieux réels et en lumière naturelle. De même, il privilégiera l'improvisation avec les enfants, ce qui donne aux textes la fraîcheur de la vie. Lors du montage des *Quatre Cents Coups* (1959), il utilisera le bout d'essai tourné avec Jean-Pierre Léaud à cause de sa spontanéité et jamais ne lui donnera un texte à apprendre.

André Bazin affirmait que «la technique renvoie à une métaphysique». Les cinéastes de la Nouvelle Vague utiliseront une pellicule très sensible leur permettant d'utiliser la lumière naturelle. L'invention de la caméra 16 mm éclair 16, plus légère et nécessitant peu de lumière, ainsi que l'invention du Nagra



Les Deux Anglaises et le Continent

«Les films de demain seront un acte d'amour.» (François Truffaut)

(magnétophone portable autonome) leur permettront de tourner facilement en extérieur en enregistrant le son. Ces avancements techniques ouvriront la voie à un nouveau style de montage: le regard de l'auteur cherchera désormais à se manifester à travers la mise en scène. Témoins: les neufs coupes sur la nuque de Jean Seberg, assise dans la voiture volée conduite par Jean-Paul Belmondo dans *   bout de souffle* de Godard (1959), marqueront à jamais l'Histoire du cinéma. Chez Truffaut, la suite d'images gelées sur le rire de Jeanne Moreau dans *Jules et Jim* (1961) sanctifie la beauté d'un instant en affirmant: «Regardez-la! Voyez-la, libre et belle, comme je la vois!»

UNE CERTAINE FÉMINITÉ...

Enfant mal-aimé, abandonné, envoyé dans une prison pour adolescents, Truffaut créera son propre double, Antoine Doinel, dans *Les Quatre Cents Coups*. Au fil du temps, il suivra Doinel au cours d'une saga de trois autres films. Jean-Pierre Léaud jouera également dans *La Nuit américaine* (1973), où Truffaut interprète son propre rôle de réalisateur; Léaud y incarne un acteur romantique, capricieux et instable, calqué sur lui-même. L'œuvre de Truffaut s'interessera également à la littérature et à l'amour, mêlant parfois les deux comme dans *Jules et Jim* et *Les Deux Anglaises et le Continent* (1971), tirés de romans de Henri-Pierre Roché, ou se portant à leur défense avec *Fahrenheit 451* (1966). La libération des femmes constituera une part essentielle de la Nouvelle Vague et ses cinéastes ne feront pas faute d'adopter des points de vue inusités et de filmer de nouveaux types féminins, telle la garçonne Jean Seberg de Godard. Truffaut sera l'un des meneurs en la matière: il explorera avec ses héroïnes des paysages jusque-là inconnus dans le cinéma français.    travers sa lentille, les femmes prendront une densité, une complexité, une force et une intelligence qui firent   cole au sein du cinéma mondial. Sans doute parce qu'il les filmait avec son cœur.

La politique des auteurs et l'Amérique

Inspirations

Le 29 octobre 1957, à Paris, François Truffaut épouse Madeleine Morgenstern, fille du producteur Ignace Morgenstern (Cocinor), qu'il a rencontrée au Festival de Venise en 1956. Ses deux témoins sont André Bazin – son père en cinéphilie et en critique – et Roberto Rossellini, son père italien, comme il l'a appelé depuis qu'il a eu la chance d'être, pendant trois ans, son assistant sur des films toujours en projets de ce réalisateur au savoir encyclopédique¹. À côté, donc, de la figure tutélaire de Jean Renoir, Truffaut s'est déjà constitué un panthéon de réalisateurs avec lesquels il dialogue aussi par l'écrit (et ce, jusqu'en Amérique, bien entendu) et qui serviront à lui donner la marche à suivre pour être un cinéaste reconnu.

Luc Chaput



Truffaut pendant le tournage de *La Nuit américaine*

Dans son célèbre article *Une certaine tendance du cinéma français*, Truffaut a, entre autres, rejeté les films par comité où les scénaristes-adaptateurs prennent trop de place, face à des réalisateurs réduits au rang de faiseurs. Cet avis ne vaut pas seulement pour le cinéma français puisque, dans une critique d'un film de Preminger, il se réfère sans le nommer à *The Bridge on the River Kwai* par cette formule : « Une de ces entreprises collectives jusqu'à l'anonymat, comme celle que je ne nommerai pas et dont on ne sait s'il faut l'attribuer à Pierre Boule, David Lean... »². Chez Cocteau qu'il affectionne, et Guitry qu'il découvre et défend, il montre le caractère singulier de leur art, reconnaissant la passion qui les anime et qu'ils distillent de diverses manières à travers des œuvres si semblables à première vue pour Sacha, et si protéiformes pour Jean. Dans *Les films de ma vie*, on est ainsi charmé par le ton de Truffaut qui cherche et trouve – chez Lang, Fuller, Ray, Wilder et autres Cukor et Capra ou Laughton – de belles leçons de vie et de mise en scène³. Leur style, leur rigueur et leur fureur de vivre leur permettent ainsi de tenir le coup, face aux producteurs et aux autres aléas du tournage et du montage, et d'imprimer leur marque. Truffaut, dans son article *Aimer Fritz Lang* pour les *Cahiers*, écrit déjà en 1954 : « ... dans ce cas, n'est-il pas étrange que tous les films américains de Fritz Lang, bien que signés de scénaristes différents et tournés pour le compte des firmes les plus diverses, racontent sensiblement la même histoire ? »⁴

Avant ou pendant le Festival de Cannes 1958, le distributeur Morgenstern acquiert, sur les conseils de son gendre, les droits pour la France de *Quand passent les cigognes* (*Letyat zhuravli*) de Mikhaïl Kalatozov qui obtient la Palme d'or. C'est le seul grand prix de l'Histoire de Cannes pour le cinéma russe ou soviétique et un grand succès commercial, non seulement en France, en ces temps de dégel. *Les Mistons*, court métrage majeur de Truffaut et gagnant du Prix de la mise en scène au Festival de Bruxelles, avait déjà été produit en 1957 par les Films du Carrosse que Morgenstern avait aidé à mettre sur pied en y déléguant son assistant Marcel Berbert. Truffaut, avec l'aide de Berbert, a donc les moyens de préparer son premier



Le distributeur Morgenstern acquiert, sur les conseils de son gendre [Truffaut], les droits pour la France de **Quand passent les cigognes**

long métrage dans de bonnes conditions, mais avec un devis assez réduit. Avant le festival, Berbert réussit à vendre les droits d'exploitation des **Quatre Cents Coups** – pour les salles aux États-Unis – à Zenith International Films et ce, pour un prix qui rembourse le coût de la production du film⁵. Tout résultat commercial subséquent de ce film sera donc un bénéfice! François Truffaut, après son triomphe à Cannes, commence donc son travail d'accompagnement de ses films en Amérique. Il vient même à Montréal y revoir Claude Jutra, rencontré entre autres à Bruxelles où Jutra avait présenté **La Chaise** (coréalisé avec Norman McLaren), et jouera une courte scène dans **À tout prendre**⁶. Ces visites amicales et ses participations à des festivals s'inscrivent aussi pour Truffaut dans une stratégie commerciale et artistique qui lui permet de constituer, au fil des films, une œuvre où ceux-ci se répondent et dialoguent avec ceux de ses maîtres. À partir de **La mariée était en noir**, Truffaut et Berbert organisent des coproductions avec les branches européennes des majors. Le cinéaste-producteur, à la même époque où le *Hitchbook*⁷ le rend encore plus célèbre, acquiert ainsi une plus grande autonomie financière pour réaliser les films qu'il désire. Il séjourne aussi, dans des vacances plus ou moins studieuses, sur les côtes Est et Ouest des États-Unis, qu'il avait explorées tout d'abord dans des films.

Il gagne en 1974, pour **La Nuit américaine**, l'Oscar du Meilleur film en langue étrangère et obtient une nomination à l'Oscar du meilleur réalisateur, ce qui ravive sa dispute avec Jean-Luc Godard. Comme plusieurs de ses maîtres et confrères, il aura l'honneur de devenir aussi un adjectif: *truffaldien*, aux côtés de *hitchcocko-hawksien*, *langien*, *bergmanien*, *bunuelien* ou *godardien*, et d'avoir ainsi traversé le miroir de **La Chambre verte**.

¹ *Les Films*, p. 289: Truffaut écrit ainsi dans son portrait de Rossellini: «Vigo mis à part, Rossellini est le seul cinéaste à avoir filmé l'adolescence sans attendrissement, et **Les Quatre Cents Coups** doivent beaucoup à son **Allemagne année zéro**.»

² *Les Films*, p. 164.

³ *Les Films*, p. 148: «Charles Laughton ne craint pas de brûler quelques feux rouges et de renverser quelques policemen dans ce film unique qui fait aimer le cinéma de recherches quand il cherche vraiment et le cinéma de trouvailles quand il trouve!»

⁴ *La politique*, p. 29

⁵ *L'aventure américaine*, p. 4

⁶ Dans l'expo *IMAGE X IMAGE. Le cinéma d'animation à l'ONF* (Musée de la Civilisation à Québec – voir aussi p. 24), il y a une très belle lettre manuscrite de Truffaut à McLaren et, dans *Les Films*, un texte de la même eau sur **Blinkity Blank**: «il y a dans ce 'grand petit film' de quatre minutes toute la fantaisie de Giraudoux, la maîtrise d'Hitchcock et l'imagination de Cocteau.»

⁷ L'écoute des enregistrements originaux des dialogues Hitchcock-Truffaut est encore possible sur le site de Radio-France.

BIBLIOGRAPHIE

- Laurence ALFONSI. *L'Aventure américaine de l'œuvre de François Truffaut*. Paris, 2000.
- Antoine DE BAECQUE (sous la direction de). *La Politique des auteurs*. Paris, 2001.
- Antoine DE BAECQUE. *La Cinéphilie*. Paris, 2003.
- Antoine DE BAECQUE, Arnaud GUIGUE (sous la direction de). *Le Dictionnaire Truffaut*. Paris, 2004.
- François TRUFFAUT. *Les Films de ma vie*. Paris, 2007.
- Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, Thomas CARRIER-LAFLEUR. *Correspondance de Claude Jutra et François Truffaut (inédite)*: <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-14-hiver-2012-13-nouvelle-vague-et-cinema-direct-rencontres-france-quebec-dirige-par-michele-garneau-et-michel-marie>.
- Nous remercions également Yves Lever des infos tirées de ses recherches pour sa prochaine biographie de Claude Jutra.

Truffaut...

Acteur!

Lorsqu'il n'était pas derrière la caméra, l'homme-orchestre autodidacte François Truffaut s'est prêté au jeu d'interpréter différents rôles dans ses propres films et aussi de participer en tant que comédien pour d'autres cinéastes. Ses plus mémorables ? Ferrand, le réalisateur dans *La Nuit américaine*, et aussi le scientifique Claude Lacombe, un tout petit rôle – mais d'une importance capitale – dans *Close Encounters of the Third Kind* (Rencontres du troisième type) pour un certain Spielberg...

Pierre Ranger

Qu'il ait été écrivain, critique de films aux *Cahiers du cinéma*, scénariste, réalisateur ou producteur d'une vingtaine de longs métrages, François Truffaut s'est donné corps et âme pour sa plus grande passion qu'était le cinéma. Tout comme l'ont fait John Cassavetes et Robert Altman pour le cinéma américain indépendant, Truffaut a développé, au cours des années, une « nouvelle » façon bien personnelle de voir, de comprendre et d'analyser son métier.

De surcroît, Truffaut accordait une place prépondérante au métier d'acteur. Il adorait diriger d'une main de maître ses comédiens. Ce n'est pas donc pas le fruit du hasard s'il a aussi été acteur. Sur les quinze rôles et/ou participations qu'il a interprétés en carrière, il en a joué onze dans ses propres films. Après avoir réalisé ses courts métrages, il écrit, réalise et produit son premier film de fiction *Les quatre cents coups* (1959) dans lequel il interprète le personnage d'un homme dans une fête foraine. Il s'agit d'« un tout petit rôle, mais Truffaut tient à apparaître dans ce film majeur et largement autobiographique »¹ qui lance sa carrière.

Viennent ensuite, au fil du temps et des films, des participations. Il prête sa voix à celle d'un pompiste dans *La peau douce* (1964), à celle d'un marchand de journaux dans *Domicile conjugal* (1970) et à celle d'un journaliste dans *Une belle fille comme moi* (1972). Narrateur dans *Les deux Anglaises et le Continent* (1971), il joue le Dr Itard dans *L'enfant sauvage* (1970), un officier dans *L'histoire d'Adèle H.* (1975), le père de Martine dans *L'argent de poche* (1976), un homme aux obsèques dans *L'homme qui aimait les femmes* (1977). Il interpréta aussi le rôle masculin principal (Julien Davenne) dans *La chambre verte* (1978).

La nuit américaine (1973), relatant les péripéties d'un tournage de film dans lequel Truffaut interprète le rôle de Ferrand, un réalisateur, « se révéla être un film si convaincant et personnel que le public le perçut de manière quasi documentaire »². Ce long métrage s'est d'ailleurs vu décerner l'Oscar du Meilleur film en langue étrangère en 1974.

Même lorsqu'il ne jouait pas à l'écran, Truffaut a plusieurs fois confié le rôle principal au comédien Jean-Pierre Léaud qu'on a souvent associé au double du cinéaste. « Si les personnages joués par Léaud représentent le côté enfantin du metteur en scène, ceux qu'il interprète lui-même projettent une figure paternelle [...] »³

Truffaut a également joué pour d'autres réalisateurs : un invité à une fête dans le court métrage *Le coup du berger* de Jacques Rivette (1956), le taulard passionné de lecture (non crédité) dans *Tir-au-flanc 62* de Claude de Givray (assisté de Truffaut – 1960), lui-même dans le documentaire *I'm a Stranger*

Here Myself de David Helpman (1975), ainsi qu'une apparition dans *The Dreamers* (*Innocents*) de Bernardo Bertolucci (2003) – une scène d'archives montre Truffaut en tant qu'un des dirigeants du mouvement contre le renvoi d'Henri Langlois de la Cinémathèque française en février 1968.



L'un des rôles les plus marquants de Truffaut est celui qu'il a interprété dans *Close Encounters of the Third Kind* de Steven Spielberg (1977). Il y incarne le scientifique Claude Lacombe, spécialiste des problèmes liés aux OVNI. « Avec ce rôle, Truffaut explore d'une autre façon les préoccupations qui sont les siennes sur le langage et la communication. Français isolé en terre américaine, c'est lui qui va le mieux établir la relation avec les extraterrestres, au moyen de signes, puis en remarquant que la musique est un de leurs moyens d'expression. »⁴

« Lorsque j'ai joué dans mes propres films, cela n'a fait qu'accroître mon amitié, mon admiration et mon respect pour ceux qui s'exposent tout entiers dans une entreprise qui leur procure en même temps ce qu'on peut appeler le 'plaisir de la responsabilité limitée'. Lorsque j'ai joué pour un autre metteur en scène, j'ai découvert ce plaisir de la responsabilité limitée et aussi les joies de la mauvaise foi en même temps que sa nécessité »⁵.

¹François Truffaut (1932-1984) – Acteur : <http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufactor.htm>.

²Annette INSDORF. *François Truffaut – Les films de sa vie*. Découvertes Gallimard (1996), p. 60.

³Idem, p. 61.

⁴François Truffaut (1932-1984) – Acteur : <http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufactor.htm>.

⁵François Truffaut – Le roman du cinéma. *Le Monde*, Hors-Série, « Une vie, une œuvre ». Mai-Juin 2014, p. 53.

Hitchcock Un cercle Truffaut d'influence Spielberg mutuelle

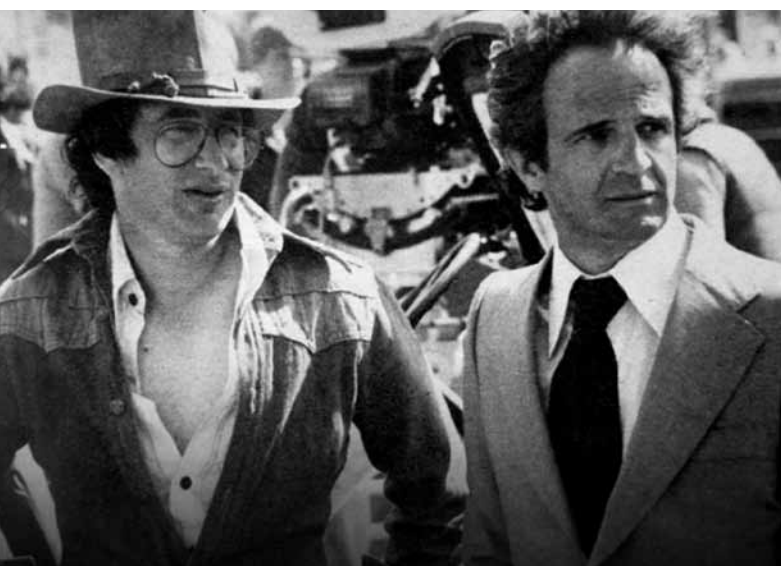
Aucun cinéaste n'est complètement isolé. Chaque œuvre s'inscrit dans un contexte, au sein d'un réseau d'influences diverses. Si François Truffaut se réclame de certains cinéastes français, il nous apparaît intéressant d'explorer certaines de ses influences américaines. Ce faisant, nous révélerons quelques liens entre Truffaut, son maître Hitchcock et son élève Spielberg, tout en soulignant la spécificité de la Truffaut's touch.

Maxime Labrecque

TRUFFAUT – HITCHCOCK

Ce n'est un secret pour personne : Truffaut admirait Hitchcock. Le produit de leur long entretien est d'ailleurs consigné dans un livre surnommé le *Hitchbook*. Truffaut voyait en Hitchcock la quintessence de l'auteur, ce dernier n'étant pas qu'un simple exécutant d'Hollywood, mais possédant une grande maîtrise de l'art cinématographique et un savoir-faire remarquable. Après quelques secondes d'un film d'Hitchcock, on reconnaît son style. Truffaut lui-même possède cette touche particulière. Les deux cinéastes parviennent, dans de nombreux films, à opérer une véritable direction de spectateurs. Ils manipulent ces derniers en les faisant sympathiser avec des personnages pourtant moralement questionnables, comme l'affirme Hitchcock lui-même : « Avec *Psycho*, je faisais de la direction de spectateurs, exactement comme si je jouais de l'orgue »¹. Ainsi, pour que s'opère le suspense, il faut généralement qu'il y ait identification. Pensons aux personnages de Marnie (Tippi Hedren) et Marion (Janet Leigh) – dans *Marnie* et *Psycho* –, qui ont volé une importante somme d'argent, ou aux assassins implicitement amants dans *Rope* (1948). Grâce au montage et à la prise de vues, notamment, le réalisateur parvient à créer du suspense qui se traduit en émotion. C'est par l'aspect technique d'abord, et par la qualité de l'intrigue ensuite, que le suspense est créé. Chez Truffaut, « l'influence d'Hitchcock est particulièrement marquée dans *La mariée était en noir*. On peut discerner de nombreux parallèles. Bien qu'elle abatte froidement cinq personnes, Julie est une héroïne pour laquelle nous éprouvons de la sympathie et dont nous applaudissons la réussite, une fois sa mission accomplie »². Hitchcock affirmait que « grâce





   la caméra, le public fait partie de la scène et il ne faut surtout pas que la caméra devienne brusquement distante ou subjective, sous peine de détruire l  motion qui a été crée [...]. Le premier travail, c  st de créer l  motion, et le deuxième travail, c  st de la préserver»³. Cette affirmation vaut également pour un autre réalisateur admiré par Truffaut, Ernst Lubitsch, à propos duquel Truffaut affirmait dans le numéro 198 des *Cahiers du cinéma* : «Pas de Lubitsch sans public mais, attention, le public n  est pas en plus, il est avec. Il fait partie du film». D  une certaine façon, Truffaut admire Lubitsch sensiblement pour les mêmes raisons qu  il estime Hitchcock, «pour la façon dont il raconte les histoires, par insinuations, ellipses, liens inattendus, fausses pistes, effets de surprise. Ainsi, sur son refus de l  litisme et son attachement au spectacle cinématographique, Truffaut greffe une volonté d  incorporer le public au sein même de l  action dramatique»⁴. Truffaut et Hitchcock ont une fascination pour l  image, pour son pouvoir, et l  aspect visuel occupe évidemment une place centrale. L  motion doit être crée par l  image et les autres aspects techniques propres au cinéma, quitte à faire entorse au réalisme ou à la vraisemblance. C  est ainsi que l  art cinématographique peut créer une émotion de masse pour les deux réalisateur.

En apparence, Truffaut voue une grande admiration pour certains cinéastes hollywoodiens, malgré son rattachement à la Nouvelle Vague. Cependant, aux yeux de Truffaut, Hitchcock et Lubitsch sont de véritables auteurs, qui possèdent une touche aisément reconnaissable, et il ne faut pas dénigrer la faiblesse occasionnelle du scénario, ou encore cracher sur le succès commercial d  un film comme *Psycho*. D  une certaine manière, *La Nuit américaine* (1973), plus grand succès commercial et international de Truffaut, est le *Psycho* d  Hitchcock. Dans ce film, où Truffaut joue d  ailleurs le rôle d  un réalisateur, son amour du cinéma américain est transposé    l   cran. Cela lui vaudra d  ailleurs un fougueux échange épistolaire avec Godard... L  aventure américaine de Truffaut se poursuit néanmoins, après que Spielberg l  ait choisi pour jouer le rôle de Lacombe dans *Close Encounters of the Third Kind* (1977).

TRUFFAUT – SPIELBERG

Spielberg,    l  instar de Truffaut et d  Hitchcock, fait aussi de la direction de spectateurs, car il propose des accroches et des moyens qui s  loignent par moments du vraisemblable pour nous faire entrer dans l  histoire. Pour son film de science-fiction, Spielberg persuade Truffaut de joindre son équipe. Dans une entrevue télévisée, Spielberg révèle son choix : «J  ai pensé à lui en écrivant le rôle. Il m  a inspiré le dialogue et le personnage de Lacombe parce qu  il y a quelque chose d  innocent et de pur chez Truffaut. Ses films reflètent selon moi une sensibilité d  homme-enfant. J  esp  rais qu  il ressemble à ses films et il l   tait»⁵. Spielberg est impressionné par la présence de Truffaut sur le plateau. D  une certaine manière, il s  inspire de l   uvre du cinéaste français, notamment de son romantisme lyrique, son *frisson* visuel et un mélange gracieux



d'humour joyeux et de gravité émotionnelle. Mais leur plus grande affinité réside, selon Spielberg, dans leur plaisir mutuel à travailler avec des enfants ou avec des adultes qui se conduisent comme des enfants. En regardant *L'Enfant sauvage* et *La Nuit américaine*, Spielberg a vu cet enfant en Truffaut et a tout de suite voulu travailler avec lui⁶. Même si Truffaut était parfois exaspéré du temps perdu à attendre entre les prises, il s'entend bien avec Spielberg; en l'observant, il en apprend beaucoup sur l'ampleur de la machine cinématographique hollywoodienne. En 1978, dans une entrevue télévisée, France Roche – dans une question passablement pertinente – demande à Truffaut: «Est-ce que vous n'avez pas posé à Spielberg la question: est-ce que vous croyez aux ovnis?» Avec brio, Truffaut lui répond simplement: «Je ne lui ai pas posé la question, mais je crois qu'il s'intéresse surtout au cinéma. En tout cas, moi, en ce qui me concerne, je ne crois pas aux ovnis, je crois au cinéma. Je trouve que les ovnis étaient un merveilleux prétexte à faire du cinéma, un peu comme les oiseaux avaient été un merveilleux prétexte pour faire un bon film d'Hitchcock»⁷. En ce sens, les trois réalisateurs sont plutôt similaires dans leur approche et leur amour du cinéma.

Si Spielberg a pu rencontrer Truffaut, il n'a cependant jamais pu discuter avec Hitchcock. Après le succès sans précédents de *Jaws* (1975), Spielberg voulait rencontrer Hitchcock alors que celui-ci tournait son dernier film, *Family Plot*, mais il n'a pas pu. C'est Bruce Dern qui en a finalement révélé la raison: Hitchcock avait accepté un million de dollars pour prêter sa voix au nouveau

manège *Jaws* à Universal Studios. Il avait confié à Dern qu'il se sentait comme une prostituée après coup et qu'il serait honteux de rencontrer le réalisateur dudit film⁸. On pourrait donc dire que Truffaut, par personne interposée, a permis à Spielberg de rencontrer indirectement Hitchcock. En fait, Truffaut, nous l'avons déjà mentionné, possède une signature particulière parfois appelée *Truffaut's touch*. C'est ce style qui en fait un metteur en scène remarquable, celui que recherchent les critiques américains. Même si Spielberg se considère un bon raconteur d'histoires, il se distingue notamment de Hitchcock et Truffaut dans son propos davantage politique, alors que les deux autres se concentrent sur les relations interpersonnelles et le thème récurrent de l'amour. De même, pour Hitchcock et Truffaut, contrairement à Spielberg, l'intrigue est généralement secondaire et sert de prétexte à dépeindre, d'abord, des personnages forts, vecteurs d'émotions.

¹ Truffaut, François. *Hitchcock*. Paris: Ramsay (1984), p. 231.

² Ingram, Robert. Duncan, Paul. *François Truffaut: auteur de films, 1932-1984*. Köln: Taschen (2004), p. 88.

³ Truffaut, François. *op. cit.*, p. 92.

⁴ Alfonsi, Laurence. *L'aventure américaine de l'œuvre de François Truffaut: de la sociologie du cinéma*. Paris: L'Harmattan (2000), p. 35.

⁵ <http://www.ina.fr/video/I12002137>

⁶ McBride, Joseph. *Steven Spielberg: a biography*. Jackson: University Press of Mississippi (2010), p. 280 (extrait traduit par Maxime Labrecque).

⁷ <http://www.ina.fr/video/CAB7800261901>

⁸ Dern, Bruce. *Things I've Said, But Probably Shouldn't Have*. Hoboken: John Wiley & Sons (2007), p. 143.



L'Enfant sauvage

L'enfant (chez) Truffaut

Introspection et résilience

Les premières œuvres sont souvent celles qui représentent le plus les meurtrissures de la vie. Nombre de cinéastes se sont dévoilés en mettant en scène métaphoriquement les blessures qui les ont forgés. Sorte de phénomène de résilience, le fait de les partager leur permet d'évoluer et de poursuivre des carrières marquantes. Dans notre devoir de mémoire soulignant le départ, en 1984, d'un des pères de la Nouvelle Vague française, il importe d'évoquer les motivations profondes qui ont guidé François Truffaut dans deux de ses films impliquant enfance et abandon, des moteurs personnels de sa propre existence.

Patricia Robin

Avec **Les Quatre Cents Coups**, François Truffaut entre sur la scène internationale en dirigeant Jean-Pierre Léaud qui deviendra son alter ego dans la série des « Aventures d'Antoine Doinel » : **Antoine et Colette** (dans le film à sketches **L'Amour à vingt ans** – 1962), **Baisers volés** (1968), **Domicile conjugal** (1970) et **L'Amour en fuite** (1979)¹. Dédié    André Bazin, son père spirituel décédé le premier jour du tournage, ce premier long métrage met en scène un adolescent de quatorze ans, qui cherche à prendre sa place au sein de sa famille recomposée, sèche les cours pour se balader avec son copain ou aller au cinéma. Tel un titi parisien, Doinel erre dans les rues de la Ville lumière, surprend sa mère embrassant un amant, trahissant du même coup son beau-père et lui-même. Alors qu'on lui demande de disparaître à la maison comme à l'  cole, Doinel tente de s'inscrire dans sa propre histoire en racontant n'importe quoi aux adultes, en écrivant sur les murs de la classe lorsqu'il est en punition derrière le tableau noir, en volant une machine à écrire et en s'  vadant du centre pour jeunes contrevenants. On reconnaît là les grandes lignes de l'enfance de Truffaut : abandon maternel, amitié avec Robert Lachenay, désertion de l'armée et réconfort par le cinéma. Ce dernier deviendra un exutoire et Doinel, l'incarnation de cette enfance bafouée. Cette autobiographie romancée permet à Truffaut non seulement d'évacuer ses mauvais souvenirs, mais de tracer les premiers traits de caractère de son Antoine, ce gamin loquace, téméraire et ayant besoin d'espace. Il le suit avec une caméra nerveuse qui, comme lui, ne tient pas en place. Truffaut laisse toute la liberté à Antoine alors qu'il se confie à la

Comme il [Truffaut] l'annonçait à Cannes, en 1957 : « **Le film de demain ressemblera à celui qui l'a tourné...** »

psychologue du centre de redressement avec une spontanéité déconcertante ; après le vol de la trop lourde machine à écrire, l'adolescent Léaud, filmé en improvisation, rappelle la légèreté du cinéma. Par son approche réaliste, dans des décors naturels et dans des appartements parisiens, Truffaut revendique une nouvelle manière de tourner hors des studios, un peu comme les peintres impressionnistes sortant leurs chevalets des ateliers et peignant en pleine campagne. Par ses choix du noir et blanc et du Dyaliscope (technique française s'apparentant au Cin  mascope), Truffaut offre un cadre naturaliste et vaste à son personnage lors de ses vagabondages et appuie l'effet d'enfermement dans les intérieurs par des gros plans ou des plans serrés. Second   par le scénariste Marcel Moussy, Truffaut concocte un scénario aux dialogues empreints de quotidienn  t, dont la trame narrative octroie de longues séquences aux errances d'Antoine et de son copain René, sans donner aux ressorts dramatiques toute l'importance. En fait, c'est l'accumulation de mésaventures qui plongera Doinel au cœur du passage de l'adolescence à l'âge adulte. Critique sociale, **Les Quatre Cents Coups**   claire d'une nouvelle objectivité l'indifférence parentale et la sévérité des maîtres d'  cole. L'apprentissage s'avère difficile pour cet amateur de Balzac confronté aux méthodes peu orthodoxes des



Les Mistons



Les quatre cents coups

pédagogues de l'époque. En ruant dans les brancards, Doinel se détache des liens qui le retiennent à l'enfance pour affronter seul son propre avenir, symbolisé ici par une plage face à l'immensité de l'océan. Son regard direct à la caméra laisse supposer qu'à partir de ce moment, il devra prendre son destin en main, ce que Truffaut explorera tout au long de la « saga Antoine Doinel ». Son travail avec les enfants, débuté avec **Les Mistons**, son moyen métrage tourné en 1957, ne se termine pas avec **Les quatre cents coups**, **L'Enfant sauvage** et **L'Argent de poche** (1976) lui feront à nouveau mettre en scène des apprentis acteurs.

Alors que Truffaut attribue à Jean-Pierre Léaud le soin d'être au cœur de l'intrigue des **Quatre cents coups**, il se met lui-même en scène, pour la première fois², dans un film d'époque en interprétant le Docteur Itard qui entreprend l'éducation d'un enfant abandonné en 1798 au cœur de la forêt de l'Aveyron. Avec **L'Enfant sauvage**, adaptation des mémoires du docteur Itard publiées en 1906, Truffaut renoue avec le noir et blanc, et structure de façon plus classique et plus austère le récit de l'apprentissage de Victor (le jeune Gitan, Jean-Pierre Cargol). Il confie la direction de la photographie à Nestor Almendros qui traite l'image avec une étonnante luminosité. Les décors sont minimalistes et la plupart des séquences se déroulent dans la demeure d'Itard à qui une madame Guérin très maternelle prête main-forte. La narration hors-champ ponctue la démarche expérimentale du médecin anthropologue qui, comme Jean Piaget³, un siècle et demi plus tard, consigne tout par écrit. Les fondus à l'ouverture et à la fermeture encadrent les tableaux elliptiques de la progression de l'enfant et nous propulsent à une ère cinématographique du muet. Truffaut a dédié ce film à Jean-Pierre Léaud en avouant que d'incarner cet humaniste aux prises avec cet enfant, à qui il fallait tout apprendre, lui avait rappelé qu'il avait effectué la même démarche avec l'acteur néophyte dans **Les quatre cents coups**.

Entre ces deux personnages d'adolescents, une série de différences s'imposent d'elles-mêmes : alors qu'Antoine Doinel régresse dans son instruction, Victor, lui, progresse de façon phénoménale malgré son handicap. Doinel est plutôt verbomoteur ; Victor est réduit au silence par un geste fatal. Doinel, abandonné par ses parents à la fin, court vers sa liberté et c'est un Victor libre qui s'astreint aux aléas de l'apprentissage. Doinel est un môme urbain qui évolue avec une aisance proverbiale dans un Paris qu'il quitte en pleurant dans le fourgon carcéral ; il finit par disparaître dans la nature. Victor est un animal de la forêt que l'instinct de survie

hantera encore les jours de pluie et les soirs de pleine lune, mais qui finit par s'insérer dans la microsociété de son foyer d'accueil. Ces deux parcours sont inversement parallèles et dénotent chez Truffaut un intérêt marqué pour les blessures de l'enfance et l'importance des soins à prodiguer en vue d'une résilience. Son observation développée dans **Les quatre cents coups** avec une caméra dynamique se poursuit de façon plus appuyée dans **L'Enfant sauvage** où l'appareil est plus statique sur son axe. Il est amusant de souligner que, dans les deux films, on retrouve une scène où les deux enfants s'appliquent à mettre le couvert : Antoine le fait par habitude, Victor par processus de socialisation. Dans les deux cas, les enfants sont nourris, mais l'affection est dispensée de manière différente. La coercition est progressive pour Antoine et ponctuelle pour Victor, à titre expérimental.

Alors que tout oppose ces deux destinées, il n'en demeure pas moins que Truffaut exerce une diligente minutie à suivre leur régression ou leur progression. Dans les deux récits, on peut affirmer que c'est surtout la tendresse pour ces deux jeunes protagonistes qui rend les deux œuvres fascinantes. On pourrait extrapoler en disant que **Les quatre cents coups** a servi à énoncer les dommages liés à son enfance tandis que **L'Enfant sauvage**, par son approche scientifique, a agi à titre de rétablissement. En fait, c'est la sympathie pour les enfants en général qui stimule le réalisateur. Les plans des gamins assistant au spectacle de Guignol dans **Les quatre cents coups** sont des moments de grâce qui, sans faire avancer le propos, signalent la fin de l'enfance d'Antoine et la fascination du réalisateur pour ces frimousses innocentes. Truffaut renouera avec celles-ci avec **L'Argent de poche** (1976) où il suivra plusieurs petites histoires d'enfants à la veille des grandes vacances. Mais c'est surtout l'influence de son errance buissonnière dans les salles de cinéma qui lui aura permis de garder un regard émerveillé sur ce métier qu'il a exercé avec beaucoup de talent.

¹ Truffaut offrit à Jean-Pierre Léaud deux autres rôles que celui de Doinel, soit celui de Claude dans **Les deux Anglaises et le Continent** (1971) et d'Alphonse dans **La nuit américaine** (1973).

² Il se mettra à nouveau en scène dans **La nuit américaine** (1973), **L'Histoire d'Adèle H.** (1975) et **La chambre verte** (1978).

³ Jean William Fritz Piaget (1896-1980) était un psychologue, biologiste, logicien et épistémologue suisse, connu pour ses travaux en psychologie du développement et en épistémologie à travers ce qu'il a appelé l'épistémologie génétique. L'éclairage qu'il apporte sur l'« intelligence », comprise comme une forme spécifique de l'adaptation du vivant à son milieu, sur les stades d'évolution de celle-ci chez l'enfant et sa théorie de l'apprentissage exerceront une influence notable sur la pédagogie et les méthodes éducatives (source : Wikipédia).

L'homme qui aimait les femmes

« Les jambes des femmes sont des compas qui arpentent le globe terrestre en tous sens, lui donnant son équilibre et son harmonie. » Tout comme Bertrand Morane, personnage central qui prononce cette phrase célèbre dans *L'Homme qui aimait les femmes*, François Truffaut exerçait une fascination pour la gent féminine. Et plus particulièrement pour ses actrices. Nombre d'entre elles ont partagé sa vie. Pas étonnant qu'il ait écrit et réalisé des films portant sur l'amour sous toutes ses coutures.

Pierre Ranger



qu'il tombe follement amoureux de Catherine Deneuve. Cette relation très médiatisée s'est soldée quelques mois plus tard lorsque Deneuve a mis un terme à leur liaison, ce qui a profondément attristé Truffaut. « Cela a été une histoire très importante, très difficile, douloureuse même. Une histoire très privée qui aurait dû le rester », avoua Deneuve au journal *Voir* en 1997².

Certaines comédiennes, comme Isabelle Adjani, ont malgré tout réussi à lui résister. En 1975, pendant le tournage de *L'Histoire d'Adèle H.*, Truffaut s'amourache d'elle alors qu'Adjani ne partage pas les mêmes sentiments. « J'ai passé mon temps à le repousser en tant que femme et en tant qu'actrice », confiera-t-elle à Serge Toubiana et Antoine de Baecque en 1995³.

I l'a tourné avec Jeanne Moreau, Marie-France Pisier, Françoise Dorléac, Julie Christie, Claude Jade, Catherine Deneuve, Nathalie Baye, Jacqueline Bisset, Isabelle Adjani, Fanny Ardant... Et a vécu avec la plupart d'entre elles une liaison. En 28 ans de carrière de scénariste, réalisateur et producteur, François Truffaut a surtout créé, pour ses actrices – sans négliger pour autant la participation et le regard des acteurs –, des films qui portaient principalement sur des histoires de couples, son sujet de prédilection.

« Des films sur l'amour... C'est le sujet des sujets. Il peut très bien mériter qu'on lui consacre la moitié d'une carrière (comme Bergman) ou les trois-quarts (comme Renoir). Parce que chaque récit a sa valeur propre de même que chaque amour est unique », disait-il en entrevue à la télévision en 1964¹.

Son biographe, Serge Toubiana, directeur de la Cinémathèque française, affirmait en entretien que « pour Truffaut, si on va au bout de la logique, au bout de la passion amoureuse, on prend le risque de mourir. [...] En fait, plus qu'une radicalité formelle, comme chez Godard, il y a chez Truffaut une radicalité narrative et romanesque qui traverse toute son œuvre. Avec une véritable mystique de l'amour. »

Pour la petite histoire, notons que Truffaut a été marié une seule fois, à Madeleine Morgenstern, de 1957 à 1965. Après avoir vécu une idylle en 1962 avec Jeanne Moreau pendant le tournage de *Jules et Jim* et avec Marie-France Pisier (*Antoine et Colette*) au cours de la même année, il tombe sous les charmes de Françoise Dorléac (*La Peau douce*) en 1964, puis, plus tard, de Claude Jade (*Baisers volés*) en 1968, qu'il était sur le point d'épouser avant de se dérober quelques jours avant la noce.

C'est en 1969, alors qu'il tourne *La Sirène du Mississippi*,

Deneuve, qui fut à nouveau sous la gouverne du cinéaste en 1980 dans *Le Dernier Métro*, aux côtés de Gérard Depardieu, affirma lors d'un entretien à *Paris Match* en 1997 que « la parution du livre sur la vie de François Truffaut n'a pas pu m'empêcher de penser que François n'aurait pas forcément été d'accord sur ce qui a été dit. Lui qui avait un tel goût du secret, plus que n'importe qui. [...] Je n'ai pas aimé la manière dont la presse ne s'est occupée que de son aspect « Don Juan ». François Truffaut avait une œuvre, c'était un homme compliqué, intelligent, passionnant. Les journaux ont polarisé sur les femmes. »⁴

Le cinéaste exerçait certes un charme indéniable pour ses actrices. En revanche, magnifiées au grand écran, elles lui ont donné le meilleur d'elles-mêmes. Car avant tout, Truffaut était sans conteste un amoureux passionné de son métier.

En entrevue pour *Séquences* l'automne dernier, Fanny Ardant, qui a été sa dernière compagne et qui a joué pour lui dans *La Femme d'à côté* en 1981 et *Vivement dimanche!* en 1983, précise à propos de son mentor : « François Truffaut avait cette qualité d'enthousiasme, d'énergie, de passion, cette part d'enfance et d'amour absolu pour le cinéma. »⁵

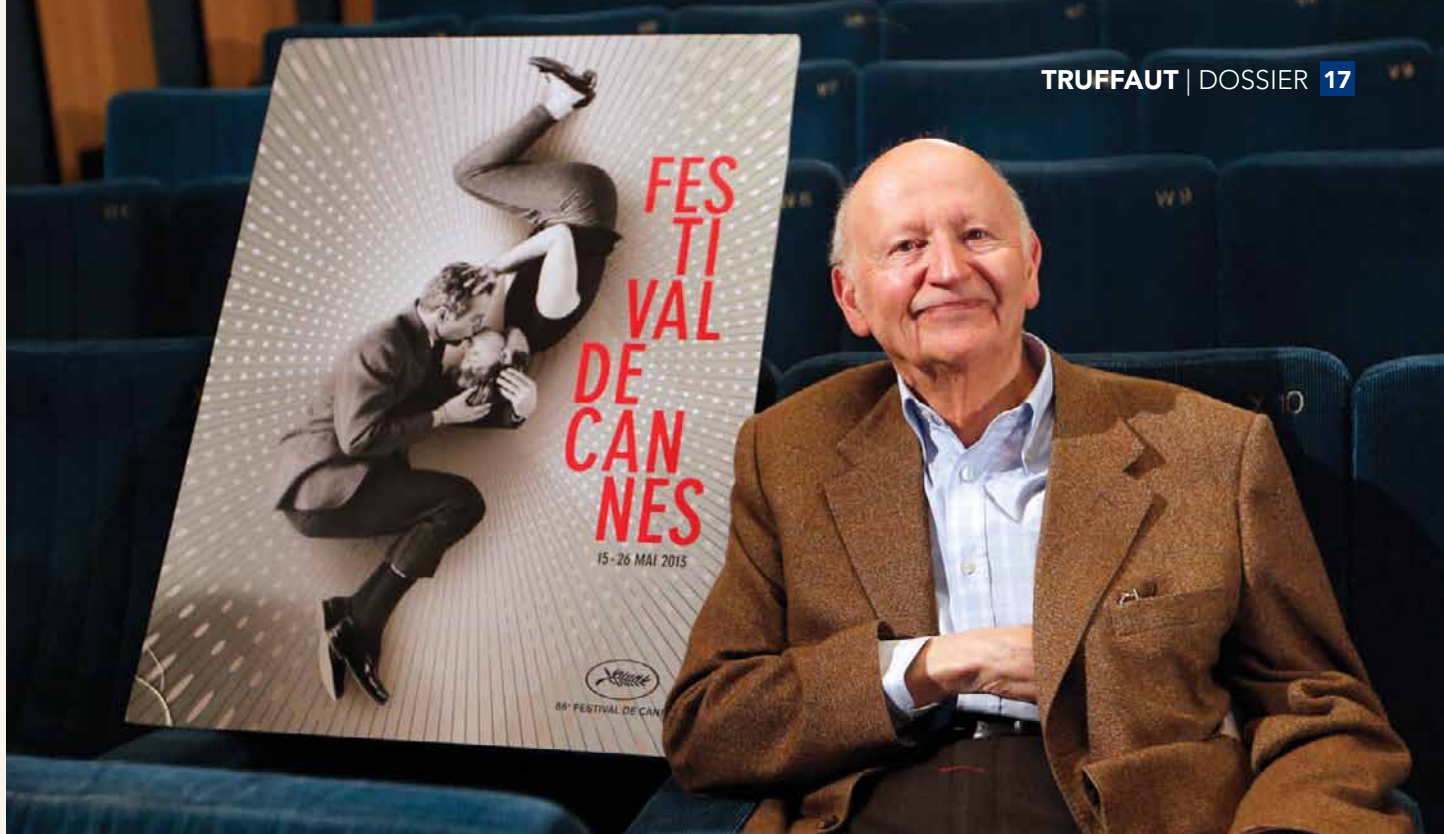
¹François Truffaut – Le roman du cinéma. *Le Monde*, Hors-Série, *Une vie, une œuvre*. Mai-Juin 2014, p. 33.

²Ce qu'en a dit Catherine Deneuve : « Tout sur Catherine Deneuve – François Truffaut », http://toutsurdeneuve.free.fr/Français/Pages/Carriere_Partenaires/Truffaut.htm.

³François Truffaut – Le roman du cinéma. *Le Monde*, Hors-Série, *Une vie, une œuvre*. Mai-Juin 2014, p. 66.

⁴Ce qu'en a dit Catherine Deneuve : « Tout sur Catherine Deneuve – François Truffaut », http://toutsurdeneuve.free.fr/Français/Pages/Carriere_Partenaires/Truffaut.htm.

⁵Fanny Ardant – L'intensité dans la vérité. *Séquences* n° 287. Novembre-Décembre 2013, p. 48.



Entretien avec Gilles Jacob

François Truffaut, l'éternel

À l'instar de François Truffaut, Gilles Jacob a débuté dans le monde du cinéma comme critique. Alors que Truffaut passait derrière la caméra pour réaliser ses propres films, le hasard a plutôt amené Jacob à migrer vers l'autre bout de la chaîne de création, à la réception des œuvres. Aujourd'hui président d'honneur du Festival de Cannes, il y a passé 38 années, d'abord comme assistant puis délégué général et, enfin, comme président. Son amitié avec Truffaut ne s'est jamais démentie, même par-delà la mort du cinéaste. Il a accepté de confier à Séquences quelques souvenirs et réflexions sur Truffaut.

Propos recueillis par **Claire Valade**

DE REBELLE À BOURGEOIS

«Ce qu'il faut comprendre, c'est que Truffaut était un enfant pauvre et mal-aimé. Toute sa vie, il a cherché des pères de substitution. Bazin a joué ce rôle. Il était très humain et il a vite senti qu'il pouvait lui éviter de devenir un voyou, de basculer dans l'irréversible, entre autres, par l'amour du cinéma. C'est drôle : Truffaut était comme un petit hors-la-loi, mais quand il s'est marié, il est entré dans les ordres : le cinéma. Et il est devenu très ordonné. La première fois qu'il est venu chez moi, il m'a apporté une chemise, que je vois encore, avec des photos et un article écrit à la main. (Ce n'était pas encore la belle écriture ronde qu'on lui connaît, mais une écriture assez hachée.) Déjà, il y avait là le classement, méthodique. En quelque sorte, le rebelle s'est embourgeoisé ou, en tout cas, extraordinairement rangé, y compris dans son emploi du temps et sa correspondance.»

PORTRAIT ÉPISTOLAIRE

«J'ai publié la *Correspondance* avec Claude de Givray, d'abord parce que je me suis rendu compte qu'elle était considérable. Ensuite, elle était passionnante par beaucoup d'aspects, y compris la compréhension du cinéma et ce lien

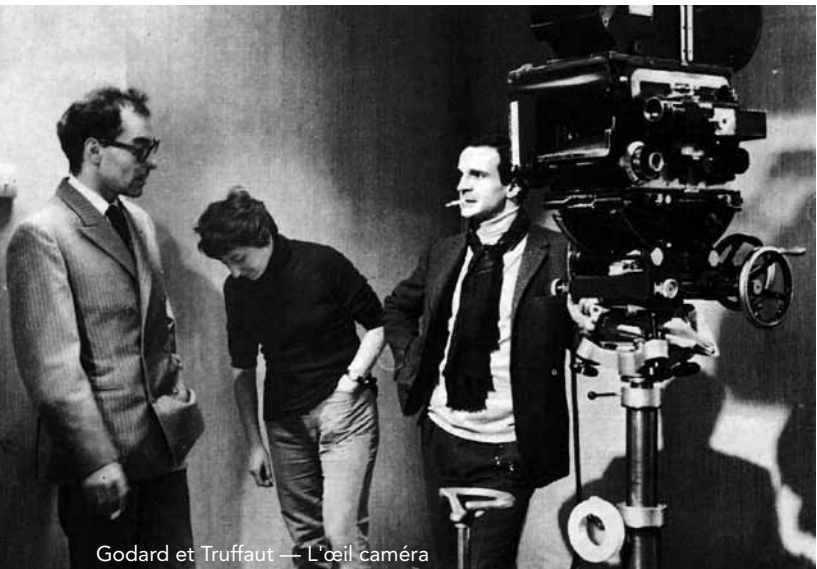
avec les grands metteurs en scène comme Hitchcock. D'un point de vue personnel, j'ai tenu à en écrire la préface parce que je voulais raconter l'enfance de Truffaut sur le terrain en allant dans les lieux, principalement le IX^e arrondissement, presque avec une boussole, d'une rue à l'autre, d'un cinéma à l'autre. Bref, j'ai essayé d'imaginer quelle était sa vie à ce moment-là, qui était le contraire de la mienne.»

REBELLE AUTODIDACTE ET RECONNAISSANT

«Moi, j'étais un élève studieux. Lui était mauvais élève, il séchait les cours, il se concentrait sur les choses qui l'intéressaient. Par exemple, on sait peu que Truffaut a fréquenté des clubs d'orateurs, comme le Club du Faubourg, où je suis allé une ou deux fois. Toutes sortes de gens s'entraînaient à y faire des discours en public. Truffaut était tout gamin, peut-être 15-16 ans, et il épatait les gens. Il avait une formidable facilité d'élocution. Bien sûr, il avait tout appris lui-même. Quand il se passionnait pour quelque chose, il se donnait à fond ! Truffaut était ce que j'appellerais un *activiste reconnaissant* : s'il croyait en quelque chose (ou quelqu'un), il faisait tout pour approfondir, protéger, soutenir. Tout le contraire de Godard qui est plutôt du genre individualiste.»



Godard et Truffaut



Godard et Truffaut — L'œil caméra



Lelouch, Godard, Truffaut, Malle et Polanski — Mai 68: Remise en question de Cannes

QUERELLE PACIFIÉE

« Je pourrais prétendre que ce fut très compliqué d'obtenir l'autorisation de Godard pour la *Correspondance*, mais pas du tout ! Je tenais mordicus à ces deux fameuses lettres, horribles, où ils s'étaient jeté leurs quatre vérités à la figure. L'un disait "Tu es un menteur", l'autre : "Tu es un salaud". Leur violence était d'autant plus grande méchanceté qu'ils se connaissaient intimement ! Pour moi, ces deux lettres sont le point culminant de la *Correspondance*. J'avais l'accord de la famille Truffaut, mais pas celui de Godard. Je lui ai donc envoyé les lettres, en insistant. Et il a compris l'importance du projet – peut-être même que ça l'a amusé : avec lui, on ne sait jamais. Il a même rédigé la très belle préface. Comme François était mort et que nous étions encore en vie, c'était normal qu'on ait ce sentiment, non pas de honte, mais plutôt d'être *gagnants involontaires*, en années vécues. C'est l'injustice de la nature humaine. À 52 ans, Truffaut est mort trop jeune. Il avait encore toute une œuvre devant lui. »

LA TOUCHE TRUFFAUT

« Il y a toujours, dans les films de Truffaut, des petites scènes merveilleuses qui sont tellement *lui*, qu'on n'oublie pas et qu'on a envie de revoir. **Les Quatre Cents Coups** est un film exemplaire à cet égard parce qu'il montre la vie de quartier et la vie de famille de l'époque. Par exemple, le père engueule Antoine parce qu'il a failli mettre le feu, avec son autel à Balzac. Deux minutes plus tard, il propose à sa femme d'aller au cinéma et ils emmènent Antoine. Lui bondit de joie. Moi, j'aurais boudé pendant deux jours ! C'est comme avec Pialat : rechercher la vérité de l'instant, mais plus encore, la trouver. »

CADEAU CÉLESTE

« Le souvenir le plus vif que j'aie de François, c'est quand il m'a proposé de diriger une collection chez Hatier, une maison d'édition de livres scolaires. Il les avait convaincus de créer une collection, *La Bibliothèque du cinéma*, qui a été largement diffusée. Il m'avait dit : « Il faut absolument que ce soit toi, avec ta connaissance du cinéma. Moi, je n'ai pas le temps, mais tu seras aidé par quelqu'un qui travaille déjà dans la maison, Marie de Poncheville, une éditrice. » Je l'ai rencontrée : une jeune femme sublime de beauté. J'ai compris peu après qu'elle avait vécu neuf ans avec Truffaut et que c'était en quelque sorte son cadeau de rupture ! Elle adorait le cinéma et la littérature, et on s'est très bien entendus, sous l'égide de Truffaut. De temps en temps, il nous téléphonait pour savoir comment ça allait, créant ainsi une sorte d'ombrelle, indulgente et protectrice, qui a permis à cette collection d'exister. J'en suis très fier. On a publié 50 livres, dont les mémoires d'Almendros, l'ouvrage somme de Tay Garnett et... la *Correspondance*



Les acteurs rendent hommage à François Truffaut à Cannes en 1985

«Je tenais mordicus à ces deux fameuses lettres, horribles, où ils s'étaient jeté leurs quatre vérités à la figure. L'un disait "Tu es un menteur", l'autre: "Tu es un salaud". Leur violence était d'autant plus grande méchanceté qu'ils se connaissaient intimement!»

de Truffaut! Le hasard fait bien les choses: c'est un peu comme s'il nous avait fait, sans le savoir, un cadeau... céleste!»

HOMMAGE CANNOIS

«François est mort en automne et, dès l'édition suivante de Cannes, j'ai fait venir tous ses acteurs et collaborateurs sur scène, aidé par Jeanne Moreau. C'était déchirant. Tout le monde était là. Un rond de lumière l'incarnait. Malheureusement, il ne reste qu'une photo de cet hommage parce que, idiotement, j'ai empêché la télévision de filmer, par respect pour les acteurs en larmes. Je ne voulais pas que ce soit un spectacle. Avec le recul, le plus important aurait été de garder une archive. C'est un regret pour moi parce que ce n'est plus que dans le souvenir de ceux qui étaient là et qui disparaîtront à leur tour. À ses débuts, quand Truffaut parlait de Cannes, il n'y allait pas de main morte! Plus tard, il avait toujours des phrases très réservées sur Cannes, mais il prenait soin de dire son estime pour moi, pour bien marquer qu'il y avait le festival d'une part, et moi, de l'autre. Il a toujours eu cette délicatesse. En amitié, c'était à la vie, à la mort.»

TRUFFAUT, L'ÉTERNEL

«Gallimard a racheté les droits de la *Correspondance*, donc c'est entre leurs mains et celles des trois filles Truffaut. Ce serait bien qu'il y ait une réédition. Une génération a passé et je pense que ce serait vraiment le moment de la ressortir, surtout s'il y a du renouvellement, un toilettage dans les lettres et les notes. Je suis sûr que cette *Correspondance* rafraîchie aurait un énorme succès pour les amoureux de Truffaut. Bien sûr, je ne crois pas qu'il y ait besoin de *redécouvrir* Truffaut puisqu'il est éternel. Pas tellement parce qu'il a fait progresser le cinéma – c'est un cinéaste assez classique –, mais davantage par une sensibilité cinématographique et une fragilité humaine qui font que les femmes l'adorent. Et, du coup, les hommes sont bien obligés de suivre.»

RÉFÉRENCES

- Gilles JACOB. *La vie passera comme un rêve*. Paris: Robert Laffont, 2009, 384 pages.
- François TRUFFAUT. *Correspondance*. Lettres recueillies par Gilles Jacob et Claude de Givray. Notes de Gilles Jacob. Avant-propos de Jean-Luc Godard. Renens: Hatier/5 Continents, 1988, 671 pages.

Un cinéaste et la musique

«Pour moi, la musique de film, c'est une question de grammaire: je mets de la musique sur mes images quand nous passons du présent à l'imparfait.» (François Truffaut)

Denis Desjardins

Antoine et Colette

On connaît les ambitions novatrices de François Truffaut et de ses principaux collègues à la naissance de la Nouvelle Vague; Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette, Resnais, Demy, Varda et d'autres prenaient leur distance par rapport au «cinéma de papa». Avec son légendaire article *Une certaine tendance du cinéma français* qu'André Bazin accepte de publier en 1954 dans les *Cahiers du cinéma*, et sans doute influencé par le concept de la *caméra-stylo* émis en 1948 par Alexandre Astruc, Truffaut propose de renouveler l'écriture cinématographique grâce à la «politique des auteurs»: le cinéaste doit être un auteur au même titre qu'un écrivain, et reconnu comme tel. Pourtant, Truffaut n'a jamais prétendu – contrairement à Godard, Rohmer, Lelouch et consorts – être le seul auteur de ses films, y compris ceux tirés d'œuvres littéraires, c'est-à-dire la majorité. Dès **Les quatre cents coups**, Truffaut s'adjoint les services d'un scénariste professionnel venu de la télévision, Marcel Moussy, pour l'aider à construire histoire et dialogues. Dans les opus suivants de la série des *Doinel*, le réalisateur collabore avec Claude de Givray et Bernard Revon; de plus, Jean Gruault, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman et Jean-Loup Dabadie participeront tour à tour à plusieurs de ses films à titre de coscénaristes. Comme Alain Resnais, Truffaut est donc un auteur humble, un homme d'équipe, désireux d'être rassuré sur la valeur de ses scénarios, mais aussi en ce qui concerne les choix musicaux de ses films. Fêré de littérature et de cinéma depuis son tout jeune âge, Truffaut est toutefois moins connaisseur en musique, même si l'une de ses tantes étudia

puis enseigna le violon (comme le fera la femme de Doinel dans **Domicile conjugal**, sans compter leur fils Alphonse qui, dans **L'Amour en fuite**, désire lui aussi devenir violoniste!), mais il saura trouver les compositeurs capables d'enrichir son style narratif. Dès **Les Mistons**, court métrage réalisé en 1957, il fait appel à Maurice Leroux, compositeur réputé qui fut notamment directeur de l'Orchestre national de l'ORTF. Leroux avait créé les musiques des magnifiques films pour enfants d'Albert Lamorisse, **Crin Blanc** et **Le Ballon rouge**; peut-être Truffaut les avait-il vus et a-t-il cru que son propre film, où les enfants allaient tenir (déjà) un rôle fondamental, s'accommoderait du type de ritournelle privilégié par Leroux¹.

L'année suivante, un premier long métrage rendra Truffaut célèbre. On l'a assez peu souligné, mais la musique des **Quatre cents coups**, signée Jean Constantin, compte pour beaucoup dans la réussite de ce film-phare de la Nouvelle Vague. D'abord, et ce sera le cas pour chaque film de Truffaut, cette musique n'est pas omniprésente, changement notable par rapport à nombre de réalisateurs de la *vieille vague*, tant française qu'américaine. Leurs bandes musicales, depuis l'arrivée du cinéma sonore, faisaient la part belle à de grands orchestres chargés de susciter plus d'émotion chez le spectateur (encore que la guitare de Narcisso Yepes dans **Jeux interdits** de René Clément – 1952 – et le jazz de Miles Davis dans **Ascenseur pour l'échafaud** de Louis Malle – 1957 – aient ouvert des voies nouvelles). Truffaut économise les moments musicaux, refusant de manipuler le sentiment du spectateur (en ce sens, Éric Rohmer ira plus loin, évitant



On l'a assez peu souligné, mais la musique des **Quatre Cents Coups**, signée Jean Constantin, compte pour beaucoup dans la réussite de ce film-phare de la Nouvelle Vague.

la plupart du temps toute musique extra-diégétique). Ainsi, la scène finale des **Quatre Cents Coups** montre Antoine Doinel s'échappant d'un centre de r  ducation et courant de longues minutes en silence à travers la campagne normande.   son arrivée près de la mer, les premières notes s'élèvent, où reprend vie la ritournelle entendue au début du film; la mélodie se termine – comme le film – au son de quelques cordes pincées semblant perdre le rythme et se heurter à un cul-de-sac, comme Doinel face à l'océan.

Cette fructueuse collaboration restera cependant la seule entre Truffaut et Constantin, surtout auteur de chansons (plus de 300). Dès le film suivant, **Tirez sur le pianiste**, Georges Delerue, ancien élève de Darius Milhaud, prend la relève. Dans la mesure où il a signé la musique de onze films de Truffaut, soit la moitié, on peut croire que Delerue fut son compositeur majeur, tout en étant très disponible pour d'autres réalisateurs, en France comme aux  tats-Unis. **Jules et Jim** confirmera une remarquable complicité entre Delerue et Truffaut.

Le second épisode de la saga *Doinel* sera en quelque sorte le film le plus imprégné de musique, car Antoine y

rencontre une fille aux *Jeunesses musicales de France*. Dans ce court métrage, **Antoine et Colette**, ( pisode du film collectif **L'Amour à 20 ans**), les deux jeunes gens vont écouter à la Salle Pleyel la *Symphonie fantastique* de Berlioz (compositeur qui n'est pas sans ressembler un peu à Truffaut, si l'on se fie au fameux portrait fait en 1850 par Gustave Courbet!). Le thème cr   par Delerue pour ce film est déjà une valse, ce qui reviendra souvent, par exemple dans **Les Deux Anglaises et le Continent** et **Le Dernier Métro**. En fait, on peut qualifier la musique de Georges Delerue d'élégante et de romantique à la fois, mais sans surenchère; le jeu mesuré, voire presque neutre de certains acteurs dans les films de Truffaut (particul rement Jean-Pierre Léaud ou Truffaut lui-même), empêche cette musique, par opposition, de nourrir chez le spectateur un sentimentalisme trop facile.

Après **La Peau douce**, où il collabore encore avec Delerue, Truffaut souhaite peut-être donner une couleur musicale différente à son cinéma. Par l'intermédiaire de son maître Alfred Hitchcock, il prend contact avec Bernard Herrmann, associé à Hitchcock pour neuf films, dont **Vertigo** et **Psycho**. Herrmann écrira deux excellentes partitions pour **Fahrenheit 451** et **La mariée était en noir**. Angoissantes, stridentes et parfois énigmatiques, ces orchestrations contribuent au caractère poétique de certaines images, telle la scène finale de **Fahrenheit 451**, alors que les hommes-livres déambulent dans la forêt enneigée. Pour les quatre films suivants, Truffaut travaillera avec Antoine Duhamel, autre compositeur émérite au style toutefois plus fantaisiste et plus moderne que celui de Delerue. Parmi ces films, **L'Enfant sauvage** (1969), où cependant l'utilisation d'un concerto pour piccolo de Vivaldi marquera davantage les mémoires...   tel point que le cinéaste québécois Jean Pierre Lefebvre reprendra ce concerto trois ans plus tard dans **Les Maudits Sauvages**. Delerue sera rappelé pour six autres films, dont **La Nuit américaine** et son **Grand Choral** d'inspiration baroque, fort populaire, ainsi que pour **Le Dernier Métro**. Mais Truffaut, grand admirateur de Jean Vigo, aura aussi réutilisé dans quatre films des partitions de son compositeur Maurice Jaubert, mort en 1940.

Par ailleurs, François Truffaut, amateur de chansonnette (et non de chanson engagée), n'hésita pas à insérer dans ses œuvres des nouveautés qui firent leur marque comme **Le Tourbillon** de Cyrus Bassiak, crée par Jeanne Moreau dans **Jules et Jim**, ou encore les chansons loufoques de Bobby Lapointe dans **Tirez sur le pianiste**, film dans lequel Aznavour et Marie Dubois écoutent attentivement à la radio *Dialogue d'amoureux* de Félix Leclerc. Dans d'autres films, on entendra aussi B art, Trenet (le titre **Baisers volés** est tiré d'une de ses chansons), Souchon, Mistinguett... Mais sur le plan strictement musical, François Truffaut   surtout privilégié dans ses films un classicisme formel. Peu sensible au jazz, il a trouvé chez Constantin, Jaubert et surtout Delerue, des mélodies claires, harmonieuses et séduisantes, en accord avec son univers intime.  

¹ Maurice Leroux signa aussi la musique de **Kamouraska** de Claude Jutra (1973).

Cannes Prise II

Un Certain Regard

le dernier legs de Gilles Jacob

En 2014, un événement majeur, historique, s'est produit : le grand timonier, celui qui inspire et gère le Festival de Cannes depuis 1978 – et le préside depuis 2001 –, Gilles Jacob, quitte le navire. Nommé délégué général en 1978, Jacob créa la section Un Certain Regard (dont il est particulièrement fier) et le prix de la Caméra d'Or (récompensant une première œuvre). Il était sur scène cette année, pour la dernière fois, pour nous le dire. Nous retenons ici quelques films sélectionnés en 2014 qui témoignent bien des souhaits de Gilles Jacob concernant cette section.

Pierre Pageau



La Chambre bleue

Gilles Jacob voulait que la section Un Certain Regard prenne la défense et fasse la promotion d'un cinéma d'auteur, mais pour le plus grand public possible. Les trois choix de cette année, en provenance de la France, confirment bien cette vision. **Party Girl** a été récompensé, mais **La Chambre bleue** et **Bird People** témoignent aussi d'une même perspective sur le cinéma d'auteur.

La Caméra d'Or fut remise à **Party Girl** qui se mérita aussi un prix inédit – le Prix d'ensemble – parce que le film fut réalisé par trois personnes : Claire Burger, Samuel Theis et Marie Amachoukeli-Barsacq. Comme Jacob le souhaitait, ce prix nous fit découvrir de jeunes talents prometteurs. Au cœur du film, Angélique Litzenburger, dans l'équivalent de sa propre vie, nous surprend, nous met mal à l'aise. Elle est la mère du réalisateur Samuel Theis. D'ailleurs, presque toute sa famille est présente dans le film, ce qui lui confère une dimension documentaire. En conférence de presse, le coréalisateur Theis avoua que, plus jeune, il avait honte d'Angélique : une mère qui parlait trop fort, qui aimait trop les hommes et qui n'était pas belle. Cela nous donne le portrait d'une femme hors-norme, une femme qui se bat pour son

indépendance et sa liberté. **Party Girl** est aussi un portrait social inédit sur ce qu'est l'amour dans une famille différente, sur le « comment vieillir ».

Pascale Ferran, déjà gagnante de la Caméra d'Or en 1994 pour son premier film **Petits arrangements avec les morts**, nous revient cette fois-ci avec un autre film déroutant. Elle a choisi un titre en anglais, **Bird People**, parce que cette expression désigne des gens qui prennent souvent l'avion, ce qui est le cas du premier personnage que l'on rencontre : un ingénieur américain, en transit dans un hôtel près de Roissy-Charles de Gaulle. L'expression s'applique ensuite au second personnage : une jeune femme qui travaille dans cet hôtel comme femme de chambre et qui se changera en oiseau. Quoi de plus fascinant pour un spectateur, tel Icare, d'avoir l'impression de voler ! En caméra subjective, nous pouvons avoir une vue à vol d'oiseau de ce qui arrive à cette jeune femme. Il y a donc eu un passage, un transfert pour elle, mais pour l'homme aussi. Les deux trajectoires vont se compléter : Gary va décider de tout laisser tomber, sa carrière, son mariage ; la jeune femme va décrocher du monde réel pour en approcher un autre. Tel un phénix, elle va renaître. Comme le personnage féminin de **Party Girl**, elle va vouloir s'affranchir et trouver sa propre identité. La fantaisie présente dans ce film nous ravit ; une fin énigmatique crée un espoir secret et c'est bien suffisant pour que le spectateur sorte comblé de cette projection.

La Chambre bleue de Mathieu Amalric est une adaptation d'un court texte de Georges Simenon. Des amants (dont Amalric) se retrouvent dans une chambre, bleue, toujours la même. Un meurtre est commis. Par qui ? Pourquoi ? Le suspense est présent. Le montage, formule casse-tête, amplifie ce questionnement. Il est prolongé par le cadrage en format 4/3. Ce choix artistique a de lourdes conséquences ensuite sur l'atmosphère du film (aussi bien l'érotisme que les inquiétudes du personnage principal). Ce cadrage exprime bien aussi l'enfermement dans lequel se réfugie le personnage principal. Il y a bien un mystère, mais la mise en scène efficace d'Amalric nous rend le récit bien accessible. Il s'agit du meilleur film de Mathieu Amalric, supérieur à **Tournée** (pourtant Prix de la mise en scène à Cannes en 2010).



Le Grand Prix Un Certain Regard fut remis à **White God** (*Fehér isten*, titre à la fois anglais et international) du cinéaste hongrois Kornél Mundruczó. En 2008, Mundruczó était en Compétition officielle avec **Delta** qui avait remporté le prix de la FIPRESCI. Dans **Delta**, une sœur doit mourir parce qu'elle a voulu retrouver et aimer son frère : une femme est sanctionnée pour ses choix déraisonnables. Le réalisateur voulait dénoncer « certaines personnes qui croient avoir le droit de persécuter quiconque ne se plie pas à la norme » (extrait du dossier de presse). Dans **White God**, un autre choix déraisonnable existe, celui d'une adolescente qui aime son chien, personnage principal du film, plus que tout. (Lors de la présentation du film, on avait fait monter sur scène ce chien affublé d'un nœud papillon). Il s'agit d'une fable, d'un conte, avec plusieurs éléments fantastiques, irréels. **Les Oiseaux** remplacés par des chiens, cela donne **White Dog**. La guerre que vont livrer des chiens contre les humains est celle d'un groupe exacerbé par des injustices (cette société veut éliminer les chiens de races croisées – la métaphore est on ne peut plus claire dans un pays où il y a eu une montée importante de groupes néo-nazis, racistes). L'adolescente saura, grâce à ses talents de musicienne, restaurer un peu d'ordre dans ce monde invivable.

La FIPRESCI, quant à elle, a récompensé une œuvre difficile, exigeante : **Jauja** de l'Argentin Lisandro Alonso. Comme dans **Bird People**, la figure du phénix est présente : quelqu'un va se perdre (littéralement) pour mieux se retrouver. Celui qui se perdra est un militaire danois (interprété par Viggo Mortensen qui signe aussi la musique du film). Il vient aider l'armée argentine pour un génocide de populations autochtones ; il a amené sa fille avec lui. Alors que le père dit à sa fille qu'il veut la ramener au Danemark, celle-ci lui répond qu'elle « aime le désert ». Elle fuit ; le père veut la retrouver. Pour ce faire, il va se perdre. La Patagonie (Argentine) en 1882, c'était immense, inquiétant et aride ; le film l'est aussi. Gilles Jacob a-t-il aimé ? Je répondrais oui et non. Non, parce qu'il s'agit d'un film d'auteur un peu trop

hard, d'une proposition cinématographique radicale (autant Viggo Mortensen, que nous spectateurs, pouvons facilement nous égarer). Oui, parce qu'on ne peut qu'admirer la mise en scène à la fois très épurée et très cohérente (lieux, bande sonore, caméra, interprétation). **Jauja** est un film qui nous hante : des images nous reviennent et l'univers poétique (de réalisme magique) s'impose. Cela est probablement dû, en grande partie, à la qualité de la composition des images de Timo Salminen (caméraman d'Aki Kaurismäki). Nous ne sommes pas très loin d'une œuvre métaphysique, une parenté avec Tarkovski.

Mon coup de cœur de Cannes 2014 était dans cette section ; il s'agit de **Xenia** du Grec Panos H. Koutras, un film jubilatoire. À la mort de leur mère, Danny (gai) et son frère Odysseas (hétéro), 16 et 18 ans, prennent la route d'Athènes à Thessalonique pour retrouver leur père, un Grec qu'ils n'ont jamais connu. Albanais par leur mère, ils sont étrangers dans leur propre pays et veulent que ce père les reconnaisse pour obtenir la nationalité grecque. Il y a donc, au cœur du film, une quête (une *Odyssée*, rien de mieux pour un film grec) du père et de la mère (on n'est pas loin du **Mommy** de Xavier Dolan). Danny et Odysseas se promettent aussi de participer à un populaire concours de chant pour devenir la *Greek star* qui pourrait rendre leur vie meilleure. C'est leur amour des chansons italiennes – et de la diva des années 1970 Patty Pravo en particulier, qui fait une apparition surprise dans le film – qui les guide. Cela nous donne plusieurs numéros de style comédie musicale dont un, très symbolique, dans un vieil hôtel (un palace abandonné) dans la Grèce d'aujourd'hui, en pleine crise économique. La musique et les rêves de gloire se conjuguent. De plus, le réalisateur ne craint pas d'intégrer des éléments fantastiques, dont le lapin de Danny, à la fois réel et irréel (très utile pour quelqu'un, presque orphelin, qui doit affronter un monde inhospitalier pour lui ou, plus précisément, lorsqu'un groupe néo-nazi veut tabasser les gais). Ces quelques saillies politiques ne nuisent pas au plaisir festif de ce film. 9



Ryan

Image X Image. Le cinéma d'animation à l'ONF

Matière cinéma

Ce n'est pas la première fois que le Musée de la civilisation consacre une exposition au cinéma – *L'Aventure Cinéma (V. O. québécoise)*, 2006-2008 – et ce n'est pas non plus la première fois que l'Office national du film donne accès à sa vaste filmographie. Or, cette expo consacrée à l'animation de l'ONF a quelque chose de rare. Elle montre ce qu'est le cinéma : de la matière.

Jérôme Delgado

Les expositions sur le cinéma, ou de cinéma, sont un piège. Comment montrer en un objet, en une image (fixe), une œuvre infiniment plus vaste et complexe ? Un extrait visuel et/ou sonore n'est qu'un extrait, aussi emblématique soit-il, de l'ensemble du film. Présenter un opus dans sa totalité serait une solution, si l'idée consistait à aller au cinéma et non au musée. Car suivre le parcours d'une expo n'équivaut pas à s'asseoir dans une salle obscure. Exposer le cinéma, c'est un peu, beaucoup, l'exposer à sa fragmentation et à sa fétichisation.

Ceci dit, l'exposition *Image X Image. Le cinéma d'animation à l'ONF*, conçue sous le prétexte de célébrer les 75 ans de l'organisme, est une belle surprise. Oui, il y a des objets, bien fétiches – ceux de Norman McLaren, y compris ses pantoufles, ont « l'honneur » d'ouvrir le parcours. Et des images fixes. Et des extraits à souhait – 250 films répertoriés. Or, plusieurs titres sont aussi présentés dans leur totalité, non pas dans le noir, néanmoins de manière à ce que le visiteur les visionne, isolé sous son casque d'écoute. Il faut dire que l'animation objet de cette rétrospective au Musée de la civilisation se décline surtout en courts métrages.

Il n'y a pas si longtemps, l'ONF donnait la possibilité de visionner son vaste répertoire (pas seulement l'animé) dans des

postes individuels, rue Saint-Denis à Montréal; ça s'appelait la Robothèque. Les coupures du gouvernement fédéral auront mené à sa fermeture en 2012. L'accès libre, sur le web, à ces archives mises en place en 2009 poussait cependant la Robothèque au destin réservé à tout bon club vidéo.

L'exposition de très longue durée au Musée de la civilisation – près de quinze mois – pallie le vide laissé par la disparition d'une réelle bibliothèque dédiée au visionnement de films. Si la possibilité de voir de près des objets utilisés par les cinéastes donne une formidable raison de visiter l'expo, son cœur, son noyau dur, ce sont les œuvres. Comme si l'ONF se rendait à l'évidence qu'il fallait rejoindre, comme on dit, de nouveaux publics. Le choix de l'animation, genre qui embrasse large, plutôt que le documentaire, moins famille, suit ce raisonnement.

Et pourquoi pas ? Le puits « Qualité ONF » semble sans fond. Animation ne rime pas qu'avec (simple) diversion, avec (grande) imagination et (habile) manipulation aussi.

Rarement parle-t-on de cinéma comme d'un art plastique. Voilà la preuve qu'il en est un. Les Norman McLaren qui tripotent leurs films, les rayent, les découpent et recollent sont de parfaits plasticiens. L'expo, qui se divise en cinq grandes thématiques, chacune avec ses artefacts, son montage

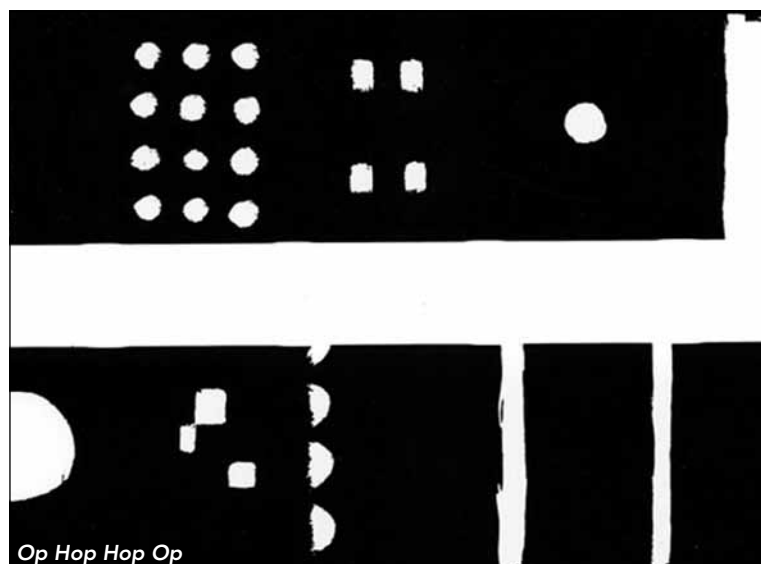
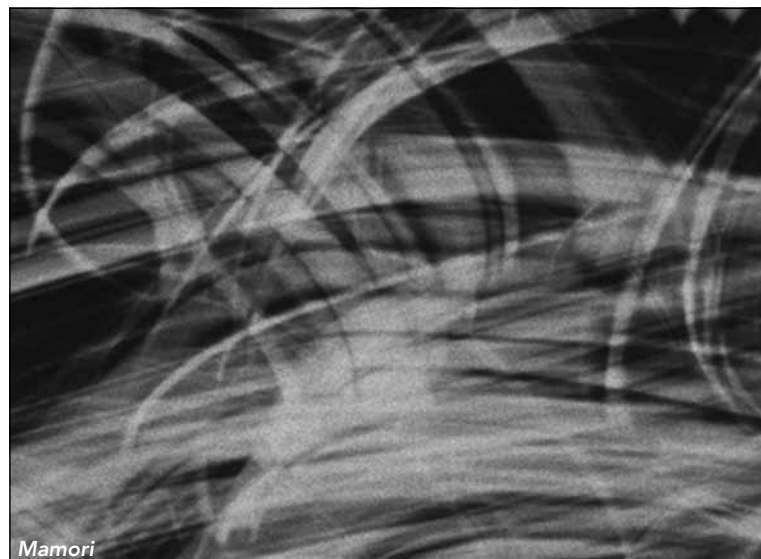
d'extraits et sa diffusion, *in extenso*, de titres emblématiques, à son oasis dite «zone immersive expérimentale». Ici, la matière filmique explose sous plusieurs touches inventives, de celle de Pierre Hébert (*Op Hop Hop Op*, 1966) à celles de Karl Lemieux (*Mamori*, 2010) ou de Sylvie Trouvé (*Réflexion*, 2012). Cette expérience sensorielle ne se répète pas ailleurs.

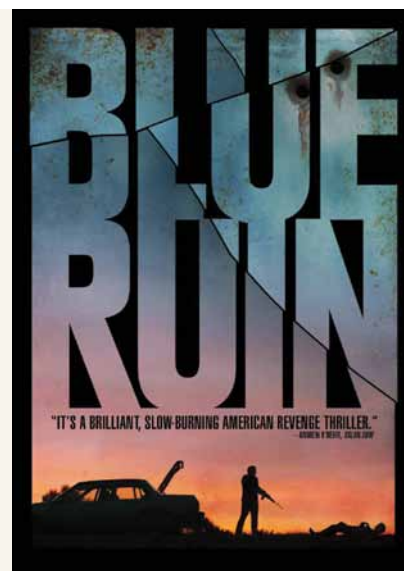
Le préambule sur les débuts de l'ONF, qui annonçait une fastidieuse expo chronologique – appréhension vite détournée –, est suivi d'un premier univers, le «récit-social». Celui-ci, la plus iconoclaste des cinq sections, réunit autant les lumineuses métaphores de vie pour enfants signées Co Hoedeman (*Ludovic*, *Le Château de sable*, *Tchou-tchou...*) que de sombres portraits comme *Le Chapeau* (1999) de Michèle Cournoyer.

Se succèdent, les univers «dessiné» (!), associé à l'humour et au cartoon, «musical», porté par la narration et l'abstraction, «imaginaire» (!), puis «expérimental», dernier cas qui frôle la redite. Ces sections plus ou moins poreuses, voire peu convaincantes, permettent néanmoins d'orienter le visiteur sur un aspect de ces 75 ans de cinéma animé. Avec Hoedeman, c'est le *stop motion* en pâte à modeler (parmi d'autres matériaux). Avec *Isabelle au bois dormant* de Claude Cloutier, cité plus d'une fois, c'est l'amalgame de références et de techniques au service du rire. Avec *Dehors novembre* de Patrick Bouchard, c'est la chanson pop engagée. Et ainsi de suite.

La créativité plane sur l'ensemble de l'exposition, y compris devant les objets qui offrent un historique des innovations filmiques. Or, rien n'est scellé dans le passé. La preuve, tous ces cinéastes actifs, figures d'une animation très actuelle, tel Theodore Ushev et ses formes rarement obsolètes, auteur nommé plus d'une fois – avec McLaren, Cloutier, Cournoyer, notamment. Aussi, médiation muséale oblige, une aire de fabrication permet de s'initier aux différentes techniques d'animation, de la gravure sur pellicule à la *pixillation*. La manipulation image par image n'est pas qu'une question d'objets historiques.

ImageXImage. Le cinéma d'animation à l'ONF donne aussi d'autres manières de s'immiscer dans cet art né d'un travail de longue haleine et de grande patience. Ceux qui aiment voir les artistes au travail apprécieront la «cage de verre» où plusieurs cinéastes ont été invités à séjourner plusieurs jours d'affilée. Les malchanceux qui visiteront une semaine *off* ne verront par contre qu'un espace vide et encombrant. Ceux qui vibrent aux nouvelles technologies pourront mettre à profit leur iPod : une application téléchargeable permet de personnaliser la visite, de voter pour ses films préférés et même d'influencer les zones de projection. Enfin, ceux qui courent les concours pourront s'en tenir à la salle des «classiques» : c'est là que sont diffusés, sur grand écran, les sept animations oscarisées de l'ONF, de *Voisins* (1952) de Norman McLaren à *Ryan* (2004) de Chris Landreth. Le corridor qui clôt l'expo offre d'ailleurs une vitrine avec certains des trophées glanés en 75 ans. Et il y en a qui sont de vrais morceaux de bravoure, kitsch à la puissance dix : comme quoi l'horreur, même quand elle honore le meilleur, fait aussi partie de l'histoire de l'ONF. 





Directement en DVD

Un mal pour un bien

Le cinéophile que je suis aime le grand écran et la salle obscure. Pour moi, un film s'apprécie surtout dans un tel lieu avant d'être revu, éventuellement plus tard, sur un petit écran. Malheureusement, depuis quelque temps, le nombre de bons films distribués directement en DVD ne cesse de croître. À l'occasion d'un premier texte publié en ligne¹, je constatais tristement le phénomène. Aujourd'hui, je cherche pour Séquences à le comprendre un peu mieux... et je me surprends moi-même de ma conclusion !

Jean-Marie Lanlo

B *Blue Caprice*, *The Selfish Giant*, *Joe*... ces trois films possèdent suffisamment de qualités pour prétendre apparaître dans nos habituels classements de fin d'année. Pourtant, ils sont tous sortis, cette année, directement en DVD et il serait facile d'ajouter à cette liste une dizaine de bons films ayant connu le même sort. Nous nous contenterons de citer **Blue Ruin**, Prix FIPRESCI pour les sections parallèles à Cannes en 2013, initialement annoncé dans nos salles et finalement sorti directement en DVD en plein été.

Afin de tenter de comprendre ce phénomène, j'ai dans un premier temps émis une hypothèse : et si les gros distributeurs achetaient des films en nombre important pour couper l'herbe sous le pied des plus petits en leur bloquant l'acquisition de films concurrents ? Mes rencontres avec Damien Detchberry (EyeSteelFilm), Francis Ouellette et Jean-Michel Berthiaume (FunFilm), et Mario Fortin (Cinéma Beaubien) ont mis à mal mon hypothèse !

Mario Fortin sait pourtant qu'elle a d'autres défenseurs, mais pour lui, les causes sont ailleurs. Même avis du côté de FunFilm. Pour Jean-Michel Berthiaume, « L'explication de départ du phénomène, c'est l'argent ». Francis Ouellette confirme que « la chute de la fréquentation est tellement massive qu'elle justifie de faire une exploitation en salles très limitée sur certains films, voire pas du tout. (...) Pour un indépendant, une sortie en salles, c'est une volonté éthique

de continuer une tradition. On sent qu'il faut continuer cette tradition, mais elle est en probation. On a vu une différence nette en trois ans. Les gens désertent de plus en plus les salles de cinéma. »

Ce qui est considéré comme un bon film pour un critique ou un cinéophile spécialisé ne l'est pas forcément pour la majorité des spectateurs et, devant le faible nombre de salles destinées au cinéma d'auteur, les films offrant le potentiel commercial le moins important se voient relégués directement en DVD. Certains imaginent cependant qu'un plus grand nombre de salles offrant une programmation exigeante permettrait peut-être de limiter le phénomène. Damien Detchberry le pense en effet : « Avec plus de salles à Montréal, (...) les films d'auteurs pourraient avoir plus de chance. » Pour Francis Ouellette, cela « pourrait peut-être limiter l'engorgement et donc autoriser de nouvelles prises de risques avec de nouvelles sorties », tout en mettant de l'avant l'éternel bémol : « mais il n'y a pas assez de spectateurs ». Il est cependant possible d'imaginer qu'un certain public cultivé, mais pas particulièrement cinéophile, pourrait avoir envie de se déplacer en salles si celles-ci étaient plus proches de son domicile. J'ai en effet la certitude qu'entre le public attiré uniquement par les *blockbusters* et celui qui fréquente en grand nombre les festivals, il existe un public intermédiaire qui n'aurait besoin que d'un petit coup de pouce pour fréquenter les salles de manière plus assidue. Mario Fortin pense aussi qu'il y a de

Jean-Michel Berthiaume voit même un autre avantage au phénomène : « Je pense que c'est positif de conserver des bons films en *direct to DVD*, car le club vidéo a un avantage à offrir des films de qualité inédits comme *Joe* ou *Upstream Color*. Cela peut l'aider à survivre un peu plus longtemps. »

la place pour d'autres salles, mais souligne que la construction d'un cinéma représente un investissement énorme qu'il évalue à un million de dollars, montant auquel il faut ajouter des frais de fonctionnement très importants. Or, personne ne peut affirmer qu'un nombre plus important de salles pourra jouer l'effet escompté. J'ai également tendance à croire qu'un tel dispositif pourrait favoriser le bouche-à-oreille en permettant à certains films de rester un peu plus longtemps à l'affiche². Cependant, d'après Mario Fortin, le bouche-à-oreille n'existe plus depuis déjà une bonne dizaine d'années (à l'exception de peut-être un film par an). Pour lui, la mondialisation de l'information et les réseaux sociaux ont pris la place du relais de personne à personne et l'engouement pour tel ou tel film est maintenant suscité avant même sa sortie³.

Pour profiter de ce nouveau bouche-à-oreille virtuel, il est donc important de sortir les films au plus vite⁴. Or, le processus de sortie d'un film à partir de son acquisition peut être très long. De plus, un succès en salles peut inciter les exploitants à conserver un film rentable, entraînant par réaction logique la déprogrammation des sorties prévues pour le vendredi suivant. Les accords de distribution interdisant la sortie de certains films au Québec avant leur sortie américaine sont également une autre raison bien connue qui justifie les sorties retardées. Mais retards après retards, il se peut que des distributeurs décident de sortir certains films en DVD avant d'avoir fait goûter le plaisir de la salle.

Entre les petits films de qualité, mais sans potentiel commercial, et ceux qui risqueraient de sortir trop tard pour avoir une chance d'exister, on peut se demander : le phénomène de la sortie directe en DVD est-il vraiment une mauvaise chose ? Vu le manque d'intérêt pour le cinéma d'auteur de la part d'une grande partie de la population et vu le manque de salles qui pourraient permettre à ces films d'exister, ne peut-on pas se dire – comme Damien Detchberry – que, sans cette pratique, « on ne verrait jamais certains bons films au Québec. (...) Pour revenir à *The Selfish Giant*, au moins, il existe en DVD. Si un tel film sort en salles,

il reste à l'affiche une semaine, il fait perdre de l'argent à tout le monde et il prend de la place aux autres films. (...) Ce film est très bon, mais il est insortable ! »

Jean-Michel Berthiaume voit même un autre avantage au phénomène : « Je pense que c'est positif de conserver des bons films en *direct to DVD*, car le club vidéo a un avantage à offrir des films de qualité inédits comme *Joe* ou *Upstream Color*. Cela peut l'aider à survivre un peu plus longtemps. » N'oublions pas, en effet, l'importance de la survie du vidéoclub pour la cinéphilie. Le commis de club vidéo connaît (du moins dans certains cas) sa clientèle aussi bien que les films qui pourraient l'intéresser. Il peut donc faire ressortir du lot certains films qui auraient peut-être été plus difficiles à dénicher s'ils avaient été noyés dans le flot d'œuvres disponibles en vidéo sur demande.

Conscients de l'importance croissante des films qui sortent directement en DVD, nous avons pour notre part intégré depuis le dernier numéro une nouvelle rubrique *Directement en DVD* afin de témoigner l'intérêt de *Séquences* pour ces films et les aider à trouver le public qu'ils méritent.

Peut-être est-il temps que nous nous fassions une raison. Si le nombre de bons films distribués directement en DVD est en hausse, cela est peut-être finalement un mal pour un bien. Je me rassure peut-être comme je peux, mais en attendant de remettre à plat tout le système afin de donner le goût aux spectateurs de redécouvrir le plaisir de la salle, les sorties directement en DVD permettent au moins à ces films d'exister au Québec... et de pouvoir être visionnés de manière légale !⁵

¹ « Ces films que nous ne verrons pas en salles... ». *Huffington Post Québec*. http://quebec.huffingtonpost.ca/jean-marie-lanlo/ces-films-que-nous-ne-verrons-pas-en-salles_b_5302695.html (page consultée le 25 juillet 2014).

² Actuellement, si le succès d'un film est insuffisant le premier weekend d'exploitation, il disparaît de l'affiche sans avoir eu la possibilité de susciter le bouche-à-oreille.

³ Les origines de cet engouement peuvent être multiples (succès commerciaux, festivaliers ou critiques ayant traversé les frontières).

⁴ Mario Fortin s'est d'ailleurs livré à une petite étude qui lui a démontré que plus la sortie d'un film est retardée par rapport à sa sortie française, plus son nombre de spectateurs potentiels basé sur les chiffres français diminue.

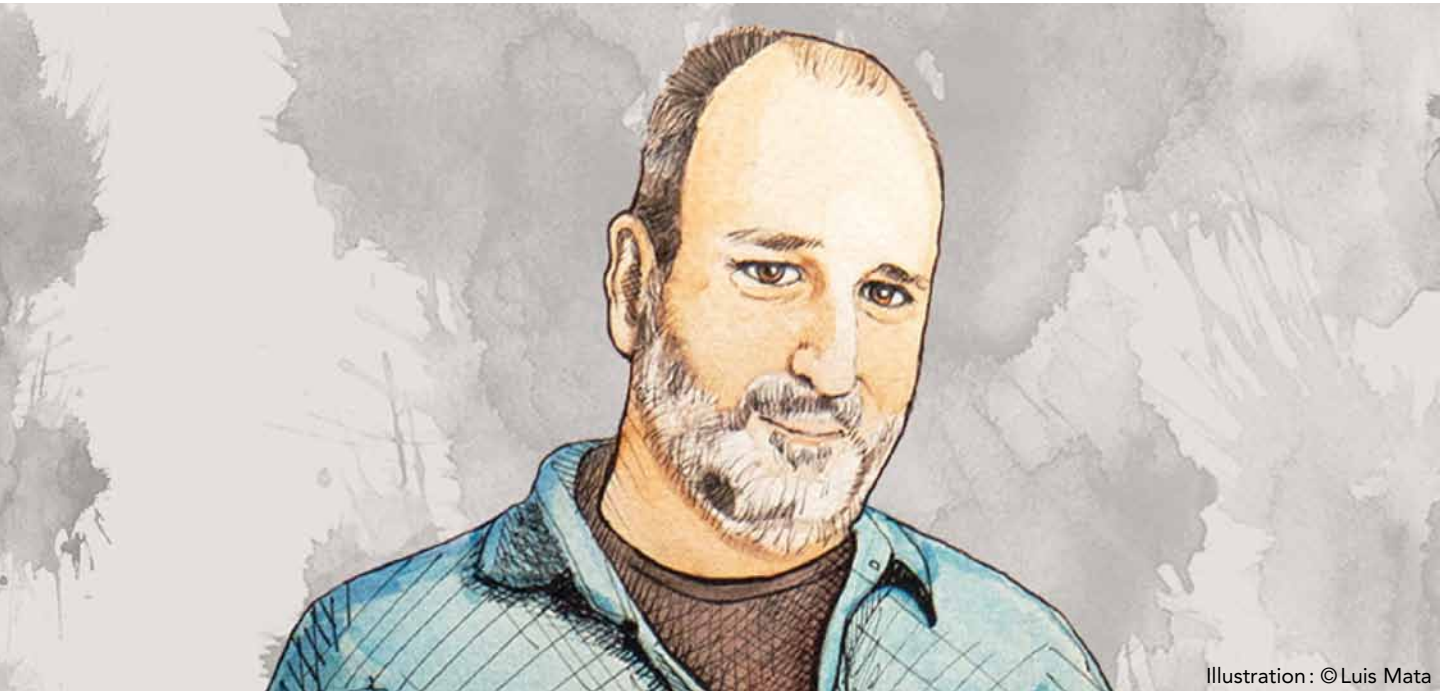


Illustration : © Luis Mata

Séquences rencontre... Martin Bilodeau

« Les films viennent nous chercher des fois pour des raisons qui nous échappent, donc ça demande un certain travail sur nous, un certain dévoilement. »

En avril dernier, le critique de cinéma Martin Bilodeau quittait le quotidien Le Devoir, après 19 ans de bons et loyaux services, pour créer son blogue personnel Images Parlantes. Quelques mois plus tard, nous l'avons rencontré. La discussion a porté notamment sur les raisons derrière son passage vers la blogosphère, sur la pratique de la critique au sein d'un milieu aussi petit que celui de l'industrie du cinéma québécois et sur les mutations de ladite critique à l'heure d'Internet, des réseaux sociaux, des embargos... Rencontre.

Propos recueillis par **Sami Gnaba**

Qu'est-ce qui vous a poussé à quitter un quotidien comme Le Devoir, pour lequel vous avez travaillé pendant 19 ans, et à vous lancer dans la création d'un blogue ?

Je te dirais que ce sont deux choses séparées. L'idée du blogue est venue après ma décision de quitter *Le Devoir* qui, elle, était motivée essentiellement par un besoin de redevenir un peu plus propriétaire de mon temps. Depuis huit ans, je suis rédacteur en chef de *Mediafilm*; c'est une « job » que j'exerce à temps plein. Et par-dessus ça, je devais faire mes textes pour *Le Devoir*. Ces deux tâches s'organisaient bien mais, à un certain moment, je me suis rendu compte qu'elles prenaient trop de mon temps.

Travailler à la fois chez Mediafilm et sur votre propre blogue, c'est un peu naviguer entre deux formes d'écriture assez contraires. D'une part, vous avez Mediafilm qui requiert une écriture assez objective; de l'autre, vous avez votre blogue où l'approche des films se veut essentiellement subjective...

Oui, tout à fait. Quand ma décision de quitter *Le Devoir* a été prise, j'ai longuement réfléchi sur ce qui allait me manquer le plus. Et c'était cet espace dans lequel je pouvais m'exprimer en tant que Martin Bilodeau. C'est donc en réponse à ce manque que l'idée du blogue m'est venue. Aussi, je voyais que beaucoup de gens dans la profession écrivent sur le web, sans avoir besoin d'une tribune comme celle que leur apporterait un quotidien. Je me suis alors dit que j'allais rejoindre ce monde-là et essayer d'occuper ma petite place. J'ai la chance d'avoir été 19 ans au *Devoir* et d'avoir acquis, grâce à ça, une certaine réputation. Peut-être pouvait-elle m'aider à lancer mon blogue... Je fais ça vraiment pour moi-même et pour quelques centaines de personnes, à mes heures libres, sans deadline ou obligation de la part de personne.

Avec la pluralité des sites de critiques de cinéma, ce sont du coup les médias et les critiques traditionnels qui doivent se remettre en question.

Oui, tout à fait. Et ces sites font entendre des voix qui



Le blogue de Martin Bilodeau : Imagesparlantes.ca

n'apparaissent pas dans les médias traditionnels. J'ai juste hâte que les médias traditionnels s'intéressent à eux. Je trouve qu'ils travaillent trop dans leur petite forteresse... Comme journaliste du *Devoir*, j'ai souvent été invité à travailler à Radio-Canada pour faire entendre mon opinion sur certains sujets. Et grâce à ces interventions, j'ai atteint une petite place dans l'univers médiatique québécois, place que j'essaie de défendre encore aujourd'hui, même si je n'ai plus *Le Devoir* comme support ou porte-voix. Mais j'ai hâte aussi qu'on trouve cela tout aussi naturel d'inviter quelqu'un comme Mathieu Li-Goyette de *Panorama-Cinéma*. Je trouve qu'il manque une certaine curiosité de ce côté-là dans les médias traditionnels, mais ça va venir.

Dans votre texte «Survivre au consensus soviétique sous la loupe cannoise», vous déclariez que «votre métier de critique est au bord de l'abîme». Pourriez-vous vous expliquer?

J'ai surtout un problème avec ceux qui nous lisent. Si ceux-là n'attendent pas de nous plus de rigueur, n'attendent pas de nous autre chose que de la promotion et des textes

enthousiastes, je me demande à quoi bon. Il y a encore des gens qui veulent lire des textes porteurs d'une pensée éclairée, mais à côté d'eux, il y en a plein d'autres qui sont encore gavés à la publicité et qui ne font pas la distinction entre ce qu'est un article et une publicité, trouvant tout à fait normal qu'on leur remplisse le journal de *pré-papiers* sur des films à venir, pour qu'ensuite on leur dise, deux semaines plus tard —et dans un espace très réduit— que le film n'est pas très bon. Il y a beaucoup d'enjeux économiques qui se jouent là-dedans.

Quand vous avez commencé, est-ce que les embargos critiques étaient aussi présents qu'aujourd'hui?

C'est certain qu'ils existaient. Quand j'ai commencé, le web n'était pas répandu comme aujourd'hui. Il n'y avait pas Facebook ou Twitter, par exemple. Avant, on ne pouvait pas consulter si facilement des opinions et des textes sur les films. Aujourd'hui, on peut le faire. C'est à la portée de tous. Alors, quand je vois un film à Cannes et qu'on (les distributeurs) me dit que je ne peux publier ma critique qu'au temps de sa sortie au Québec, je deviens très dubitatif: «*Est-ce que j'assure ta promotion? Est-ce que je suis un instrument de ta campagne de marketing...?*». Moi, si je veux dire et écrire ce que je pense d'un film, je devrais le faire. Pourquoi est-ce que je serais soumis à un embargo?

C'est une façon assez malhonnête de la part des distributeurs de considérer le public aussi. Car souvent ces embargos ciblent des films

depuis longtemps sortis ailleurs et, donc, le spectateur le moins avisé a déjà pris en considération certains avis critiques.

Oui, exactement. Tu vois, cette année — pour la première fois dans l'existence de *Mediafilm* —, on est allé à Cannes et on a couvert une trentaine de films, dont ceux de la compétition. Au fur à mesure que les jours avançaient, on a mis les fiches sur Facebook, Twitter. Comme ça, quand ces films sortiront, les fiches seront déjà là. Puis, au premier jour du festival, je reçois un courriel du distributeur pour le film *Grace of Monaco*, dans lequel ils me disent que la critique devrait sortir juste au moment de la sortie du film. Ma réponse fut: «*Allez-vous dire ça à Variety, au Hollywood Reporter, au Monde, à Libération... Allez-vous dire à tout ce monde-là qu'ils doivent garder leurs critiques jusqu'au moment de la sortie du film au Québec?*». Je n'ai pas eu de réponse... Des fois, ils (les distributeurs) nous mettent des embargos sur des films qu'on voit le mercredi soir alors que, dès le matin, les critiques sont déjà publiées sur le site de *Variety*. Il y a deux poids, deux mesures dans cette affaire-là?!



« Il y a sûrement des choses que je changerais aujourd'hui dans mon texte sur **Mommy**, pas pour modifier mon opinion qui reste la même, mais peut-être pour rendre mon texte plus clair sur certains points... »

Est-ce que c'est à cause de la petitesse de notre marché, selon vous ?

C'est une bonne question. Ça reste à vérifier. Je ne sais pas à quel point nous sommes fragilisés par rapport à la grandeur de notre marché.

Est-ce que c'était plus facile de débiter en tant critique dans les années 1990 ?

Oui, c'est certain. Il n'y a aucun doute possible. Aujourd'hui, il n'y a personne qui pourrait commencer ce métier. Je suis parmi les derniers à avoir pu trouver du vrai travail. Mon père trouvait ça épouvantable que je m'en aille dans la critique. Il me disait que je ne pourrais jamais trouver du travail... Il y a encore des possibilités d'être collaborateur et d'être payé, mais il n'y a plus de journaux qui vont embaucher des critiques de cinéma. Marc-André Lussier (*La Presse*, NDLR) et Odile Tremblay incarnent au Québec peut-être les derniers spécimens de journalistes à sensibilité cinématographique qui couvrent ce secteur très précisément. Dans les grands quotidiens, je dis bien. Sinon, en général, on retrouve des journalistes qui font un peu de tout, du culturel, qui – d'un jour à l'autre – pourraient se trouver à couvrir le secteur théâtral, littéraire ou encore musical. C'est ça, la mode aujourd'hui.

L'autre mode aujourd'hui – si on peut parler de mode – c'est que, grâce ou à cause du net, tout le monde peut se donner l'autorité de critique de films. C'est on ne peut plus vrai avec la réception de votre texte sur le dernier film de Xavier Dolan (« Sauvez ce garçon de lui-même », NDLR). Le critique est plus que jamais sujet aux critiques.

Oui, mais ce sont des tribunes où les gens peuvent s'exprimer librement. Je ne vois pas l'autorité que ça pourrait leur donner.

Une fausse autorité ?

Oui, une fausse autorité, mais surtout le sentiment de réagir à un texte dans l'instantané. Moi, je viens de la génération « courrier aux lecteurs ». On envoyait une lettre au journal par la poste pour se plaindre d'un article. Et j'ai juste 47 ans (rires). C'est dire comment les choses ont changé. Aujourd'hui, par un simple courriel ou un espace de commentaires sur un blogue, les gens peuvent écrire, vomir tout ce qu'ils veulent. C'est sûr que, quelque part, ça crée une dérive dans les opinions. Les gens veulent mettre leurs opinions, leurs étoiles, veulent aller sur le site de *cinoche* pour donner telle note à tel film... Quelque part, ça leur donne le sentiment de contribuer à quelque chose. Je ne suis pas tout à fait contre cette initiative. Je suis plutôt assez militant pour la pensée libre et la diversité d'opinions. Je ne suis pas contre ceux qui écrivent des commentaires idiots; cependant, je suis contre ceux qui les lisent et leur donnent une crédibilité.

Mais face à tous ces commentaires – certains très durs –, on ne peut s'empêcher de réaliser que le critique est plus que jamais fragilisé. Les commentaires, certains du moins, deviennent des attaques personnelles contre le critique... J'ai



Photo : ©Véro Boncompagni

le sentiment que la critique ne doit plus simplement offrir sa lecture personnelle et honnête d'une expérience artistique, mais il doit par-dessus tout apprendre à être critiqué.

Oui, c'est vrai, et il ne prend pas trop bien la critique. J'en suis un bon exemple. J'essaie de prendre ça avec un grain de sel, mais à la fin, on est humain et quand on est attaqué sur un plan très personnel, ça peut blesser. Mais ce que tu viens de me dire m'a fait penser à autre chose. En raison de ce que tu viens de me décrire, je trouve que la critique d'aujourd'hui est devenue très cynique. Il est beaucoup plus facile – *Mommy* est un très bon exemple du cas que j'essaie d'illustrer – d'haïr un film et de l'exprimer que d'aimer un film et de l'exprimer. En aimant une œuvre, on se dévoile beaucoup plus. Quand on voit un film qu'on n'aime pas, je dirais que ce texte-là est beaucoup plus facile à écrire parce qu'on en connaît les raisons dès qu'on sort de la projection. On va continuer à y penser, peut-être trouver des liens, mais généralement, on n'angoisse pas quand vient le temps d'écrire ce texte-là.

Pourquoi on a aimé un film ? Il n'y pas de réponse évidente à cette question. Les films viennent nous chercher des fois pour des raisons qui nous échappent, donc ça demande un certain travail sur nous, un certain dévoilement... Souvent, je vois que les films de nature sentimentale sont généralement mal accueillis par la critique, simplement parce qu'on y parle de sentiments. Et les apprécier équivaut à se dévoiler quelque part, alors on va préférer s'ériger contre ce cinéma de nature sentimentale... Les individus ont du mal à parler de grands sentiments sans se dévoiler, et comme la critique est critiquée, donc il se protège.

Vous me dites qu'il est plus facile de détester un film que de l'aimer, mais qu'en est-il d'un film québécois ? Est-ce que c'est aussi facile d'écrire un texte négatif ?

Non. (Silence) Il y a eu un phénomène autour de Xavier Dolan quand j'ai écrit mon texte sur *Mommy* qui a fait que c'était très mal venu de ne pas aimer son film, et que je n'avais pas mesuré du tout. Je ne l'ai pas senti venir, pas du tout. Il s'est passé quelque chose qui le rendait tout à coup inattaquable. Et finalement, c'était moi qui étais attaqué pour avoir dit ce que j'en pensais. Sur le coup, ça m'avait secoué, mais aujourd'hui je vis très bien avec ça... C'est un petit milieu ici ; c'est incestueux. Je crois que cette discussion, tu l'as eue avec d'autres, mais c'est notre réalité et on doit vivre avec. On se sent encore plus sous observation quand on écrit un texte sur un film québécois, surtout un avec des prétentions commerciales. Tous les gens qui ont travaillé sur un film, comme tous ceux de l'industrie, vont s'y intéresser.

Cette politesse critique face aux films québécois ne constitue-t-elle pas un vrai danger pour l'industrie ? Et aussi, à plus large échelle, à l'étranger où nos films sont vendus et présentés ?

Je ne crois pas que l'étranger donne beaucoup d'importance à l'accueil critique d'un film dans son pays. Cependant, il en a pour les programmeurs de festival. C'est vraiment eux qui vont faire exister les films à l'étranger. Il n'y a personne qui va venir acheter un film québécois. Il va être acheté sur des tribunes de festival comme celles de Venise, Cannes, Berlin ou Toronto. Ce sont ces accueils-là qui sont déterminants. Les distributeurs vont lire ce qui se dit dans des journaux influents comme le *Hollywood Reporter* ou *Variety*, par exemple. Je ne crois pas qu'on a une très haute opinion de la critique québécoise dans le monde.

Et pourquoi, selon vous ?

On n'a pas de médias, ici au Québec, qui rayonnent à l'international, comme peuvent le faire *The Guardian* ou le *New York Times*. Donc, si on avait de tels médias derrière nous, on aurait probablement plus d'impact.

En parlant de votre texte sur Dolan, plus tôt, vous me disiez ne pas avoir mesuré l'impact que ça pouvait avoir. Cette affirmation m'a ramené à une question que je me pose souvent. Est-ce que la critique sait se critiquer ? Peut-il, avec le recul, se raviser face à une opinion ou un texte précédemment émis ?

Oui, continuellement, dans mon cas. Je suis mon plus sévère critique... Une fois que le texte existe, je me relis très rarement : j'ai bien trop peur. Il n'y a que des regrets qui vont du manque de clarté dans un certain paragraphe jusqu'à l'omission d'un détail ou une mauvaise orthographe d'un nom... En ce sens-là, la question du blogue m'embête un peu parce que j'ai l'impression que je pourrais retravailler les textes qui sont déjà là, mais je me l'interdis. Ça deviendrait malhonnête. Il y a sûrement des choses que je changerais aujourd'hui dans mon texte sur *Mommy*, pas pour modifier mon opinion qui reste la même, mais peut-être pour rendre mon texte plus clair sur certains points. Je ne sais pas. ☹

Akshay Kumar

« Il est inutile de se cloîtrer dans le passé... »

Le comédien indien Akshay Kumar triomphe encore à Bollywood avec plus de cent films à son actif. Les défis ne l'effraient pas. Les nouvelles têtes de plus en plus fréquentes dans l'industrie ne l'empêchent pas de dormir. Au contraire, il est d'accord avec cette bouffée d'air frais qui secoue les cinémas de partout dans le monde. Mais il tient cependant à conserver fermement son statut d'acteur. Nous avons eu la possibilité de l'avoir en entrevue. Nous l'appuyons.

Propos recueillis et traduits de l'anglais par Élie Castiel

Votre formation dans les arts martiaux a-t-elle joué un rôle déterminant dans votre carrière et dans les rôles que vous ont proposés les réalisateurs ?

Lorsque j'ai commencé ma carrière, le concept de directeur de casting n'existait pas dans notre industrie. Le réalisateur ou le producteur s'occupait de choisir les comédiens. Mais d'autre part, à cette époque, j'étais le seul à avoir cette formation, apportant ainsi quelque chose de nouveau à l'écran. Je suis persuadé que cela a influencé certains réalisateurs de films d'action à me proposer des rôles. Je dois également ajouter que les arts martiaux ont toujours tenu, directement ou indirectement, une part profonde dans mon jeu. J'ai atteint un certain équilibre, plus d'énergie, moins de stress et plus de compassion.

Souvent, dans le Bollywood contemporain, certains cinéastes prônent un retour aux films d'action indiens des années 1970. Êtes-vous d'accord avec cette déclaration ?

Au cours des quatre à cinq dernières années, l'écran bollywoodien a activement participé à un retour du héros par excellence dans le cinéma populaire, ce qui confirme que les gros succès pendant cette période tournaient autour de ce genre particulier. Le début des années 2000 a appuyé ses énergies sur les comédies et les drames romantiques ou autour de la famille, pour ensuite céder la place au *masala*, mélangeant tous les genres et devenant chef du box-office. Parmi les grands noms de cette époque : Rajesh Khanna, Dharmendra, Amitabh Bachchan, de vraies légendes, des précurseurs qui ont donné un ton aux futurs comédiens.

Les anciens, les mythiques grands comédiens comme Dilip Kumar et Shashi Kapoor ont laissé un impact chez le public car, justement, il y avait, comme dans le cas de la plupart des





cinémas du monde, un écart entre le comédien et le public, privilégiant ainsi la part de rêve. Ce n'est plus le cas aujourd'hui.

Je ne crois pas que le manque de distanciation entre l'acteur et le spectateur mette le rêve cinématographique en péril. Nous, les Indiens, avons toujours eu beaucoup de respect envers nos héros, non seulement les acteurs, mais aussi les joueurs de cricket. Cet engouement résiste au temps. Mais depuis l'avènement des médias sociaux, cette distance tend sans doute à s'amoindrir.

Par ailleurs, l'adéquation chants/danses semble moins présente dans le cinéma bollywoodien des quelques dernières années, les cinéastes étant plus proches des vrais problèmes de société. Est-ce que ce phénomène risque de changer les codes de ce cinéma ?

Je suis convaincu que ça n'arrivera jamais. Nous sommes faits ainsi, notre expérience cinématographique consiste à donner aux spectateurs un banquet servi d'émotions, de comédie, de rage, de chant, de danse et d'espoir. Par contre, je suis conscient qu'il existe, à l'intérieur même de Bollywood, une petite communauté qui grandit de plus en plus pour offrir des modèles plus axés sur la narration et le rapport contenu/esthétique. Mais la fin de la formule chant/danse me paraît improbable, justement parce que les réalisateurs prennent le soin de filmer convenablement leurs films.

La présence féminine dans le cinéma hindi détermine le plus souvent souvent le succès aux guichets. Est-ce le lot des réalisateurs et/ou producteurs de choisir les actrices ou est-ce seulement la responsabilité des agents de casting ?

Faisant partie intégrante du film, j'ai aussi, en tant que comédien, mon point de vue, mais je ne me force jamais dans ce domaine. Je pense que le réalisateur sait exactement qui devrait tenir tel ou tel rôle.

À Bollywood, il y a le cinéma dominant en Inde, mais aussi un cinéma indépendant qui se bat pour produire des films. Accepteriez-vous un rôle dans un des films de cette catégorie ?

Ici, en Inde, nous sommes conscients qu'il existe, comme ailleurs, un cinéma grand public, le majoritaire, et un autre fait pour les

cinéphiles et critiques (sourire), mais qui n'attire pas le public de masse. Pour ma part, jouer veut dire jouer. Si le sujet du film me passionne, je n'hésiterai pas à jouer dans un film d'auteur.

Dans Dostana (Friends Forever), le thème de l'homosexualité était évoqué avec subtilité, notamment dans une des chansons du début. Je suppose que Bollywood n'est pas tout à fait prêt à aborder ce thème de façon frontale. Ça prendra quelques décennies.

Je pense que ça arrivera très vite. Mais il est vrai que nous ne sommes pas très ouverts à exprimer la dynamique homosexuelle comme c'est le cas dans plusieurs films occidentaux. Mais les jeunes générations dans notre pays sont beaucoup plus ouvertes à cette variante sexuelle. Les choses changent plus rapidement aujourd'hui.

À une époque où les nouveaux visages sont monnaie courante, il devient de plus en plus difficile de conserver sa popularité et son vedettariat. Comment réagissez-vous à ce phénomène universel ? La même question aurait pu être adressée à Salman Khan, Shah Rukh Khan et même John Abraham.

La passion, la persévérance, la compétition, le goût du dépassement et beaucoup, beaucoup de patience, ce sont là les ingrédients dont il faut tenir compte. Il y aura toujours de nouveaux visages et c'est la loi du milieu. Un jour, j'ai été moi-même un nouvel acteur. Il faut essayer de continuer à jouer, toujours aller de l'avant. Si vous avez la chance de travailler, il faut la saisir et faire de votre mieux. Garder le sens du professionnalisme est le plus important.

Les contacts entre Bollywood et Hollywood semblent plus fréquents. Cette collaboration pourrait-elle influencer les codes esthétiques et culturels de votre cinéma national ?

Je ne pense pas que cela arrive. Lorsque vous faites des films pour un certain type de spectateurs en particulier, vous faites en sorte de produire ce qu'ils veulent voir. Il est important que les cinéastes prennent en considération l'auditoire auquel ils s'adressent. Pour ma part, j'ai été le premier à tenter cette aventure dans **Chandni Chowk to China**, exemple parfait de *masala*. Mais je voudrais souligner que de nombreux films américains sont très populaires en Inde. J'aime bien cette dualité.

Comment voyez-vous votre futur à Bollywood et le futur de Bollywood ?

Mon futur va dépendre du genre de travail qu'on va me proposer et des efforts que j'aurai fournis. Je veux continuer à jouer jusqu'à mon dernier souffle. Je crois que les prochaines années s'avèrent fructueuses. Quant au futur de Bollywood, l'industrie est plus puissante. Le nombre de films produits et réalisés dépasse la moyenne normale en comparaison avec le reste du monde. Les jeunes talents poussent comme des champignons. Mais ce qui compte le plus, c'est leur passion, leur connaissance du cinéma, leur énergie et l'acharnement à réussir des films aussi bien dans la forme que dans le fond. Il est inutile de se cloîtrer dans le passé. ⑤

« Y'EST VRAIMENT SUPER BON » — sa mère

**Mais ne vous fiez pas à elle.
Voyez plutôt ce que son
portfolio inspire.**



Dix ans d'expérience en conception et réalisation de projets de graphisme d'édition (imprimé et pdf). Simon est un graphiste de confiance, fidèle à ses clients. Fiable, créatif, rigoureux et à l'écoute. Contactez Simon Fortin pour discuter de vos projets de mise en page graphique, obtenir un estimé [ou demandez à sa mère ce qu'elle en pense]:

514-526-5155 / info.samourai@videotron.ca

WWW.BE.NET/SAMOURAI

Dialogues autour d'une lanterne

Petite plaquette d'à peine 88 pages, cet opuscle retrace le parcours de la projection animée en remontant à la nuit des temps alors que l'homme des cavernes s'interrogeait déjà sur les interactions de l'ombre projetée et de la lumière. En onze courts chapitres, Jacques Perriault évoque, découverte après découverte, la recherche d'une universitaire parisienne. Anne, le personnage fictif, rencontre des individus qui alimentent sa quête entourant le phénomène d'images générées par le biais d'un éclairage. Elle décrit que leur usage, au cours du 17^e siècle, servait surtout à l'enseignement religieux et à la mystification des fidèles par la magie parastatique. Au 18^e siècle, on utilisait les lanternes magiques pour distraire la royauté et le peuple tandis que le 19^e siècle leur a attribué des fonctions propres à la formation des adultes. Ces fantasmagories statiques auxquelles on a apporté quelques subterfuges de mouvement précèdent l'avènement du cinéma – dont on parle assez peu dans l'ouvrage – pour en présenter davantage l'aspect pédagogique.

Afin de rendre le contenu de son livre plus convivial, l'auteur s'est improvisé scénariste en l'intégrant dans des dialogues plaqués au ton didactique, qui ne sont pas sans faire penser à de mauvais documentaires scolaires. Bien que les renseignements énoncés dans ces palabres inutiles soient très intéressants, le remplissage par les banalités empreintes d'une urbanité surannée détourne du sujet premier de la parution. Quelques retours dans le passé mettent en scène des personnages plus ou moins historiques, dont l'usage d'un français archaïque tente de plonger le lecteur au cœur de l'époque dans laquelle ils évoluent. Certaines interventions du narrateur, sorties de nulle part dans la trame dramatique, perturbent l'attention. De plus, plusieurs structures syntaxiques pèchent par leur bizarrerie et la révision du texte laisse parfois à désirer. Des gravures et des photographies disséminées au fil des pages donnent un aperçu des explications contenues dans les recherches. Axé sur les tentatives précédant le praxinoscope et le cinéma, et visant plus la technologie éducative, *Dialogues autour d'une lanterne* passe à côté de sa cible et l'information qui y est recensée aurait pu faire l'objet d'un travail de session universitaire sans plus. Aussi palpitant qu'un diaporama.

Patricia Robin



Jacques Perriault
*Dialogues autour d'une lanterne :
Une brève histoire de la projection animée*
(Collection *Des Hauts & Débats*)
Paris: L'Harmattan, 2013
88 pages

La vérité sur l'invention de la projection animée

La place d'Émile Reynaud dans l'Histoire du cinéma est maintenant assurée en ce deuxième centenaire, tout au moins en ce qui a trait aux débuts du cinéma d'animation. Ainsi, un espace de la section Zooms du site de la Cinémathèque française lui est consacré avec de nombreuses explications techniques.



Toutefois, tel ne fut pas toujours le cas. L'historien Sébastien Roffat a eu la bonne idée de republier, dans la collection qu'il dirige, le livre de Maurice Noverre sur Émile Reynaud. Sébastien Roffat nous détaille, avec beaucoup de documents, la vie compliquée de Maurice Hellis (1881-1943) qui signait ses textes du pseudonyme de Maurice Noverre. Roffat montre bien que Noverre, en antilumière, pousse la polémique bien loin pour favoriser Émile Reynaud et Georges Méliès.

Le style de Noverre, en décrivant la vie mouvementée de Reynaud qu'il considère comme un héros *scientifico-technique* incompris, emploie des formulations à l'emporte-pièce inscrites dans une graphie où les points d'exclamation et les majuscules viennent encore plus souligner les emphases du texte. Pourtant, la biographie de Reynaud se lit avec intérêt malgré de nombreuses digressions. Le texte de Noverre, annoté par Roffat, nous amène ainsi à suivre cet Émile, nommé ainsi par ses parents rousseauistes, qui acquiert auprès de ceux-ci de nombreuses connaissances artistiques et tech-

niques. Cela lui permettra plus tard de devenir professeur dans une école du soir soutenue par la ville du Puy. L'historien-éditeur a placé dans les appendices plusieurs exemples de ce travail d'éducateur où Reynaud employait déjà des instruments de projection d'images fixes pour illustrer lesdits cours.

Le retour à Paris, la construction du praxinoscope-théâtre puis l'invention du théâtre optique qu'il emploiera au Musée Grévin à Paris – de 1892 à 1900¹ – sont narrés dans un ton quasi mélodramatique où les vicissitudes de la vie de l'inventeur sont mises de l'avant. Le travail éditorial de Sébastien Roffat redonne donc au texte de Noverre sa place dans l'historiographie du cinéma et montre que, bien avant Truffaut et confrères, la polémique avait déjà cours dans ce domaine d'ombres et de lumière. 

Luc Chaput

¹À l'automne 1992, la Cinémathèque québécoise avait présenté une exposition Émile Reynaud avec projections. Cet été, on peut encore voir, dans une de ses salles, certains de ces appareils du *pré-cinéma*.

Maurice Noverre

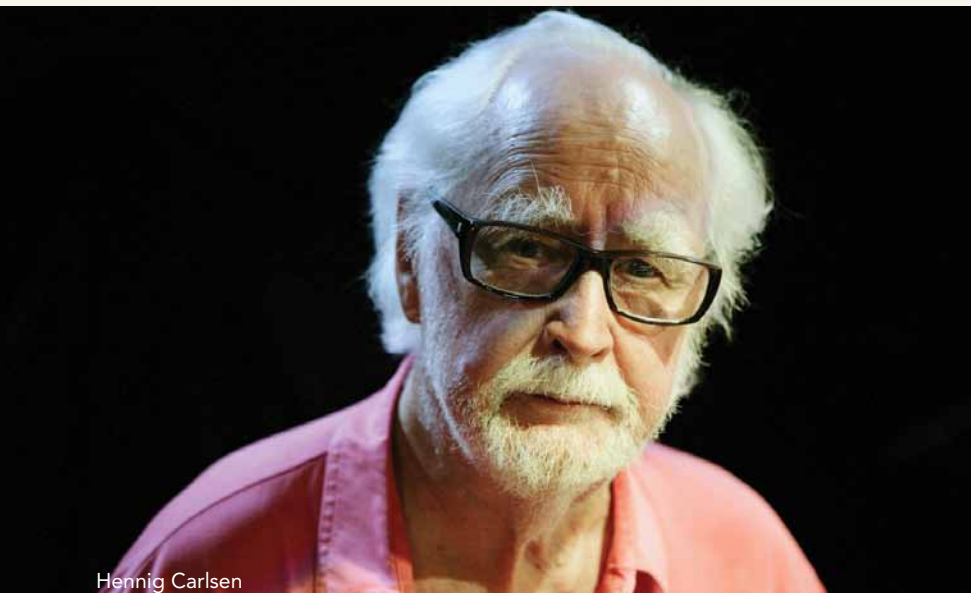
La vérité sur l'invention de la projection animée : Émile Reynaud, sa vie et ses travaux.

Édition établie et présentée par Sébastien Roffat (Collection « Cinémas d'animations »)

Paris : L'Harmattan, 2013

290 pages

[Paul] Apted... [Wu] Ma



Henning Carlsen

Paul Apted | 1967-2014

Monteur sonore, fils du réalisateur britannique Michael Apted, il travailla avec lui sur *Nell* et aussi sur *Prisoners* de Denis Villeneuve.

Henning Carlsen | 1927-2014

Réalisateur danois, d'abord documentariste (*De gamle*). Il tourne clandestinement en Afrique du Sud *Dilemma*, d'après le roman de Nadine Gordimer. Il devient célèbre pour *Sult* (*La Faim*) qui permet à Per Oscarsson de gagner à Cannes le prix d'interprétation. Quelques comédies suivent (*Un divorce heureux*). Puis, *Oviri* sur Gauguin et *Pan*, autre roman de Knut Hamsun, renouent avec le thème de la solitude de l'artiste dans la société. Il fut également metteur en scène de théâtre et professeur et, pendant quelques années, directeur du cinéma Dagmar, succédant à Dreyer.

Assi Dayan | 1945-2014

Fils cadet du célèbre général israélien Moshe Dayan, d'abord acteur dans *A Walk with Love and Death* de John Huston et *La Promesse de l'aube* de Jules Dassin. Il prit part aussi à *Beyond the Walls* d'Uri Barbash avant de réaliser plusieurs films dont le plus important est *La Vie selon Agfa*. Il continua à être acteur, notamment récemment dans une série psychanalyti-

que adaptée aux États-Unis sous le titre de *In Treatment*.

Ruby Dee | 1922-2014

Née Ruth Ann Wallace, comédienne noire américaine, la plus importante de sa génération, à la fois pour ses rôles sur Broadway (*A Raisin in the Sun* et *Boesman and Lena*) et pour son travail au cinéma (*No Way Out*). Elle coscénarisa *Up Tight* (d'après *The Informer*), en plus d'y jouer le rôle féminin le plus important. Elle reçut une nomination à l'Oscar pour *American Gangster*. C'est aussi sa collaboration avec son époux Ossie Davis dans les films de Spike Lee *Do the Right Thing* qui marqua les esprits. Ossie et Ruby furent aussi des acteurs importants de la lutte pour les droits civiques.

James Garner | 1928-2014

Né James Bumgarner, acteur américain qui établit sa personnalité à l'écran avec la télésérie *Maverick*. Sa participation dans le rôle du chapardeur dans *The Great Escape* confirma cette aisance et cette vision ironique de la vie qui trouve dans *The Americanization of Emily* sa plus belle expression. Il retrouva bien plus tard Julie Andrews et Blake Edwards dans *Victor Victoria*. Entretemps, il avait été un détective privé ennemi de la



James Garner

violence dans la télésérie *The Rockford Files*. Il reçut une nomination à l'Oscar pour *Murphy's Romance* et un prix pour l'ensemble de son œuvre de sa *guilde*, la SAG.

Nadine Gordimer | 1923-2014

Écrivaine sud-africaine, Prix Nobel, qui combattit de tout son art l'apartheid. Elle coscénarisa avec le réalisateur Henning Carlsen son film *Dilemma*.

Jacques Herlin | 1927-2014

Né Jacques de Jouët, acteur français qui eut une longue carrière de seconds rôles en Italie (dont *Juliette des esprits* de Fellini), puis en France: *La Petite Voleuse* de Miller et *Des hommes et des dieux* de Beauvois.

Martha Hyer | 1924-2014

Actrice américaine, fille d'un des procureurs au tribunal de Nuremberg, elle fut connue surtout pour ses rôles de blonde élégante (*Sabrina*, *Houseboat*) et concurrente à ce titre de Grace Kelly. Elle reçut une nomination à l'Oscar pour *Some Came Running*. Épouse du producteur Hal B. Wallis (*Casablanca*), elle dévoila ses problèmes de dépendance au jeu dans ses mémoires *Finding My Way*.

Apted... Ma



Helma Sanders Brahm

Carla Laemmle | 1909-2014

Née Rebekah Laemmle, actrice américaine, nièce de Carl Laemmle (fondateur d'Universal), elle eut une carrière épisodique de près de quatre-vingt-dix ans, entre autres dans le *Dracula* de Browning.

Michel Lang | 1939-2014

Réalisateur et scénariste français de comédies populaires (*À nous les petites Anglaises!* et *L'Hôtel de la plage*).

Veronica Lazar | 1938-2014

Comédienne italienne d'origine roumaine, veuve d'Adolfo Celi, elle prit part à plusieurs films de Bertolucci (du *Dernier Tango à Paris* à *Io e te*) et aussi à ceux d'Antonioni, Argento et Fulci.

Fred Ordway | 1927-2014

Ingénieur de la NASA, ami d'Arthur C. Clarke et conseiller scientifique pour *2001: A Space Odyssey*.

Andréa Parisy | 1935-2014

Actrice française qui joua plusieurs fois avec Louis de Funès: *La Grande Vadrouille*, *Le Petit Baigneur*.

Mary Rodgers | 1931-2014

Compositrice et auteure américaine, fille du compositeur Richard Rodgers (*South Pacific*) avec lequel elle eut des relations

difficiles. Elle connut un grand succès à Broadway avec *When Once Upon a Mattress* qui rendit célèbre Carol Burnett. Elle écrivit le roman *Freaky Friday* qu'elle adapta pour le cinéma et scénarisa *The Devil and Max Devlin*.

Helma Sanders Brahm | 1940-2014

Réalisatrice allemande, membre du nouveau cinéma de son pays avec les Fassbinder, Kluge, Schroeter, Syberberg et Wenders. Féministe, elle donna avec *Allemagne, mère blafarde* un portrait décapant et personnel de l'histoire allemande à partir de la Seconde Guerre mondiale. *Sous les pavés, la plage*, *Heinrich* et *Clara* sont des œuvres moins connues qu'elle eut beaucoup de difficulté à produire.

Elaine Stritch | 1925-2014

Comédienne américaine reconnue pour son humour décapant, elle reçut une nomination aux Tony pour la création de *Bus Stop*. Elle devint l'interprète privilégiée des chansons de Stephen Sondheim. Elle fit de deux d'entre elles – *I'm Still Here* et *The Ladies Who Lunch* – ses hymnes. Cette collaboration avec Sondheim fut peut-être une des raisons de sa présence dans *Providence* de Resnais. Elle fut aussi du *September* d'Allen. Elle gagna un Emmy pour *30 Rock* et est le sujet du documentaire *Elaine Stritch: Shoot Me*.

Ultra Violet | 1935-2014

Née Isabelle Collin Dufresne, artiste française qui fut égérie de Salvador Dali

avant de faire partie de la *Factory* de Warhol. Elle joua dans plusieurs films de ce dernier et d'autres (dont Forman). Elle écrivit ses mémoires et atteignit un certain statut comme peintre.

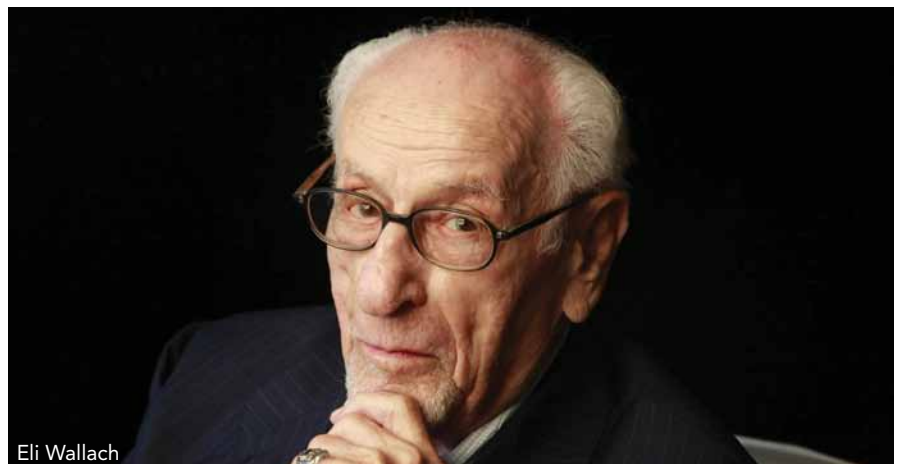
Eli Wallach | 1915-2014

Comédien américain, détenteur d'une maîtrise en éducation, il devint acteur amateur et fit partie de l'Actors Studio avant de gagner un Tony pour la création de la pièce de Tennessee Williams *The Rose Tattoo*. Elia Kazan lui donna son premier rôle important au cinéma dans *Baby Doll*. Élevé dans un quartier multiethnique de Brooklyn, il incarna souvent avec brio des Italiens ou des hispanophones (*The Good, the Bad and the Ugly*). Son interprétation dans *The Misfits* de John Huston fut aussi remarquable. Il reçut un Oscar pour l'ensemble de sa carrière et ce, un peu tard: à 95 ans! Il était l'époux d'Anne Jackson (depuis 1948) avec laquelle il joua souvent au théâtre ou au cinéma. Il était l'oncle d'A.O.Scott, critique de cinéma du *New York Times*.

Wu Ma | 1942-2014

Né Feng Hung-Yuan, acteur et réalisateur chinois de comédies d'horreur et de kung-fu. Il travailla souvent avec Sammo Hung (*Ren xia ren*), eut un rôle principal dans *A Chinese Ghost Story* et collabora avec Tsui Hark dans *Once Upon a Time in China*. ⑨

Luc Chaput



Eli Wallach

Blood Ties

Pour son quatrième long métrage, Guillaume Canet voit les choses en grand et s'offre une reconstitution historique (les années 1970), un premier film « américain » (même si les capitaux sont très majoritairement français) et un coscénariste qui n'est autre que James Gray.

Blood Ties donne aussi l'occasion à Canet de témoigner de son amour pour le cinéma américain des années 1970¹. Pour être à la hauteur, il met toutes les chances de son côté en s'entourant de bons techniciens et d'acteurs chevronnés. Non seulement son casting est de première classe (Clive Owen, Zoe Saldana, James Caan, Mila Kunis, Marion Cotillard, Matthias Schoenaerts, etc.), mais surtout, ses comédiens sont impeccablement dirigés et suivis par une caméra qui semble leur vouer un profond respect. Tout cela contribue à faire de **Blood Ties** un thriller très agréable à regarder... même si toutes ses qualités nous font aussi regretter ses lacunes.

D'une part, la gestion des différents personnages et des différentes problématiques est parfois un peu laborieuse, et donne l'impression que Canet passe à côté de son sujet principal, à savoir la relation difficile entre deux frères (l'un flic, l'autre bandit). D'autre part, l'envie de trop bien faire finit par paralyser Canet qui ne semble pas s'autoriser la moindre prise de risque. Si cette envie ne nuit pas au film la plupart du temps (nous ne nierons pas que la sobriété peut avoir du bon), elle pose de réels problèmes lors de certaines scènes fondamentales pour le développement de l'intrigue. L'illustration la plus flagrante est probablement la scène finale. Quoique comportant tous les éléments pour devenir un moment de grande tension et de grande émotion, elle ne parvient jamais à atteindre le niveau nécessaire, Guillaume Canet la bâclant un peu en restreignant trop sa mise en scène à un rôle purement illustratif.

Toutefois, si **Blood Ties** est plus faible que la somme de ses atouts aurait pu le laisser espérer, il n'en demeure pas moins un film particulièrement agréable et une incursion encourageante de Guillaume Canet outre-Atlantique !.

Jean-Marie Lanlo

¹ Guillaume Canet déclare d'ailleurs dans le dossier de presse du film : « La base de toute cette aventure reste mon envie de réaliser un film qui se déroule dans les années 70 aux USA. Je suis un amoureux inconditionnel du cinéma de Cassavetes, Schatzberg, Lumet et autres Peckinpah. »

■ **LIENS DE SANG** | Origine : France / États-Unis – Année : 2013 – Durée : 2 h 07 – Réal. : Guillaume Canet – Scén. : James Gray, Guillaume Canet – Images : Christophe Offenstein – Mont. : Hervé de Luze – Mus. : Maxim Nucci – Int. : Clive Owen, Billy Crudup, Zoe Saldana, James Caan, Mila Kunis, Lili Taylor, Marion Cotillard, Matthias Schoenaerts, Griffin Dunne – Prod. : Alain Attal, Guillaume Canet, John Leshner, Hugo Ségnac – Dist. / Contact : VVS.



Möbius

Le début de carrière d'Éric Rochant était plein de promesses. Après avoir obtenu le César du meilleur court métrage en 1988 (**Présence féminine**), il avait signé – avec **Un monde sans pitié** – un premier film qui fut en son temps fortement apprécié du public, de la critique et de la profession¹. Pour son troisième long métrage, Rochant avait abordé l'espionnage (**Les Patriotes**, 1994) et récolté une sélection cannoise, mais le mauvais accueil à ce film pourtant réussi avait semblé mettre un terme aux espoirs que l'on pouvait porter en lui. Après une période décevante et déclinante, puis une longue absence des salles (son précédent film **L'École pour tous** date de 2006), Éric Rochant nous revient enfin avec un film d'espionnage... du moins le croit-on.

En effet, l'espionnage financier, qui semble dans un premier temps être le sujet principal de **Möbius**, laisse vite la place à une histoire d'amour entre une trader de haut vol et un agent des services secrets russes. Les personnages dépeints par Rochant, froids et calculateurs, paraissent de prime abord insensibles aux conséquences de leurs actes, et la mise en scène est à l'avenant. Le cadre est d'une précision implacable et l'approche choisie par Rochant semble être volontairement à la fois très rigoureuse et sans surprise. Lorsque l'histoire d'amour apparaît, le réalisateur maintient ce cap mais parvient, juste dans sa manière de filmer les regards ou le grain des peaux, à couvrir son image d'un voile de sensualité et de tendresse.

Au milieu de l'univers froid de l'espionnage financier, ces quelques instants forment un contraste assez émouvant qui parvient à faire progressivement glisser le film d'espionnage vers le mélo sentimental avec un naturel qui force le respect.

L'équilibre que Rochant parvient à conserver entre les deux genres (et les deux intrigues qui s'imbriquent de manière complexe mais toujours parfaitement maîtrisée) permet au réalisateur de signer un retour très convaincant qui sera peut-être, souhaitons-le, l'amorce d'un nouveau départ !

Jean-Marie Lanlo



¹ **Un monde sans pitié** a attiré plus d'un million de spectateurs en France, et obtenu le César de la meilleure première œuvre et le prestigieux Prix Louis-Delluc.

■ Origine : France / Belgique / Luxembourg – Année : 2013 – Durée : 1 h 43 – Réal. : Éric Rochant – Scén. : Éric Rochant – Images : Pierre Novion – Mont. : Pascale Fenouillet – Mus. : Jonathan Morali – Int. : Jean Dujardin, Cécile de France, Tim Roth, Émilie Dequenne – Prod. : Christophe Cervoni, Éric Juhérian, Mathias Rubin – Dist. / Contact : VVS.

The Best Offer

Un commissaire-priseur, distant, portant souvent des gants, ouvre une porte dérobée dans son hôtel particulier. S'y trouve un cabinet secret où il garde, regarde et contemple des peintures de femmes, œuvres d'artistes plus ou moins célèbres¹. C'est là son jardin secret où il lit, entouré de ses muses. Monsieur Oldman est à la tête d'une entreprise reconnue et un expert recherché par diverses familles pour fins d'inventaires. Il emploie aussi alors des méthodes que l'éthique réprouve. Il est donc proche, par certains côtés, de l'escroc Joe Morelli – autre marchand de rêves de Tornatore – dans *The Star Maker* (*L'uomo delle stelle*), pour de pauvres Siciliens sûrs de devenir des étoiles. Ici, Virgil Oldman, interprété magistralement par Geoffrey Rush, est un tel marchand pour les classes, au moins bourgeoises, sûres de détener le chef-d'œuvre inconnu. Le caractère international de son entreprise, ayant pignon sur rue en Italie et ailleurs en Europe, est souligné par l'emploi de l'anglais par tous les protagonistes, ce qui a sûrement dû étonner des spectateurs qui s'attendaient à de l'italien chez Tornatore. Celui-ci fait évoluer ses personnages ici – et souvent par temps gris –, dans ce Nord de l'Italie, même site que dans *La sconosciuta* (*La Femme inconnue*), son autre film policier psychologique, également magnifiquement filmé par Fabio Zamarion, et bien loin du soleil de *Malena* et de *Cinema Paradiso*.

Sur ce canevas du *paraître* et de l'*être*, Tornatore tresse un scénario où une naine à la voix métallique est peut-être le double d'un automate de Vaucanson. La machination se construit lentement, opposant salles de vente, restaurants huppés, atelier de réparation électronique et villa urbaine où vit, derrière une autre porte close, Claire, une très belle jeune femme mystérieuse. Oldman, mû par la recherche des morceaux de l'automate inconnu, y rencontre des émotions qui obscurciront sa légendaire sagacité. La musique de Morricone, aux accents hitchcockiens, souligne un peu trop les dédales de cette éducation sentimentale d'un homme âgé.

Luc Chaput

¹On trouvera sur imdb.com, dans les pages consacrées au film, une liste desdites œuvres, plus facile à gérer que celle dans le générique de fin.

■ **LA MIGLIORE OFFERTA** | Origine : Italie – Année : 2013 – Durée : 2 h 11 – Réal. : Giuseppe Tornatore – Scén. : Giuseppe Tornatore – Images : Fabio Zamarion – Mont. : Massimo Quaglia – Mus. : Ennio Morricone – Int. : Geoffrey Rush, Sylvia Hoeks, Jim Sturgess, Donald Sutherland, Philip Jackson, Dermot Crowley, Liya Kebede – Dist. / Contact : Warner.

The Zero Theorem

Avec *The Zero Theorem*, l'iconoclaste Terry Gilliam nous accueille en terrain connu. Abordant un genre qu'il connaît bien, la fable de science-fiction dystopique, Gilliam replonge dans des thèmes et des idées qu'il affectionne particulièrement. Désillusion et désenchantement, questionnement existentiel et rêve de vie meilleure, amours inaccessibles et bureaucratie *orwellienne*, poésie déjantée et bric-à-brac foisonnant sont donc au rendez-vous. On pense évidemment à *Twelve Monkeys* et, surtout, à *Brazil*, dont *The Zero Theorem* est l'héritier direct. Mais il y a aussi de la folie rocambolesque de *The Adventures of Baron Munchausen* ou encore de la détresse poignante de *The Fisher King*... de même qu'une multitude de clins d'œil à d'autres œuvres du répertoire SF, y compris *The Matrix*, *eXistenZ* et *Thomas est amoureux*.

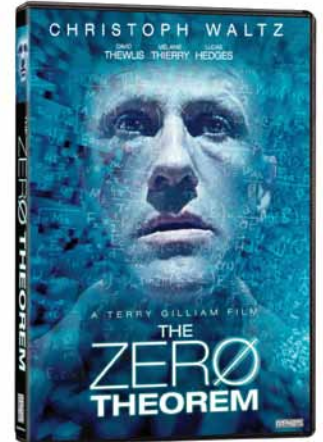
Christoph Waltz donne une épaisseur subtile à son Qohen Leth, personnage relativement monochrome. Informaticien génial, Qohen tente de prouver, pour un grotesque patron tout-puissant, que l'univers – et donc la vie – n'a aucun sens. Toutefois, il est lui-même consumé par l'attente d'un appel énigmatique qui n'arrive jamais et qui donnerait enfin... un sens à sa propre vie. On n'en est pas à un paradoxe près dans ce film qui apparaît surtout comme un flamboyant ressassage d'idées et d'images empruntées, sans être nécessairement renouvelées. Comparativement, son inspiration principale, *Brazil*, bouillonnait d'inventivité et de nouveauté. Le problème réside peut-être surtout dans le scénario. À faire trop de clins d'œil, Pat Rushin semble avoir oublié de donner du cœur à Qohen et de la consistance à son récit. L'introduction d'une aguichante séductrice et d'un adolescent brillant trop impertinent (les vrais « cœurs » du film) ne suffit pas à insuffler suffisamment d'empathie à l'ensemble.

En fin de compte, *The Zero Theorem* fait davantage figure de calque mineur de *Brazil*. Le film se révèle surtout cynique, hétéroclite et nihiliste, là où *Brazil* était plutôt mélancolique, onirique et déchirant. Si *Brazil* était porté par un humour fantaisiste et absurde, *The Zero Theorem* donne dans le burlesque anarchique, sans la cohésion effervescente du premier. Ceci dit, si elle n'est pas entièrement satisfaisante, l'œuvre imparfaite d'un auteur fascinant peut souvent se montrer plus intéressante que le film parfait d'un simple faiseur.🌀

Claire Valade

NDLR : Au moment d'aller sous presse, nous apprenons que le film sortirait finalement en salles au Québec.

■ **LE THÉORÈME ZÉRO** | Origine : États-Unis / Roumanie / Grande-Bretagne / France – Année : 2014 – Durée : 1 h 47 – Réal. : Terry Gilliam – Scén. : Pat Rushin – Images : Nicola Pecorini – Mont. : Mick Audsley – Mus. : George Fenton – Int. : Christoph Waltz, Mélanie Thierry, Lucas Hedges, David Thewlis, Tilda Swinton, Matt Damon – Dist. / Contact : Métropole.



Paris, Texas

Cinéma de l'émotion

Il y a trente ans, Wim Wenders gagnait sa Palme d'or au Festival de Cannes pour **Paris, Texas**, oeuvre inégalable dans la trajectoire artistique d'un cinéaste qui a fait de l'errance son principal sujet fondateur, quitte à se perdre ici et là.

Sami Gnaba

Dans le vécu d'un spectateur ou d'un cinéphile, des œuvres comme **Paris, Texas** sont d'une race rare, précieuse. De celles qui nous tenaillent intimement durant des heures, des jours, des années même après leur visionnement, au plus profond de nous, jusqu'à s'engraver dans notre mémoire. Vers lesquelles on revient sans cesse, comme une contrée secrète où s'abriteraient les traces tenaces de notre propre identité, de nos certitudes à nos doutes.

Pour celui tentant dans ces lignes gauches d'en décrire le choc, d'en formuler toute l'impérissable beauté et émotion, cela tient presque d'un exercice vain, voire futile. À chaque plan, à chaque note de guitare hantée de Ry Cooder qui nous revient en mémoire, ce sont des dizaines d'autres qui surgissent avec la même intensité comme pour nous rappeler que ces images, une fois investies par nos yeux ébahis, sont à tout jamais ancrées en nous. C'est le pouvoir d'identification propre au cinéma; nul autre art n'atteint l'intensité, l'immédiateté, de l'image cinématographique. Aucun autre ne peut inscrire en nous, avec un tel degré d'intensité et de puissance d'évocation, l'émotion que les films provoquent.

Emotion pictures (Cinéma de l'émotion dans sa traduction française) est le titre d'un livre compilant une bonne part des écrits critiques de Wim Wenders. Ce sont aussi les premiers mots qu'on évoquera en regardant **Paris, Texas**, démarré comme un western dans les paysages désolés arides du Texas pour se clôturer en un drame sentimental absolument terrasant.

Ni le film, ni son titre, ne mentent. C'est une œuvre foncièrement américaine dans sa forme, mais tournée par un Européen. Campé au Texas, interprété par des acteurs américains pour la plupart, financé avec de l'argent provenant de l'Allemagne et de la France, **Paris, Texas**, déjà par son titre, cristallise à merveille l'identité hybride de Wim Wenders.

Tournant majeur dans sa filmographie, chef-d'œuvre incontestable, avec le temps et le recul, on pourrait aussi qualifier aujourd'hui ce onzième long métrage de «film indépassable». En effet, quand on prend la mesure de la dégringolade qui a suivi (son film subséquent, **Wings of Desire**, reste tout aussi intouchable, et le seul) → très peu de fictions mémorables, mais beaucoup de documentaires inspirés comme **Pina** ou encore **The Soul of a Man** → on oserait presque désigner **Paris, Texas** de film-testament tant il réunit toutes les obsessions du réalisateur. Mais voilà: Wim Wenders n'avait que 38 ans à l'époque, autant dire l'âge d'un cinéaste novice.



En quête de sa propre histoire oubliée

Quand il réalise ce onzième opus, Wenders est en train de traverser la phase de création la plus intense de sa carrière. Après un sublime polar européen (**L'Ami américain**) qui réunissait – pour la première fois depuis **Rebel Without a Cause** – Dennis Hopper et Nicholas Ray, en ciné-fils dévoué, il tourne aussitôt **Lightning Over Water** sur, et avec Ray, alors déjà très malade. «Une histoire de cinéma qui passe par l'allégeance admirative d'un jeune cinéaste européen à l'égard d'un grand aîné américain», comme l'écrit Michel Boujut dans son livre consacré au cinéaste allemand. (Ciné)filiation et rapport à l'Amérique, tels sont les grands thèmes pour Wenders à l'aube des années 1980. **Paris, Texas** constituera leur point d'achèvement.

Sous la tutelle de Coppola, encore invincible à Hollywood, il signe son premier film américain, l'oubliable **Hammett**. Devant le déroulement catastrophique de son expérience et dans l'urgence de créer, il réalise un film en noir et blanc désenchanté, inspiré de sa propre expérience de cinéaste européen pris dans le système de production américain (**L'État des choses**). Au détour d'un plan, son alter ego, Friedrich, cinéaste bien sûr, confesse: «Je ne suis chez moi nulle part.» Aveu à prendre au premier degré pour Wenders qui, entre son désir d'Amérique et son Allemagne natale, est tiraillé.

À l'instar de Travis en quête de sa propre histoire oubliée, Wim Wenders se cherche toujours, l'errance ayant toujours été au cœur de ses plus belles œuvres (**Au fil du temps, Alice dans les villes...**). Cette quête trouve son aboutissement avec **Paris, Texas**, son film le plus mûr, où finissent par triompher – pour une première fois chez lui – des personnages plus incarnés dans leur épaisseur psychologique et une fixation longtemps

logée dans l'imaginaire *wendersien* : « Je le regarde comme le film que j'aurais voulu faire depuis le début. J'avais le sentiment d'avoir toujours un film à faire dans cette Amérique dont j'ai toujours rêvé. Il y avait aussi la volonté d'en finir avec ma fixation sur l'Amérique. Cette fixation, c'est surtout le désir de tourner dans les grands espaces qui ont enchanté mon enfance. »

Wenders rend au paysage américain toute sa majesté, ses couleurs éclatantes. Cela sans jamais perdre de vue l'élan dramatique de ses protagonistes. L'Amérique règne comme héroïne incontestée dans **Paris, Texas**, nom par ailleurs d'une petite ville bien réelle perdue au sud du Texas où Travis croit avoir été conçu. De ses espaces fantomatiques, ses perdants magnifiques, ses *highways* infinies se déroulant sous le soleil déclinant, ses *billboards*, ses néons scintillants, ses *diners* qui jalonnent ses routes... : tout passe dans la vision de Wenders de l'Amérique, laquelle hérite autant du western (ses histoires d'hommes solitaires) que du *rock* américain façon Chuck Berry ou encore du maître Edward Hopper, l'influence la plus directe et prégnante dans la tonalité mélancolique du film.

Cette histoire d'amour avec l'Amérique fait écho à une autre histoire d'amour que le film fait dérouler admirablement en deux temps. Tout d'abord, Wenders esquisse les tentatives de rapprochement multipliées entre Travis et son fils Hunter, domicilié à présent chez son oncle et père de substitution. Le film, dans cette première partie, échappe aux périls du sentimentalisme dégoulinant et dépeint avec patience, par petites touches délicates (la scène d'anthologie du film super 8), l'équilibre de leur nouvelle relation.



Comblent le trou de quatre ans d'absence et de solitude

Dans sa seconde partie, **Paris, Texas** se transforme en *road movie* aux dialogues majoritairement improvisés entre père et fils, à la poursuite de celle qui pourrait recoller tous les morceaux épars de leur passé commun, Jane, véritable cœur battant du film incarné par Nastassja Kinski (touchante, admirable, incandescente... épithètes trop pauvres, trop réductrices pour qualifier sa prestation). Au sujet de son personnage féminin, Wenders affirme : « Jane n'était pas seulement le grand désir de Travis, la force qui le pousse à vivre. Moi aussi je l'ai attendue, plus que je n'ai jamais attendu quelque chose ou quelqu'un dans un film... Je n'avais jamais

fait un film d'amour, n'étais jamais entré dans cette intimité entre un homme et une femme. »

Dans sa dernière demi-heure ponctuée de longs monologues déchirants, le cinéma de Wenders atteint une émotion inédite et s'affranchit vers l'horizon de la maturité. Aux dires de ce dernier toujours, cette séquence « a eu un effet libérateur ». C'est une émotion « dont je savais qu'elle aurait des effets dans le film suivant, quel qu'il soit », soit **Wings of Desire**. Car ce que dit la scène des retrouvailles de Travis et Jane – gracieuseté du texte sublime de Sam Shepard, au carrefour de la prose poétique et du monologue sur les rapports amoureux, leur beauté et leur violence, sur toute l'*intranquillité* du cœur humain, on a l'impression que jusque-là aucun film ne l'avait articulé avec autant de justesse, d'intimité, de proximité. La charge dramatique des mots, doublée de la puissance des images de Wenders dans ces quelques minutes de retrouvailles, finissent par rendre **Paris, Texas** inattaquable. En l'espace d'une séquence, Travis et Jane se chargent du langage des sentiments le plus intime pour tous les amants du monde.

Si filmer amoureuxment son actrice (pour un cinéaste), si s'enticher vivement d'un personnage (pour le spectateur et le cinéaste) signifient encore quelque chose aujourd'hui, à l'heure où trop de spectateurs malheureusement désapprennent à regarder leurs acteurs et que trop de films font violence aux grands sentiments, alors **Paris, Texas** constitue un exemple aussi probant que vital.

Après avoir passé une partie du film sans dire un mot, Travis déballe tout. Ses mots retentissent dans une voix douce teintée d'amertume et de remords comme pour combler le trou de ses quatre ans d'absence et de solitude. Mélange de virilité et de fragilité, de présence naturelle et de technique, la performance de Harry Dean Stanton qui en était à son premier grand rôle après trente ans de cinéma—captive, émeut à chaque apparition à l'écran. Une décennie plus tard, il inspirera à David Lynch son plus beau film, l'étonnant **A Straight Story**.

Sommet de désespoir amoureux, de regrets et de tristesse, la séquence dans le *Peep-show* reste à ce jour ce que Wenders a filmé de mieux, au plus creux de l'intime et de l'émotion. Les deux se seront tout dit, le temps de deux très longs plans fixes dévastateurs, sans ne jamais se toucher, séparés à tout jamais, après avoir déposé l'interphone de la cabine. Tel un cowboy en voie de quitter vers une autre ville après avoir accompli sa mission, Travis est reconduit au bout de la nuit de Houston, à nouveau sur la route, une fois que Jane et leur fils sont réunis dans un dernier plan magnifique.

Il ne reste alors que le son d'une émotion nue, impérieuse, de cette dernière image, et l'espoir de voir Wim Wenders nous revenir à nouveau inspiré... À suivre. 

■ **Origine** : France / Allemagne / Grande-Bretagne / États-Unis – **Année** : 1984 – **Durée** : 2 h 27 – **Réal.** : Wim Wenders – **Scén.** : Sam Shepard, L.M. Kit Carson – **Images** : Robby Müller – **Mont.** : Peter Przygodda – **Mus.** : Ry Cooder – **Son** : Dominique Auvray – **Dir. art.** : Kate Altman – **Cost.** : Brigitta Bjerke – **Int.** : Harry Dean Stanton (Travis), Nastassja Kinski (Jane), Dean Stockwell (Walt), Hunter Carson (Hunter), Aurore Clément (Anne) – **Prod.** : Anatole Dauman, Don Guest – **Dist. / Contact** : Fox.

Dans un jardin je suis entré

Les opportunités ratées de la réconciliation



À l'instar d'Amos Gitai, mais en plus acerbe, le cinéaste israélien Avi Mograbi est connu pour ses documentaires engagés, critiques virulentes de la politique de son pays face au conflit israélo-palestinien. La preuve, nous l'avons eue en 2005 avec le très percutant **Pour un seul de mes deux yeux** (Nekam Achat Mishtey Eynay), titre on ne peut plus prophétique et brillant discours sur l'impossibilité de réconciliation. Nous sommes en droit de nous demander si, avec **Dans un jardin je suis entré**, les choses ont vraiment changé.

Élie Castiel

Il paraît impossible de ne pas tenir compte de la situation actuelle entre Israël et la bande de Gaza : des deux côtés, incompréhension et sourde oreille mutuelles. À tel point qu'il est difficile de prendre position même si les destructions massives sur l'enclave gazaouie nous laissent horrifiés. Sur ce point, **Dans un jardin je suis entré** prophétise en quelque sorte l'impossible réconciliation entre deux terres divisées, destinées sans doute à ne jamais s'entendre, même si au fond, Mograbi semble plus optimiste.

Pourtant, le cinéaste a toujours eu une position défaitiste du conflit. Quelle que soit sa démarche, plus qu'à une critique de son pays, c'est surtout à l'immobilisme, au manque d'empathie, à toutes ces fins de non-recevoir incessantes que le cinéaste fait allusion. Ici, son amitié de 30 ans avec Ali Al-Azhari, professeur palestinien, sert de toile de fond pour illustrer l'indéfectible fidélité d'une solide entente malgré le parcours déformé du temps qui passe.

Il est dit dans le film que « le rêve sioniste se dissout dans l'histoire ». Comment interpréter cette déclaration aussi rationnelle que déchirante ? Mais Mograbi ne semble pas y répondre, et c'est peut-être intentionnel. Car ici, il s'agit surtout de voir que, malgré les différents conflits, l'amitié entre l'Israélien et le Palestinien a survécu. Cette relation intellectuelle montre jusqu'à quel point les mésententes peuvent être réglées par une compréhension de l'autre. Il y a sans doute là une approche romantique par rapport à l'Histoire. Plus émotif qu'analytique, Mograbi nourrit les sentiments avec le cœur et l'esprit.

La présence de la jeune et belle Yasmine, fille du professeur, constitue l'une des parties les plus importantes du film. Métissée, née d'un père musulman et d'une mère juive, elle vit quotidiennement, malgré son jeune âge, une dualité originelle qui ne peut se résoudre que par la fusion des mentalités. Film intimiste qui ne jure que par la parole, **Dans un jardin je suis entré** fait référence à une chanson d'Asmahan, sœur du célèbre acteur-chanteur égyptien Farid El Atrache. Elle parle d'enfermement, de liberté, d'amour désincarné, de rêves enfuis, mais aussi d'entente, de réconciliation et de retrouvailles.

Il y a aussi l'histoire de Marcel, un cousin du père de Mograbi. Originaire de Beyrouth, il a décidé, lors de la création de l'État d'Israël en 1948, de se rendre à Tel-Aviv. Ayant senti que son âme était ailleurs, il revint à Beyrouth jusqu'en 1967, alors que les circonstances (évidentes) l'obligèrent à retourner définitivement en Israël – prouvant jusqu'à quel point l'Histoire peut manipuler l'individu.

Dans ce beau poème imagé, la parole est le seul recours à la notion du temps. Utiliser des jeux de mots, recourir aux archives, pointer du doigt la roue du destin, situer le conflit sous un angle discret plutôt que combatif... voici en quelque sorte les ingrédients formatifs de la proposition d'un cinéaste rêveur qui nous pousse à le suivre.

Pour Al-Azhari, revoir l'emplacement de ce qu'était le jardin familial, c'est voir l'occupation non seulement d'un point de vue politique et militaire, mais également géographique. À ce moment, Mograbi se fait discret, contrairement au reste du film où le côté volontairement narcissique se fait entendre. L'ère cède ici la place à un discours théorique, voire à un dialogue civilisé, épris de vie. La culpabilité de l'un et la dévalorisation de l'autre fusionnent comme par un tour de magie pour faire naître une possible parole conciliatrice.

Mais comment y accéder dans une terre qui, selon le cinéaste, est un *no man's land* atteint de paranoïa ? Cette terre lui semble incomplète. Comme son film, d'ailleurs, qui ressemble plus à un *work in progress*, comme si l'achever était un objectif totalement soumis aux vicissitudes de l'Histoire, comme si le temps s'était arrêté pour que les deux parties conflictuelles prennent le temps de respirer et, en fin de compte, proposer une solution viable.

Avec des cinéastes comme Avi Mograbi, le discours de la méthode apporte une nouvelle orientation à l'art du cinéma sous la forme d'une interrogation : Israël / Palestine... que peut vraiment le cinéma ?

■ NICHNASTI PA'AM LAGAN / ONCE I ENTERED A GARDEN | Origine : Israël – Année : 2012 – Durée : 1 h 37 – Réal. : Avi Mograbi – Scén. : Avi Mograbi, Noam Enbar – Images : Philippe Bellaïche – Mont. : Avi Mograbi, Rainer Trinkler – Mus. : Noam Enbar – Son : Florian Eidenbenz – Avec : Avi Mograbi, Ali Al-Azhari, Philippe Bellaïche, Yasmine Al-Azhari Kadmon – Prod. : Serge Lalou, Avi Mograbi – Dist. / Contact : Épicentre Films (France).

Photo : Dans ce beau poème imagé, la parole est le seul recours à la notion du temps.

22

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
MAINTENANT OFFERTES

EN VERSION NUMÉRIQUE!

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

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

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Boyhood

L'ellipse et le temps

Depuis que le Festival de Berlin a décerné l'Ours d'argent à Richard Linklater, **Boyhood** fait l'unanimité. Bon nombre de critiques n'hésitent pas à qualifier le film de chef-d'œuvre et à le sacrer nouveau classique du cinéma américain. Et pourtant, en surface, **Boyhood** a tout d'une fiction banale sur la transition de l'enfance à l'âge adulte. Tout, à un détail près : Linklater a choisi d'accompagner son personnage/acteur à travers les années et de le filmer pendant 39 jours étalés sur une période de douze ans.

Julie Demers

Linklater n'a rien inventé. Des **400 coups** à **L'Amour en fuite**, François Truffaut a raconté la maturation d'un personnage (Antoine Doinel) et l'envol d'un acteur (Jean-Pierre Léaud). En 1994, le documentariste Nikita Mikhalkov a observé l'évolution d'Anna de 6 à 18 ans. Chez les Britanniques, Michael Apted a filmé tous les sept ans quatorze jeunes et ce, pendant près d'un demi-siècle. Le procédé de Linklater n'est donc pas nouveau, mais le réalisateur américain est semblé-t-il le premier à l'introduire dans une fiction grand public. Le résultat ? Une façon inédite et éclairante d'appréhender le temps et la narration au cinéma.

Car que raconte **Boyhood** ? La quête d'un enfant pour devenir adulte ? La métamorphose d'un personnage ? Rien de tout cela au fond. Le jeune Mason grandit sans s'en apercevoir ; il vieillit sans le vouloir, c'est-à-dire sans tenter d'accélérer ou de freiner le processus. Il n'est ni un enfant modèle ni un enfant à problèmes. Il n'a pas de rêve précis, pas d'aspiration majeure : il souhaite simplement vivre et se laisse porter par la vague. Il serait même difficile de parler ici de métamorphose : certes, le gamin perd ses joues de bébé et, au coll  ge, la barbe lui ronge le visage. Mais il demeure fondamentalement

le même.    6 ans, Mason observe les nuages ; à 18 ans, il les photographie.

Dépourvu de quête et de pivot dramatique au sens classique du terme, **Boyhood** présente une suite d'épisodes anecdotiques qui n'ont pas d'influence marquante sur le destin du garçon. Mason assiste à une partie de baseball, joue à des jeux vidéo, s'achète le dernier livre de *Harry Potter*, déménage. Il en vient à côtoyer de nouveaux protagonistes sans que sa vie en soit bouleversée. Impossible de réduire la trame narrative de **Boyhood**    une suite de premières fois : plutôt que d'assister au premier baiser, le spectateur n'a droit qu'à un quelconque rapprochement.

Syd Field crierait au scandale : selon les règles classiques de sc  naris  tion, chaque scène doit faire évoluer le personnage principal – si ce n'est pas le cas, c'est qu'elle est inutile. Or, dans **Boyhood** comme dans la vraie vie, rares sont les moments déterminants. Et pourtant, les choses changent. Tranquillement. Imperceptiblement. La sœur de Mason, une fillette agressive et extravertie, devient une jeune femme timide. Le père, un musicien démocrate, borné et irresponsable, se marie avec une conservatrice. Qu'est-ce

Photo : La quête d'un enfant pour devenir adulte



qui a provoqué ces changements? Difficile à dire. Comme l'affirme le proverbe français: le temps est une lime qui travaille sans bruit.

Dans **Boyhood**, Linklater ne raconte pas d'histoire. Il extirpe son film du schème sensorimoteur pour documenter le passage du temps. Oui, Mason se transforme, mais on ne le voit pas vieillir en direct. Les ellipses permettent au spectateur de ressentir l'écoulement des jours. C'est au cours des retrouvailles, après avoir été séparé d'un être proche pendant un long moment, que l'on peut constater l'effet du temps. L'acte de vieillir se produit dans les intervalles, et plus on met entre parenthèses certains pans de l'expérience vécue, plus on peut faire ressortir cet effet d'un seul coup à l'écran.

...les protagonistes de *Boyhood* sont poreux, archétypaux, presque plats, que le processus d'identification est possible.

L'exercice de Linklater n'est pas sans rappeler les réflexions d'Henri Bergson sur la durée. Pour le philosophe français, la durée est un flux continu, spontané et irréversible qui ne peut être réduit à de simples coupes temporelles: «Enfance, adolescence, maturité, vieillesse sont de simples vues de l'esprit, des arrêts possibles imaginés pour nous, du dehors, le long de la continuité du progrès»¹. Bergson explique qu'il n'est pas tout à fait juste de parler d'«un enfant qui devient

homme»²; car il faudrait plutôt parler du «devenir de l'enfant à l'homme»³. Linklater ne cherche pas à trouver le moment précis où le changement se produit – ce qui reviendrait à nier l'évolution continue de son personnage. Il montre une multitude d'instantanés aléatoires et laisse le soin aux ellipses de révéler le passage du temps. Bergson lui donne raison: «Il y a plus dans la transition que la série des états»⁴.

La structure elliptique du récit explique d'ailleurs le caractère radicalement universel de l'œuvre. Alors que les épisodes anecdotiques renvoient à des événements que la plupart des Américains ont vécus, les ellipses permettent au spectateur de personnaliser le récit, de remplir les omissions narratives par des bribes de sa propre expérience. De la même manière, c'est parce que les protagonistes de **Boyhood** sont poreux, archétypaux, presque plats, que le processus d'identification est possible. Encore une fois, le film sert de contre-exemple à la théorie scénaristique classique.

Malgré sa dimension universelle et son exercice sur la durée, on peut reprocher à **Boyhood** de ne pas parvenir à créer de scènes singulières. À force de mettre en valeur l'anecdote, le moment présent et l'improvisation, le film colle de très près à la surface et peine

à démordre de la banalité. Ainsi, plutôt que de réfléchir aux implications d'un tournant historique (le passage des années 1990 aux années 2000), Linklater s'attarde à des détails qui ont marqué une époque (les tubes de l'année, les modes vestimentaires, les vidéos virales sur Internet). Le tableau manque de recul et de répliques éclairantes. Où donc sont passés les dialogues savoureux auxquels Linklater nous avait habitués dans la trilogie des **Before**?

Obnubilé par son propre procédé aguicheur, le cinéaste s'enlise dans la monstration et rate l'occasion de produire de nouvelles réflexions sur le temps et son impact sur l'être vivant. Non, il ne suffit pas de «saisir le moment» ou de «laisser le moment nous saisir», comme l'explique l'un des personnages du film dans un commentaire rebattu. Parfois, il faut aussi le sonder, le façonner, le transcender.

¹ Bergson, Henri. *L'évolution créatrice* (Quadrige/PUF, 2007), p. 311.

² *Ibid.*, p. 312.

³ *Ibid.*, p. 312.

⁴ *Ibid.*, p. 313.

■ **JEUNESSE** | Origine: États-Unis – Année: 2014 – Durée: 2 h 45 – Réal.: Richard Linklater – Scén.: Richard Linklater – Images: Lee Daniel, Shane F. Kelly – Mont.: Sandra Adair – Mus.: Meghan Currier – Son: Tom Hammond – Dir. art.: Rodney Becker, Gay Studebaker – Cost: Kari Perkins – Int.: Ellar Coltrane (Mason), Patricia Arquette (Olivia), Ethan Hawke (Mason, Sr), Lorelei Linklater (Samantha) – Prod.: Richard Linklater, Jonathan Sebring, John Sloss, Cathleen Sutherland – Dist. / Contact: Métropole.

Diplomatie

Choc de titans

En août 1944, alors que les Américains sont aux portes de Paris, le général Dietrich von Choltitz prendra l'une des décisions les plus importantes de toute la guerre : enfreindre les ordres d'Hitler de détruire Paris. Il y sera mené par un diplomate suédois, Raoul Nordling, qui usera de tous les rouages de la diplomatie pour le convaincre. Interprété par deux acteurs au sommet de leur art, **Diplomatie** est à mi-chemin entre le combat de boxe et la joute d'échecs, joute qui avait pour enjeu deux millions de civils et la plus belle ville d'Europe.

anne-christine loranger

Que serait la France sans Paris ? Que serait l'Europe sans le couple franco-allemand ? Comment l'Europe de l'Ouest aurait-elle pu tenir tête aux forces de l'Est durant la guerre froide sans la réconciliation de la France avec la République fédérale d'Allemagne ? Comment cette dernière aurait-elle pu se reconstituer aux côtés d'une France déterminée à se venger de la destruction de sa capitale ? Ces seules interrogations donnent le vertige. Durant la nuit du 24 au 25 août 1944, des questions du même ordre ont certainement pesé sur la conscience du général von Choltitz, gouverneur du Grand Paris (*Groß Paris*), à qui Hitler avait donné ordre de ne laisser de la capitale qu'un champ de ruines. Issu d'une longue lignée de militaires prussiens, sa famille coïncée dans les serres de la *Sippenhaft* (prise d'otages des familles des généraux allemands pour les

contraindre), von Choltitz avait été dressé à obéir. Mais, à la onzième heure, il n'en fit rien. Pourquoi ?

Dans *Paris brûle-t-il ?*, ouvrage publié en 1964 par les journalistes Larry Collins et Dominique Lapierre (dont fut tiré le film tourné par René Clément en 1966), von Choltitz agit pour se bien faire voir de la Résistance et des Américains. La pièce de théâtre de Cyril Gély, dont est tiré **Diplomatie**, offre un point de vue plus noble : ce seraient les arguments éthiques du consul suédois Raoul Nordling qui l'auraient dissuadé. Durant les années 1960, à Baden-Baden, von Choltitz expliquera qu'il a décidé de désobéir à Hitler parce qu'il trouvait qu'il était absurde de détruire Paris et que cela ne changerait rien à l'issue de la guerre. Humanisme ou opportunisme ? La vérité se trouve sans doute quelque part entre les deux. Si le film de Schlöndorff ne se targue pas d'être historique, il n'en reste pas moins captivant.



Prussien, victime de sa propre culture



Décider du sort de la France

Réalisateur allemand ayant longtemps travaillé en France, Volker Schlöndorff (*La Mer à l'aube*, *Le Tambour*) était mieux placé que quiconque pour diriger ce suspense d'une nuit interprété par André Dussollier dans le rôle de Nordling et Niels Arestrup dans celui de von Choltitz. Le réalisateur se démarque du huis clos de la pièce en débutant son film par des extraits d'archives en noir et blanc montrant l'Europe bombardée, puis par de superbes images de Paris, qui recentrent le débat sur la question du patrimoine humain en jeu. Le sujet semble à la mode puisqu'il a été aussi abordé – sinon malmené – au sein du film de George Clooney *The Monuments Men* (2014).

L'action principale de *Diplomatie* est située dans une luxueuse suite de l'Hôtel Le Meurice, sur la rue de Rivoli, «vaste balcon sur les jardins des Tuileries et la Seine», tel que le décrivait Alphonse Daudet dans *Les Rois en exil*. Les fenêtres ouvertes sur la nuit d'été permettent aux personnages d'évoluer sur fond de panorama parisien. Jamais le spectateur n'a ainsi la permission d'oublier la Ville lumière qui dort – telle une infante innocemment assoupie sur sa couche, tandis qu'autour d'elle s'amassent les malfrats – et qui devient, par ce fait, un personnage en soi. Schlöndorff nous montre dès le départ la stratégie destinée à raser la ville par le dynamitage du Louvre, de la Tour Eiffel, de l'Élysée, de l'Église Notre-Dame ainsi que des 45 ponts, dont les effondrements simultanés créeraient un monceau de pierres si gigantesque dans la Seine qu'il engendrerait une crue inondant la ville entière. L'histoire procède ainsi telle une montée dans un immense escalier en colimaçon, balayant d'abord l'Europe, puis Paris, puis le premier arrondissement bondé de militaires allemands, puis les chambres de l'hôtel et

ses hôtes encouragés à fuir, pour finir dans la suite de von Choltitz, dont on ne sortira pratiquement plus qu'à la scène finale. C'est par un escalier secret, par ailleurs fictif, que Nordling, mis au courant par ses sources, pénétrera dans l'antre de la bête.

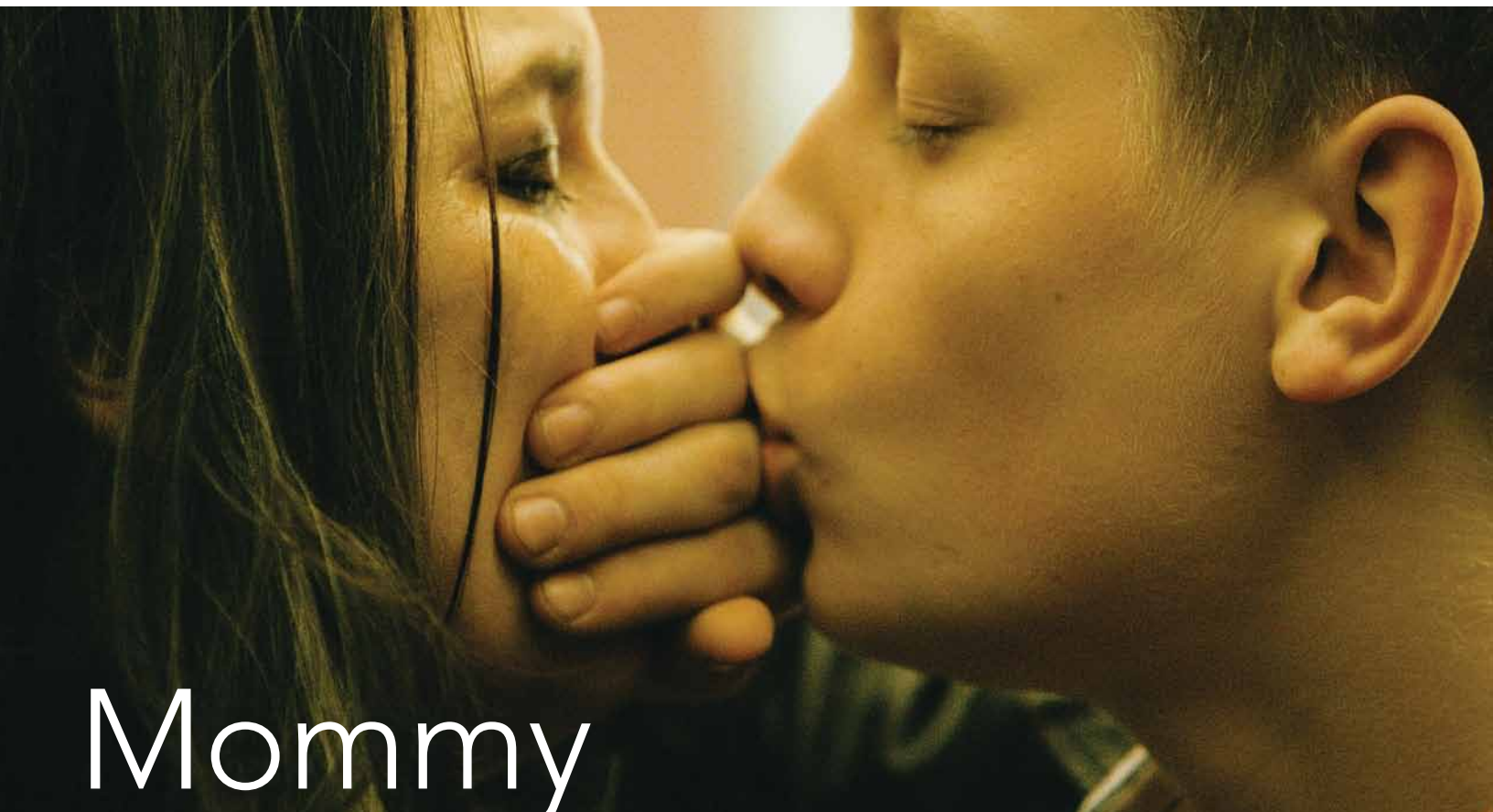
On ne peut s'empêcher, en voyant le duel verbal qui s'engage entre von Choltitz et Nordling, de penser au film *Le Souper* d'Édouard Molinaro (1992). Ici comme là, deux œuvres cinématographiques adaptées de pièces longuement jouées et tournées par le même duo d'acteurs (Claude Rich et Claude Brasseur, de même que Dussollier et Arestrup, avaient précédemment joué la pièce de Jean-Claude Brisville avant de tourner l'adaptation de Molinaro). Ici comme là, une rixe verbale où deux adversaires décident du sort de la France. Le personnage de Dussollier, comme celui de Claude Rich qui interprétait Talleyrand, tient dans une exquise retenue vis-à-vis de celui de von Choltitz qui, comme le Joseph Fouché de Claude Brasseur, se montre d'une

intransigeance brutale, inflexible, insensible.

Mais si l'ivresse du film de Molinaro résidait dans le feu d'artifice verbal entre les personnages, sous-tendu par un médianoche d'une gourmandise quasi perverse, l'intérêt du film de Schlöndorff tient dans les moyens de persuasion dont usera Nordling face à l'inflexible Prussien. Éthique, humanisme, protection des alliés, jusqu'à l'utilisation à bon escient d'une crise d'asthme de Choltitz : tout y passe. La photographie d'Amathieu, qui évolue du plan moyen au plan rapproché pour retourner au plan de demi-ensemble, capte finement les jeux subtils de Dussollier et Arestrup, lesquels offrent des palettes riches en nuances et de superbes performances. Amathieu use habilement du clair-obscur et des ombres sur les visages pour faire comprendre la complexité des émotions en jeu.

Les Allemands, on le sait, sont de grands amateurs d'art et de beauté. La conclusion du film de Schlöndorff, qui se laisse deviner entre les lignes, pourrait être qu'au matin du 25 août 1944, l'intransigeant Prussien, victime de sa propre culture, n'avait pu se résoudre à massacrer la radieuse princesse qui s'étirait dans la lumière de l'aube. La France et l'Europe peuvent lui en savoir gré. Il faut dire que la séduction de Paris opère depuis des siècles. Même un monstre nazi n'a pu lui résister.

■ **Origine :** France / Allemagne – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 25 – **Réal. :** Volker Schlöndorff – **Scén. :** Cyril Gély, Volker Schlöndorff, d'après la pièce de Cyril Gély – **Images :** Michel Amathieu – **Mont. :** Virginie Bruant – **Mus. :** Jörg Lemberg – **Son :** Philippe Garnier, Olivier Dô Hùu – **Dir. art. :** Jacques Rouxel – **Cost. :** Mirjam Mushel – **Int. :** André Dussollier (Consul Raoul Nordling), Niels Arestrup (Général Dietrich von Choltitz), Burghart Klausner (Major Ebernach), Robert Stadlober (Lieutenant Bressendorf), Charlie Nelson (le concierge), Jean-Marc Roulot (Jacques Lanvin), Stefan Wilkening (Caporal Mayer), Thomas Arnold (Lieutenant Hegger), Lucas Prisor (Soldat SS no 1), Attila Borlan (Soldat SS no 2) – **Prod. :** Marc de Bayser, Frank Le Wita – **Dist. / Contact :** Métropole.



Mommy

Dans la cour des grands

Après un passage au Festival de Venise avec **Tom à la ferme**, où il a obtenu le Prix FIPRESCI, Xavier Dolan était, cette année, de retour au Festival de Cannes qui lui accordait – pour la première fois – l'honneur d'une sélection en compétition. Non seulement **Mommy** a-t-il récolté le Prix du Jury (ex aequo avec **Adieu au langage** de Jean-Luc Godard), mais il a de surcroît confirmé une maturité nouvelle. Le jeune talent plein d'avenir serait-il en train de devenir, avec **Mommy**, un grand cinéaste ?

Jean-Marie Lanlo

On a beau penser ce que l'on veut de Xavier Dolan, ressentir ou non une certaine fierté nationale après l'attribution de son prix cannois, se demander si tout ce que l'on a entendu jusqu'ici à propos de **Mommy** est justifié (méritait-il vraiment une Palme d'or?), etc., mais ce qui frappe dès les premières images, c'est leur format inhabituel (1:1). Alors que l'on nomme généralement le 1,33:1 « format carré », Dolan nous propose une image réellement carrée qui, par une illusion d'optique et une déformation rétinienne de cinéophile, nous semblerait presque plus rectangulaire qu'autre chose (si une image de format 1,33:1 est carrée, il est logique que le format 1:1 nous semble plus haut que large!). Ce qui ne pourrait être qu'un détail technique est loin d'être anecdotique; il nous force en effet à nous interroger sur la volonté du cinéaste et sur le véritable intérêt de sa démarche.

La réponse formulée par Dolan dans le dossier de presse est, étrangement, assez peu convaincante. Pour lui, ce ratio est utilisé, car il est idéal en termes de portrait¹. Avec le 1:1,

Dolan chercherait donc à donner plus d'importance au personnage. Dans les faits, en isolant le sujet, ce ratio renforce moins sa présence dans l'image qu'il ne traduit de manière presque organique son isolement. D'ailleurs, cette difficulté à communiquer (inhérente au sentiment d'isolement) est l'aspect central du film. Nous la retrouvons chez les trois personnages principaux: une femme bègue, un fils incapable de gérer ses émotions autrement que par l'insulte ou les débordements sonores et une mère qui vit dans son petit monde à elle, très proche du monde de l'adolescence dont elle peine à sortir.

La première ne communique pas assez; les deux autres communiquent mal, car trop et n'importe comment. Le sujet du film apparaît donc vite comme la quête d'une communication qui s'avère impossible, le trop peu (Kyla, la voisine bègue) ne parvenant que subrepticement à tempérer les trop-pleins (Die et son fils Steve).

L'espace d'une scène, cette recherche semble pourtant porter ses fruits: Steve, au moment où la situation semble aller de

Photo: La quête d'une communication qui s'avère impossible

mieux en mieux en raison de la présence apaisante de Kyla, élargit littéralement le cadre d'un double mouvement de main. Il semble prêt à accepter les autres et le fait savoir au spectateur en modifiant personnellement les proportions de l'image. Cependant, le poids du passé ne se balaie pas d'un revers de main et la cruauté de la vie reprend rapidement le dessus. Le ratio de l'image, à nouveau, fond sur les personnages pour les restreindre à l'isolement du 1:1.

Pourtant, le personnage de Die, en bonne adolescente qu'elle est restée malgré le passage du temps, se permet d'imaginer à son tour une vie idéale: son garçon trouve sa voie, se marie et devient père. Pour permettre l'éclosion de cette vie fantasmée où la relation sociale est à nouveau établie, Dolan a recours une fois de plus au format élargi. Mais tout ceci n'est qu'un rêve, fantasme d'une vie impossible dans laquelle l'isolement n'existe plus. Die et son fils ne feront jamais partie de ce monde. Malgré leurs espoirs, les protagonistes de **Mommy** sont condamnés à l'isolement, au format carré qui revient à nouveau nous rappeler l'implacable réalité: sans maîtrise de la communication, sans ouverture aux autres, il n'y a pas d'avenir possible.

Une des forces de Dolan est d'ailleurs de réussir à livrer ce constat sans passer par une approche sociale bien-pensante. Bien sûr, l'origine de la difficulté à maîtriser le langage peut être sociale, mais pas uniquement. D'ailleurs, pour Kyla, cela provient d'un traumatisme qu'elle souhaite garder pour elle (mais que Dolan nous fait comprendre subtilement, justifiant par la même occasion son implication auprès de Steve). Ce qui compte, dans **Mommy**, ce ne sont pas les raisons qui poussent à cet isolement, mais ses conséquences sur ceux et celles qui le vivent, c'est-à-dire leur souffrance, leur espoir, leur manière d'y croire, leur façon d'agir pour s'en sortir. Tout le film repose en effet sur ces trois personnages, magnifiques, que Dolan respecte constamment, même s'ils sont des proies propices à la moquerie. Pour leur donner une dignité, le réalisateur a trouvé trois acteurs en état de grâce. Il y a d'abord Antoine Olivier Pilon qui parvient à jouer l'excès d'un ado à problèmes avec une justesse prodigieuse. Mais il y a surtout deux actrices qui deviennent, sous la direction de Xavier Dolan, les plus belles femmes du monde et qui incarnent deux personnages différents dans leur attitude et leur façon d'être, mais finalement proches dans leur solitude: Anne Dorval et Suzanne Clément. La première dose parfaitement un mélange de vulgarité, de fausse insouciance et de vulnérabilité. La seconde nous touche au plus profond de nous par ce regard qui semble vouloir sourire en s'excusant lorsque ses problèmes d'élocution lui interdisent de parler.

Avec **Mommy**, Xavier Dolan nous confirme qu'il a franchi une nouvelle étape. Il nous fait oublier **Laurence Anyways** et son envie trop évidente d'aborder un grand sujet en tentant de noyer une absence de maturité encore palpable dans un océan d'instantanés *pop*. Ici, il aborde un sujet fort avec un naturel qui témoigne d'une maîtrise nouvelle. Certes, il reste fidèle à lui-même et utilise encore les parenthèses musicales qu'il affectionne; elles n'apparaissent cependant plus comme les petits plaisirs nombrilistes d'un jeune cinéaste «trop» talentueux, mais comme des moments indispensables à l'équilibre du film et de ses personnages.

Avec **Mommy**, Xavier Dolan semble arrêter de se regarder faire des films et donne (enfin) l'impression de tout donner pour faire vivre les êtres engendrés par son imagination fertile. Alors, qu'importe si la scène de l'internement va un peu trop loin, cherche à nous bouleverser de manière trop spectaculaire et nous fait oublier un court instant la vraie souffrance des personnages pour laisser apparaître l'envie du réalisateur de nous toucher de manière trop artificielle. Qu'importe, car à part ces quelques minutes nous rappelant ce que l'on pouvait ne pas aimer chez Dolan, son **Mommy** est une parfaite réussite.



Les conséquences de l'isolement sur ceux et celles qui le vivent

Il se pourrait même que le réalisateur ait enfin troqué son statut de cinéaste prometteur pour celui de grand cinéaste. Il est encore trop tôt pour l'affirmer, mais nous avons hâte de voir ses prochains films pour en avoir le cœur net!

1 «Aucune distraction ni affectations possibles: le sujet est indéniablement le personnage, au centre de l'image, toujours. Les yeux ne peuvent l'éviter.» (Xavier Dolan)

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2014 – **Durée:** 2 h 14 – **Réal.:** Xavier Dolan – **Scén.:** Xavier Dolan – **Images:** André Turpin – **Mont.:** Xavier Dolan – **Mus.:** Noia – **Son:** Sylvain Brassard – **Dir. art.:** Colombe Raby – **Cost.:** Xavier Dolan, François Barbeau – **Int.:** Antoine Olivier Pilon (Steve O'Connor Després), Anne Dorval (Diane «Die» Després), Suzanne Clément (Kyla), Patrick Huard (Paul), Alexandre Goyette (Patrick), Michèle Lituac (Directrice du centre), Viviane Pascal (Marthe), Nathalie Hamel-Roy (Natacha) – **Prod.:** Xavier Dolan, Nancy Grant – **Dist. / Contact:** Séville.

Tu dors Nicole

L'ordinaire est toujours stupéfiant

Pour son troisième film en carrière, Stéphane Lafleur nous ouvre une nouvelle fois les portes d'un univers bien à lui, fait d'onirisme et d'irrationnel baignés dans une réalité pourtant très concrète. Avec un 35 mm en noir et blanc suintant la moiteur d'un été torride, il nous invite à nous couler dans l'oisiveté de quelques jeunes de banlieue, dont les rêves et les désirs d'évasion se confrontent à la routine, aux jobs maigrichonnes et aux amours contrariées.

Charles-Henri Ramond

Ce qui étonne dans le cinéma de Stéphane Lafleur, et a fortiori dans **Tu dors Nicole**, c'est cette capacité rare de faire entrer le spectateur dans un ordinaire désarmant de simplicité tout en l'immergeant progressivement dans un univers tout à fait irréel, en parfaite suspension hors du temps. Pour son premier opus, le remarquable **Continental, un film sans fusil** (2007), Lafleur faisait d'une disparition dans les bois le point d'ancrage du mystère. Le modeste réparateur d'objets anciens s'amusait avec notre conception du temps qui passe tandis que la jeune réceptionniste vivait sa vie morose en transition, perdue dans des mondes parallèles. Ce décalage entre une réalité palpable et un imaginaire inconnu, lové dans les méandres identitaires des protagonistes, se retrouvait dans **En terrains connus** (2011), une seconde œuvre moins surprenante que la précédente, mais tout aussi absurde, dans laquelle l'irrationnel prenait la forme d'un étrange quidam venu s'immiscer dans le destin d'une famille sans histoires. Ce revenant du futur, un rôle pourtant tout à fait secondaire, pesait ô combien sur le déroulement de toute l'intrigue du film. Avec ces rencontres improbables, ses univers troubles et par un étonnant sens de l'humour lucidement froid ou froidement lucide, Lafleur nous transportait irrémédiablement vers un ailleurs indicible, mais terriblement évocateur. En deux films seulement, il avait réussi le tour de force d'imposer une marque de fabrique unique et originale, tout en recevant la reconnaissance de ses pairs et du public, pour qui acceptait de se laisser bercer par le conte.

Tu dors Nicole ne déroge pas à la règle et la suit même au pied de la lettre. Du côté rationnel, il y a un été torride et moite comme on en connaît tous les ans au Québec, un bungalow des années 1980 (cossu, qui pourrait être dans n'importe quelle banlieue) et des jeunes qui s'occupent comme ils peuvent à tuer le temps tandis que les parents se prélassent sur une plage. Quoi de plus banal ? Nicole, employée d'un centre de réemploi, son amie Véronique, employée de bureau pour un gentil patron au bord de la retraite, et Rémi, guitariste et frère de Nicole, qui investit la maison vide avec son *band* pour répéter leurs nouvelles pièces. Et le grand chambardement commence... Les deux jeunes femmes se disputent jalousement l'un des membres du



Toujours en suspension entre rationnel et rêverie

groupe; un gamin de 10 ans – avec son étrange voix d'adulte – *cruise* allègrement Nicole, tandis que les collègues de travail se déçoivent. Dans un été de farniente, l'oisiveté et la rêverie se chamaillent avec les velléités d'évasion.

Que ce soit dans le documentaire ou dans la fiction, nombreux sont les cinéastes (Giroux, Ouellet, Lesage ou Sylvestre, pour ne citer que les plus récents) à avoir pris comme thème central la jeunesse et à avoir étudié sa difficile transition vers l'âge adulte. Bien qu'il soit lui aussi centré sur des personnages dans la vingtaine en pleine transition, **Tu dors Nicole** ne fait pas de ses protagonistes les représentants d'un ensemble cohérent et ne s'en sert pas pour dresser un portrait global de la jeunesse québécoise. Certes, en proie aux doutes et à l'incertitude envers le futur, Nicole et Véronique voient leur vie différemment et sont en quelque sorte des visages opposés d'une même génération. L'une est une rêveuse idéaliste mue par l'irrépressible besoin de quitter sa vie pour explorer le monde et ses possibilités tandis que l'autre penche du côté du pragmatisme (une carte de crédit pour un billet d'avion dans un cas ou, dans l'autre, pour payer les factures).

Cultivant l'art de l'illusion, Lafleur excelle dans la construction d'un univers unique mis en valeur grâce à une mise en scène faisant voyager le spectateur dans l'imbrication de systèmes multiples, toujours en suspension entre rationnel et rêverie. Soulignons à ce chapitre l'utilisation d'une musique diégétique brute, voire brutale, rompant avec le charme poétique de celle qui ponctue les escapades nocturnes de Nicole l'insomniaque. Autant de *clashes* imprévisibles qui sont aussi pour Lafleur un moyen pour faire surgir, là où s'y attend le moins, la comédie, noire si possible, soulignant l'absurde de nos comportements. La force du film – comme celle des deux précédents – réside dans la construction de vases communicants qui parviennent à mettre en relation des contraires insoupçonnés, à l'image de Martin, garçonnet à la voix et au discours d'adulte mais à la dégaine encore dans l'enfance, ou la réelle complicité de Nicole avec son collègue, qui se retrouve finalement trahie par la bassesse d'un des actes de ce dernier. Les décalages orchestrés par Lafleur trouvent ici un terreau particulièrement fertile dans la féerie créée par la photographie de Sara Mishara, dont les images en noir et blanc prêtent aux scènes nocturnes de cette banlieue ordinaire des allures de contrée lointaine sortie tout droit de l'imaginaire du cinéaste.

Tant par son atmosphère hors des modes et du temps que par ses personnages recelant en eux une part de mystère, **Tu dors Nicole** ne cache pas son appartenance à l'univers connu de son auteur. Plusieurs éléments déjà vus dans **En terrains connus** indiqueront, sans que l'on puisse s'y tromper, une nette filiation entre les deux films. Si l'apparition inopinée de Martin – vision irréelle du mâle québécois – crée surprise et décalage, elle nous renvoie inévitablement à l'apparition de l'homme du futur. Et si l'imprimante à aiguilles

et le lecteur manuel de cartes style années 1990 convoquent une intemporalité certaine de l'intrigue, ils nous font penser à des objets tout droit sortis de la boutique de Gilbert Sicotte dans **Continental...** Toutes ces références s'ajoutent à l'utilisation de la banlieue comme espace dénué de sentimentalisme, retrouvant sa fonction de *no man's land* et de lieu d'isolement et d'incommunicabilité qu'elle avait déjà revêtu précédemment. Enfin, signalons la ressemblance de Julianne Côté avec Fanny Mallette, Lafleur poussant même la référence en mettant les deux comédiennes face à face dans une très courte scène qui appelle d'ailleurs le titre du film.

On le voit, ce troisième long métrage de Lafleur revendique pleinement l'empreinte de son auteur. Le film possède ainsi tous les atouts pour ravir ses amateurs et aura sans doute droit à une belle carrière dans les festivals internationaux. Nous reconnaissons pour notre part avoir été un peu désarçonnés par les nombreuses références qui rapprochent **Tu dors Nicole** des œuvres précédentes du cinéaste, brisant l'effet de surprise et pouvant même laisser un arrière-goût de déjà-vu. Une fois cette sensation oubliée, nous avons apprécié le charme léger de ce troisième tome d'une trilogie axée sur la tristesse de la banlieue, toute en finesse et décalages certes, mais dont il serait sans doute pertinent de renouveler les codes. 

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2014 – **Durée:** 1 h 33 – **Réal.:** Stéphane Lafleur – **Scén.:** Stéphane Lafleur – **Images:** Sara Mishara – **Mont.:** Sophie Leblond – **Mus.:** Rémy Nadeau-Aubin, Organ Mood – **Son:** Pierre Bertrand, Sylvain Bellemare, Bernard Gariépy Strobl – **Conception visuelle:** André-Line Beauparlant – **Cost.:** Sophie Lefebvre – **Int.:** Julianne Côté (Nicole), Catherine St-Laurent (Véronique), Marc-André Grondin (Rémi), Francis La Haye (JF), Simon Larouche (Pat), Godefroy Reding (Martin), Alexis Lefebvre (voix de Martin), Fanny Mallette (mère de Martin) – **Prod.:** Luc Déry, Kim McCraw – **Dist. / Contact:** Séville.

1987

Adolescence sauce piquante

Quelques années plus tard, le ton a bien changé. Si, dans **1981**, l'intégration de cette famille italienne à la société québécoise se voyait bousculer par la crise financière, et si les railleries des camarades de classe rabaisaient ce jeune d'origine étrangère, on sentait dans le regard de Trogi une pointe de tendresse non dénuée de nostalgie. Dans **1987**, l'enfance s'est envolée pour Ricardo et ses amis Dallaire, Caron et Boivin. Ils ont pris de l'assurance et abordent un tournant dans leur vie de jeunes de 17 ans. Alors que l'insouciance de l'été semble envahir ses trois amis, trop contents de se la couler douce, Ricardo déborde de projets. D'abord, mettre un terme à l'enfance en faisant – enfin – l'amour à Marie-Josée; ensuite, fonder une discothèque et, enfin, être admis au Dagobert comme les gens majeurs. Autant de défis qu'il faut faire coïncider avec les changements de plans de dernière minute, les origines italiennes difficiles à endosser et les volontés parentales pas toujours au diapason.

Claudio Colangelo retrouve le rôle de Benito, immigré italien typique, fabricant de piquette à ses heures et désireux de voir son fils entrer dans la restauration. Sandrine Bisson est à nouveau Claudette, mère de famille totalement dépassée par les événements. Son rôle ingrat lui laisse la bride sur le cou à de nombreuses reprises, notamment lors d'un monologue hystérique adressé à l'endroit de son fils délinquant. On peut certes en rire, mais cette énième improvisation ébouriffée commence à sentir le déjà-vu.

Si, dans **1981**, les parents étaient aux premières loges de la crise économique et le jeune Ricardo se réfugiait dans les rêves, dans **1987**, c'est à son tour de faire face aux embûches de la vie. Les parents sont moins protecteurs. Livrés à eux-mêmes, les plus jeunes doivent affronter la vie sans vraiment y avoir été préparés, à l'instar de la scène où Ricardo, délaissé par son père, gérant et propriétaire du restaurant, se voit forcé d'avouer sa bévue au client duquel il vient de détruire la BMW.

Bien qu'il contienne plusieurs moments de comédie pure, rappelant même par petites touches le style de la comédie à l'italienne (par sa façon de regarder la société sous un angle loufoque), **1987** est de ce fait beaucoup plus sombre que **1981**. Plusieurs scènes évoquent la frustration des jeunes face à l'incompréhension des adultes, notamment lors de cette scène-clé où Ricardo reproche à son père sa condition d'immigré italien sans envergure. Cette rébellion prend aussi le visage inattendu de Nadia, jeune sœur de Ricardo, cloîtrée dans sa chambre, suite à une peine de cœur. Le potentiel de ce personnage est cependant sous-exploité et son apparition à la toute fin n'est prétexte qu'à un effet de ralenti raté.

*Quatrième long métrage de Ricardo Trogi, **1987** est bien entendu la suite de **1981**, comédie douce-amère sur les mémoires plus ou moins fantasmées du réalisateur, sorti il y a cinq ans. Sympathique clin d'œil à une enfance révolue, cette première tranche de vie abordait les prémisses de l'amour d'un jeune, encore étranger, dans une société débordant d'un American Dream prometteur.*

Charles-Henri Ramond



Affronter la vie sans vraiment y avoir été préparés

Sans être décevant, **1987** ne comble que partiellement les attentes. Le plus gros problème tient dans son incapacité à choisir un sujet central. Comédie sentimentale comme le laisse penser sa finale heureuse et prévisible ? Drame de société comme l'indiquent les relations tendues entre Ricardo et sa famille ? Comédie satirique sur la jeunesse ? Bien difficile à dire. Un manque d'ossature entraînant plusieurs changements de rythmes grève la fluidité de l'ensemble. Les événements s'enchaînent les uns aux autres sans que le liant entre eux ne prenne vraiment. Malgré tout, l'approche de Trogi pour dépeindre une adolescence somme toute assez banale ne dépareille pas de celle dont il avait fait preuve lors de ses deux premiers longs métrages **Québec-Montréal** et **Horloge biologique**. Sans que l'on puisse le qualifier de prélude à ces deux films, on retrouve dans **1987** le ton auquel le cinéaste nous avait habitués, un ton plus caustique que dans **1981**, mais qui n'en conserve pas moins une heureuse distanciation face aux événements. Le ton roublard de la voix off, les interactions de Ricardo avec les membres du gouvernement et quelques incrustations sur l'image soulignent efficacement certains traits comiques et parviennent à alléger les moments les plus sombres de l'intrigue.

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2014 – **Durée:** 1 h 45 – **Réal.:** Ricardo Trogi – **Scén.:** Ricardo Trogi – **Images:** Steve Asselin – **Mont.:** Yvann Thibodeau – **Mus.:** Frédéric Bégin – **Son:** Michel Lecoufle – **Dir. art.:** Patrice Vermette – **Cost.:** Valérie Lévesque – **Int.:** Jean-Carl Boucher (Ricardo), Sandrine Bisson (Claudette), Claudio Colangelo (Benito), Rose Adam (Nadia), Laurent-Christophe de Ruelle (Boivin), Pier-Luc Funk (Dallaire), Simon Pigeon (Caron), Éléonore Lamothe (Marie-Josée), Alyssa Labelle (Sara Delorme) – **Prod.:** Nicole Robert – **Dist. / Contact:** Séville.

A Most Wanted Man

Tout ça pour ça

Le dernier film d'Anton Corbijn – inspiré du roman de John le Carré – pourrait être très enlevé, mais, même si tous les éléments potentiellement garants de son succès sont réunis, l'ensemble ne convainc pas. Pourtant, le casting est impeccable, et l'intrigue digne d'intérêt. Où est le problème alors ?

Maxime Labrecque

Déjà, on peut entendre les inconditionnels de Philip Seymour Hoffman – dont il s'agit du dernier film en tant que personnage principal – saluer sa performance dans le rôle de Günther Bachmann, agent des services secrets posté à Hambourg. Si le film repose en grande partie sur la présence de l'opulent acteur, sa performance nous laisse cependant perplexes. On peut certes admirer son interprétation sobre et sa voix rauque, teintée de lassitude, de mélancolie et de cynisme, mais, en même temps, là où certains voient un jeu tout en subtilité, on peut également percevoir une touche d'ennui teintée de fatigue. Cela dit, ces caractéristiques collent tout de même au personnage : il fume constamment et n'est pas particulièrement attachant ni exceptionnel et, en ce sens, il a le mérite de ne pas incarner le cliché de l'espion traditionnel. Peut-être est-ce dans la façon dont il est dirigé ou dans le montage des séquences que réside le problème ? Pourtant, Hoffman n'a pas à prouver qu'il est un grand acteur et il est entouré ici d'une troupe de comédiens talentueux. D'abord, Nina Hoss – qu'on a pu apprécier dans le film *Barbara* (2012) – est la collègue de Günther et on devine une certaine tendresse entre les deux. Cependant, même dans les scènes qui devraient être attendrissantes, comme lorsque Günther feint de l'embrasser pour faire diversion, on ne sent pas le courant passer entre eux. Peut-être est-ce parce que le film est froid, visuellement surtout, avec ses tons bleutés et gris symbolisant la morosité pluvieuse de Hambourg et le sérieux du propos.

Même si de nombreux gros plans scrutent les visages des protagonistes, il y a toujours une certaine distance émotionnelle avec ceux-ci. Entre autres, la relation particulière entre Issa, cet homme tant recherché, et Annabel, son avocate, ne parvient pas à émouvoir. Nous ne parlons pas ici d'identification, mais simplement d'intérêt envers ces personnages et l'intrigue elle-même. En outre, on a rarement vu Daniel Brühl aussi peu utilisé et relégué au rang d'élément du décor. On tente d'établir un climat de suspense, mais celui-ci est presque constamment saboté par le montage inutilement emberlificoté ; l'enchaînement des scènes est tout sauf efficace. On a l'impression d'assister à une série de sketches ou de saynètes ayant pour thème : Günther discute avec tel personnage, puis avec tel autre, et ainsi de suite.

A Most Wanted Man n'est certainement pas un film d'action et le rythme lent, pourtant tout à fait approprié dans un film de ce genre, fait ici entorse à l'intrigue. On comprend qu'il s'agit d'une intrigue complexe, avec plusieurs niveaux, mais ce n'est pas mené avec suffisamment de délicatesse ; le suspense –



On a l'impression d'assister à une série de sketches

qui devrait être la clé de voûte de ce film – ne progresse pas vraiment. Cela dit, si l'on aborde ce film en ayant en tête qu'on nous présente surtout le portrait d'un homme déçu par la vie et qui essaie de se racheter, la passivité de Günther prend alors tout son sens. Mais le film ne sait pas sur quel pied danser, hésitant entre le thriller et le drame. Non pas que ces catégories génériques soient étanches, mais il reste que le tout ne s'articule malheureusement pas de façon naturelle et les scènes ne s'enchaînent pas de façon organique.

Le problème du rythme aurait peut-être pu être réglé si, au lieu d'un film, Corbijn s'était lancé dans la réalisation d'une série télévisée. Les nombreux fils narratifs auraient pu être développés davantage et l'ambivalence de Günther aurait pu être mise à profit autrement, tout comme les relations qu'il tisse avec les autres protagonistes. Un film peut certes parvenir à développer suffisamment ses personnages dans un temps limité, mais, dans ce cas précis, un traitement différent aurait mieux servi le propos (en s'inspirant de la série *Homeland*, par exemple). Heureusement, la fin vient en partie sauver le film : on y expose toute la frustration qu'on peut éprouver lorsqu'on se fait manipuler et Philip Seymour Hoffman y brille, enfin.

■ **Origine :** États-Unis / Allemagne / Royaume-Uni – **Année :** 2014 – **Durée :** 2 h 02 – **Réal. :** Anton Corbijn – **Scén. :** Andrew Bovell, d'après le roman de John le Carré – **Images :** Benoît Delhomme – **Mont. :** Claire Simpson – **Mus. :** Herbert Grönemeyer – **Son. :** Frank Kruse – **Dir. art. :** Sebastian T. Krawinkel – **Cost. :** Nicole Fischnaller – **Int. :** Philip Seymour Hoffman (Günther Bachmann), Grigoriy Dobrygin (Issa Karpov), Nina Hoss (Irna Frey), Daniel Brühl (Maximilian), Robin Wright (Martha Sullivan), Willem Dafoe (Tommy Brue), Rachel McAdams (Annabel Richter) – **Prod. :** Andrea Calderwood, Simon Cornwell, Stephen Cornwell, Gail Egan, Malte Grunert – **Dist. / Contact :** Séville.

Borgman

Le mal est parmi nous

Artiste aux talents multiples (cinéma, théâtre, littérature, arts plastiques), Alex van Warmerdam s'est fait connaître des cinéphiles avec des comédies comme **Abel** ou **Les Habitants**. S'il conserve avec **Borgman** son humour très noir, celui-ci laisse de plus en plus place au trouble. Et si, en effet, le mal était partout ?

Jean-Marie Lanlo

Avec **Borgman**, Alex van Warmerdam démontre rapidement sa capacité à mettre le spectateur sous tension. Deux individus à l'allure louche, surexcités par une motivation qui nous échappe, semblent prêts à en découdre. Le premier s'arme d'un pistolet et prend avec lui un chien qui semble tout aussi excité que son maître. Le second affûte un pieu métallique. Les deux rejoignent ensuite un prêtre qui dévore rapidement une hostie avant d'armer son fusil. Les trois enragés se dirigent alors vers la forêt où se cache, dans une étrange caverne souterraine, un homme aux allures de sans-abri. Cheveux hirsutes et longue barbe, il est affolé par cette menace, sort de son habitat de fortune par le biais d'un long couloir souterrain et va prévenir deux autres personnes vivant, comme lui, à la manière de bêtes traquées. Cette scène d'ouverture rapide, à la tension soutenue, est d'une grande efficacité. Elle permet également à Alex van Warmerdam de nous présenter Borgman et ses acolytes comme de pauvres bougres. S'il est possible de les percevoir comme inquiétants, c'est probablement surtout parce qu'ils sont terrorisés car pourchassés en raison de leur marginalité.



Une opération de séduction

Lorsque nous retrouvons le héros dans une banlieue résidentielle cossue, il a tout d'un bon gars et se contente de faire du porte-à-porte pour obtenir le droit de prendre un bain. Il semble certes un peu trop poli pour être complètement honnête, mais il va vite redevenir victime en se faisant passer à tabac par un propriétaire. Après deux scènes, **Borgman** ressemble donc à une critique de la petite bourgeoisie qui refuse le droit de vivre à ceux qui n'ont pas réussi et qui représentent à ses yeux le danger du parasite.

Pourtant, des éléments étranges sont de plus en plus présents et sèment le doute chez le spectateur. En pleine forêt déjà, lorsqu'il s'échappe dans le dos d'un de ses poursuivants, Borgman ne fait aucun bruit (ce qui, admettons-le, n'est pas évident dans une forêt jonchée de feuilles mortes). De plus, la mise en scène de Warmerdam prend des libertés avec la logique spatio-temporelle. Son héros semble régulièrement se

trouver à un endroit où il n'est pas ou, au contraire, apparaît de manière incongrue dans un cadre de porte, sans avoir la moindre peur d'être découvert par ses ennemis.

L'introduction progressive d'éléments mystérieux dans cette petite vie trop tranquille (dont l'opération de séduction de Borgman à l'encontre de la femme de celui qui l'a corrigé violemment) rend captivante la première partie du film. Petit à petit, Alex van Warmerdam met en évidence le caractère manipulateur du héros, mais aussi sa nature maléfique, passionnante, car d'un réalisme subtilement teinté de surnaturel.

Malheureusement, lorsque le cinéaste a brillamment mis en place les personnages et leurs motivations, les choses se gâtent. Le récit n'a plus vraiment de contraintes, plus de logique interne et perd de cette finesse d'observation qui le caractérisait. L'aspect humain sur lequel reposait le film (la douleur d'un homme traqué, la culpabilité d'une femme en raison des actes de son mari, l'évolution de la relation ambiguë entre cette femme et Borgman) disparaît progressivement pour ne laisser d'importance qu'aux éléments faisant avancer le récit vers les ténèbres, mais de manière précipitée et trop artificielle. Seul reste un constat : le mal est partout !

Heureusement cependant, ce qui aurait pu être politiquement nauséabond ne l'est peut-être pas. Nous refusons de faire évoluer notre interprétation du film comme une charge contre l'immigration (l'autre, d'abord rejeté puis finalement accueilli par des privilégiés, finit par les détruire). En effet, le mal n'est pas uniquement chez l'autre (le pauvre, l'étranger, le marginal), mais également chez les gens « comme il faut » ; les filles de la famille riche se laissent d'ailleurs vite embrigader (cela se passe certes par le biais d'une étrange opération, mais elles acceptent de se jeter dans la gueule du loup)¹.

Malgré une première heure de grande qualité, la dernière partie du film nous incite à nous interroger sur la pertinence de la sélection de **Borgman** en compétition cannoise l'an dernier. Ne nous trompons cependant pas : ce film est assurément à voir. Malgré ses défauts et sa baisse de régime progressive, il aura au moins eu le mérite de ne pas jouer la carte de la constance dans la médiocrité !

¹ À moins que l'on interprète cela de manière différente : si on accepte l'autre, il finira par pervertir notre descendance.

■ **Origine :** Pays-Bas / Belgique / Danemark – **Année :** 2013 – **Durée :** 1 h 53 – **Réal. :** Alex van Warmerdam – **Scén. :** Alex van Warmerdam – **Images :** Tom Erisman – **Mont. :** Job ter Burg – **Mus. :** Vincent van Warmerdam – **Son :** Peter Warnier – **Dir. art. :** Geert Paredis – **Cost. :** Stine Gudmundsen-Holmgreen – **Int. :** Jan Bijvoet (Borgman), Hadewych Minis (Marina), Jeroen Perceval (Richard), Sara Hjort Ditlevsen (Stine) – **Prod. :** Marc van Warmerdam – **Dist. / Contact :** EyeSteelFilm.

Exil

Les images en disent parfois plus que les mots

Depuis son premier film (*Snow & Ashes*), nous savons que Charles-Olivier Michaud est un metteur en scène talentueux. Son deuxième long métrage nous avait confirmé qu'il forme avec son directeur photo, Jean-François Lord, un duo capable d'exploiter à merveille le pouvoir évocateur de l'image, mais le statut d'œuvre de commande de *Sur le rythme* avait forcément agi comme un frein à son talent. Avec *Exil*, Charles-Olivier Michaud nous montre que, malgré ses qualités évidentes, il lui reste encore du chemin à parcourir avant de nous satisfaire pleinement !

Jean-Marie Lanlo



Les images nous entraînent dans l'univers mental de l'adolescent

Dans *Snow & Ashes*, Charles-Olivier Michaud nous avait donné la preuve de son ouverture sur le monde en créant, avec un budget dérisoire, un conflit dans un pays imaginaire d'Europe de l'Est. Avec *Exil*, il confirme cette tendance et part pour la République dominicaine (qui se donne, pour les besoins de la fiction, des allures d'Haïti).

Le réalisateur polyglotte suit, avec son nouveau film, le parcours d'un adolescent souhaitant quitter Haïti pour rejoindre Montréal via les États-Unis, dans l'espoir hypothétique de retrouver une mère dont il ne sait pas même où elle vit réellement. En prenant ce point de départ, Michaud se donnait l'énorme handicap d'une histoire improbable. Après la projection organisée à l'occasion des Rendez-vous du cinéma québécois, le cinéaste l'admettait d'ailleurs volontiers lors de la séance de questions / réponses : « C'est un film fantastique, bien sûr... Dans la réalité, il n'aurait pas pu se rendre là. » Cette affirmation aux allures d'excuse représente bien le problème majeur du film.

Pourtant, Michaud avait toutes les armes en main pour nous entraîner dans ce qui aurait pu être une sorte de fantasme adolescent, une rêverie dans laquelle tout devient possible pour fuir une réalité trop angoissante. En lorgnant au début de son film du côté de Terrence Malick, il crée un univers plus lyrique que naturaliste. Il parvient également à traduire davantage des impressions intérieures qu'une réalité sociale objective. En nous proposant une sorte de parcours initiatique, il nous donne aussi sa réinterprétation moderne de *The Night of the Hunter*², dont il reprend certains éléments (l'eau, la mère de substitution, des personnages de conte de fée volontairement manichéens, etc.). Tout cela aurait pu fonctionner : les images nous entraînent dans l'univers mental de l'adolescent, nous captivent, nous englobent puis s'immiscent en nous comme pour nous assurer que ce qu'elles évoquent est de l'ordre du possible. Ce sentiment

est renforcé par l'intensité de la musique de Michel Corriveau, parfaitement en phase avec l'ambiance générale du film. Malheureusement, peut-être par manque de confiance dans la puissance évocatrice de ses images (ou envers la réceptivité du spectateur), Charles-Olivier Michaud croit judicieux d'imposer une voix hors champ parfois redondante. Chez Malick, les voix hors champ sont indissociables de son œuvre et renforcent le lyrisme de ses images. Ici, l'inverse se produit : ni le ton ni les mots (écrits et dits par Stanley Péan) ne sont justes. En choisissant de faire du narrateur le personnage principal devenu adulte, Michaud ne fait qu'accentuer l'improbabilité du voyage auquel nous assistons. Surtout, la voix hors champ limite la force de ses images. Régulièrement, de manière de plus en plus douloureuse pour le spectateur, les mots viennent les étouffer, les alourdir, renforçant le sentiment d'une réalité impossible³.

Dans une scène, le narrateur dit : « Certains gestes en disent parfois plus que des mots. » Nous avons envie de le paraphraser pour dire à Charles-Olivier Michaud que les images aussi en disent parfois plus que les mots. Lorsqu'on a son talent, pourquoi ne pas laisser ses images servir de guide aux spectateurs sans les souiller de mots inutiles ?

Car nous n'en doutons pas : Charles-Olivier Michaud est talentueux. De surcroît, son duo avec son directeur de la photographie, Jean-François Lord, fait des merveilles (ce fut même le cas pour *Sur le rythme*, film de commande pourtant très mineur). Malgré nos réserves, il nous semble donc important de conseiller le visionnement de ce fragile *Exil* qui se laisse voir avec un certain plaisir en raison du savoir-faire de son metteur en scène... et malgré ses mots utilisés comme des béquilles encombrantes !

Après la projection d'*Exil*, nous avons une certitude : nous continuerons à suivre Charles-Olivier Michaud avec attention et intransigeance... jusqu'à ce qu'il nous livre enfin le film que son talent nous fait espérer depuis *Snow & Ashes* !

¹ Le jeune héros du film.

² Du moins dans la première partie du film.

³ La version présentée lors des Rendez-vous du cinéma québécois comportait encore plus de voix hors champ.

■ **EXILE** | Origine : Canada [Québec] – Année : 2012 – Durée : 1 h 39 – Réal. : Charles-Olivier Michaud – Scén. : non crédité – Images : Jean-François Lord – Mont. : Glenn Berman – Mus. : Michel Corriveau – Son : Pierre-Jules Audet, Hans Laitres, Bobby O'Malley – Dir. art. : Sylvain Dion – Cost. : Francesca Chamberland – Int. : Francis Cléophas (Samuel), Julie Le Breton (Sophie), Maxime Dumontier (Marco), Paul Doucet (Jean-François), Stephen McHattie (Max), Lina Roessler (Cindy), Stanley Péan (narrateur) – Prod. : Réal Chabot – Dist. / Contact : Filmoption.

I Origins

Questions existentielles, réponses prévisibles

En 2011, Mike Cahill réalise **Another Earth**, un premier long métrage de fiction acclamé au Festival du film de Sundance. Ce film sera récompensé du prix spécial du jury ainsi que du prix Alfred P. Sloan. Lors de la présentation de son deuxième long métrage, **I Origins**, Cahill remporta, encore cette année, le prix Alfred P. Sloan pour cette seconde incursion dans l'univers de la science-fiction romancée, sans la fraîcheur du propos et du regard de **Another Earth**.

Julie Vaillancourt

I Origins revisite les questions existentielles de la genèse avec cette sempiternelle opposition entre la théorie scientifique et la spiritualité. Qui est à l'origine du monde ? Y a-t-il une vie après la mort ? Questions pertinentes, certes, mais les réponses apportées au terme du film demeurent floues et peu crédibles, sans compter la caractérisation des personnages (et leur distribution), qui tire vers l'invraisemblance. Michael Pitt incarne le Dr Ian Gray, un microbiologiste qui étudie l'évolution de l'œil. Si Pitt était criant de vérité en psychopathe dans **Funny Games** (Michael Haneke), il joue de façon juste dans **I Origins**, mais semble néanmoins peu crédible dans la peau d'un microbiologiste fumeur à l'aube de la trentaine, qui dirige un laboratoire de recherche new-yorkais menant à la découverte qui bouleversera l'humanité. D'ailleurs, sa collègue et étudiante de première année – incarnée par Brit Marling (Rhoda dans **Another Earth**) – semble, elle aussi, un peu jeune pour découvrir l'origine de l'humanité... Lorsque l'histoire sera transposée sept ans plus tard, les acteurs tenteront de sauver la mise d'une distribution trop juvénile pour le propos et l'histoire explorés. Dans le rôle de la jeune femme exotique et spirituelle, ayant le regard à l'origine du monde, Astrid Bergès-Frisbey est crédible, justement parce qu'elle campe un rôle approprié pour l'âge qu'elle porte à l'écran. Bien sûr, de jeunes microbiologistes fumeurs, début trentaine, responsables d'un labo de recherche, ça existe (sûrement), mais ils sont rarement à l'origine de la découverte de l'humanité... La crédibilité de la distribution en lien avec le scénario est d'autant plus questionnable puisque le film évoque la théorie de la réincarnation et des croyances qui n'ont pas nécessairement la faveur de tous les publics.

La première partie du film nous présente la romance du Dr Ian Gray avec la belle Sofi qui confronte la théorie scientifique du microbiologiste aux questionnements spirituels. Quoique sympathique, cette première heure est trop longue et tend vers le drame romantique, alors que le suspense – indissociable de la science-fiction – tarde beaucoup trop, à un point tel que le spectateur est pratiquement blasé lorsque l'intrigue prend forme et qu'on apporte des réponses, plus ou moins pertinentes, en fin de film (ou plutôt, après le générique). Si le spectateur quitte avant le générique, on lui présente une réponse avec une certaine ouverture. S'il est présent jusqu'à la toute fin des crédits, il aura droit à une explication plus précise. Ce dénouement offre deux interprétations comme si, lors du montage, on n'avait pu

se résoudre à un choix, à un point de vue assumé. D'ailleurs, il semble difficile de parler d'originalité avec la trame narrative de **I Origins** puisque l'histoire de cet homme qui recherche une jeune femme (et ses yeux verts) par le biais d'une photo a déjà été racontée et... vécue ! En 1985, le *National Geographic* publie la photo d'une jeune Afghane de 12 ans aux troublants yeux verts, photographiée par Steve McCurry; ce dernier voyagea avec cette photo pendant 17 ans afin de retrouver sa muse... Inspiration/citation consciente ? Certainement puisqu'on présente visuellement (mais très rapidement) cette photo, lors d'une scène du film. Pourtant, avec **Another Earth**, Mike Cahill avait offert un film thématiquement et visuellement rafraîchissant : la découverte de l'existence d'un autre monde, de l'inconnu, d'une Terre numéro 2, présentée avec une direction photo qui accentuait la présence du double et des questionnements. Si **I Origins** débute avec des images des yeux (rappelant **Requiem for a Dream**), l'esthétique du film se cantonne peu à peu dans la banalité, sans signature visuelle particulière. Ironiquement, le film traite de perceptions des croyances, du regard. Avec **I Origins**, il semblerait que Mike Cahill quitte lentement l'originalité d'un cinéma indépendant pour aller vers le *mainstream* sans pour autant en maîtriser tous les codes. Il en résulte un *happy end* de convention et des réponses prévisibles à des questions existentielles.



Une tendance vers le drame romantique

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 47 – **Réal. :** Mike Cahill – **Scén. :** Mike Cahill – **Images :** Markus Förderer – **Mont. :** Mike Cahill – **Mus. :** Will Bates, Phil Mossman – **Son :** Steve Boeddeker – **Dir. art. :** Tania Bijlani – **Cost. :** Megan Gray – **Int. :** Michael Pitt (Ian), Brit Marling (Karen), Astrid Bergès-Frisbey (Sofi), Steven Yeun (Kenny) – **Prod. :** Mike Cahill, Hunter Gray, Alex Orlovsky – **Dist. / Contact :** Fox.

Jersey Boys

Les quatre saisons de Frankie, Tommy, Bob et les autres.

À 84 ans, la machine à succès Clint Eastwood récidive pour une 33^e fois, à titre de réalisateur, en plongeant au cœur de la musique pop rock des années soixante. Son adaptation cinématographique de la comédie musicale éponyme – gagnante de six Tony et d'un Grammy – retrace les tribulations du groupe désormais légendaire les Four Seasons avec, en figures de proue, Frankie Valli, dont la voix nasillarde a fait le bonheur des jeunes Américains de cette époque, et Bob Gaudio, dont les créations de chansons ont généré une série de succès que l'on fredonne encore aujourd'hui dans les centres gériatriques.

Patricia Robin

D'entrée de jeu, un surtitre nous situe en 1951 dans une petite ville du New Jersey (ce qui explique le titre). Les voitures d'époque aux pare-chocs chromés, les tenues vestimentaires, les chaussettes blanches dans les chaussures noires, les coiffures gominées ainsi que les attitudes et l'accent italo-américains exagérés nous font pénétrer l'univers de voyous à la solde tacite d'un parrain de pacotille (l'inexorable Christopher Walken). Les déboires des jeunes hommes sont vite compensés par la musique qui, dès lors, prend toute la place. On suit l'histoire de Francesco Stephen Castelluccio (rebaptisé Frankie Valli) et de son copain arriviste Tommy DeVito, formant un groupe de chanteurs dont les autres membres fluctueront jusqu'à ce que Bob Gaudio s'y greffe pour enfin constituer The Four Seasons. Évoluant entre doo-wop et pop rock, ils enchaînent une série de petits contrats de choristes, de petits concerts jusqu'à ce que le succès *Sherry* leur donne accès à la popularité. On assiste alors à un *biopic* conventionnel où les hauts et les bas de la formation composent la trame dramatique commentée tour à tour par les principaux protagonistes s'adressant directement à la caméra. Sans grande surprise, le quatuor supporte mal la célébrité et la complicité s'effrite peu à peu tandis que l'esprit de corps laisse la place aux individualismes. Cependant, Eastwood se plaît à filmer les performances sur scène en mettant en exergue le style qui a tant séduit dans ces années où l'*American Dream* battait son plein. La présentation des chansons chorégraphiées, des harmonies qui gravitent autour des microphones, des costumes uniformes, des gestuelles et des sourires accrocheurs évoque tout un pan de l'Histoire de la musique du milieu du 20^e siècle; une musique qui n'a cessé d'évoluer depuis, fortement influencée par le blues des Noirs du Sud et le rock britannique. Ces jeunes Italo-américains prouvent que tout devient possible dans ce pays plein de promesses, un thème cher à l'octogénaire qui affectionne les personnages qui vont au bout d'eux-mêmes.

Afin d' étoffer sa production *vintage*, Eastwood et son directeur de la photographie ont opté pour une colorisation



Une atmosphère vieillot à la tonalité vivante et réaliste

particulière qui entoure les scènes d'une atmosphère vieillotte tout en lui conférant une tonalité très vivante et réaliste, augmentant de ce fait le retour dans le passé que la direction artistique, les costumes et les coiffures s'ingénient à respecter. Les rares clins d'œil au paysage culturel font à peine état de l'émergence du *pop art* de Warhol, faisant fi de toute l'effervescence musicale; quant au contexte historique, il est totalement évacué. On nage au sein de la cellule houleuse de la bande et des difficultés de Valli à conjuguer concerts et vie de famille, aspect plaqué et peu convaincant. La distribution inégale composée d'acteurs peu connus, mis à part Walken, permet au spectateur de découvrir de nouveaux talents aperçus au gré des téléseries américaines. Évidemment, les nombreuses chansons font émerger des mémoires leurs succès des palmarès d'antan.

On s'étonne de reconnaître *Big Girls Don't Cry*, *Walk Like A Man*, *My Eyes Adored You*, *Can't Take My Eyes Off You*, comme s'ils avaient toujours fait partie du patrimoine musical mondial des dernières décennies. Alors que le film s'étire en longueur pour bien étoffer le parcours et les anecdotes qui ont ponctué l'existence du groupe et de Valli, on se surprend à trouver des lacunes dans les maquillages, les postiches et les vieillissements. Heureusement, par un détour magique propre au cinéma, on retrouve tous les personnages dans une chorégraphie urbaine bollywoodienne au terme de ce récit qui finit dans le pardon et le bonheur. Eastwood prouve à nouveau qu'il sait conter des histoires bien qu'ici, il semble avoir le souffle court. Son *Jersey Boys* a certes une valeur historique qui permet à la comédie musicale de prolonger son succès, mais le ton convenu et la réalisation académique nous laissent espérer un meilleur *American Sniper* (son opus attendu en 2015).

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2014 – **Durée :** 2 h 14 – **Réal. :** Clint Eastwood – **Scén. :** Marshall Brickman, Rick Elice, d'après le livret de leur comédie musicale – **Images :** Tom Stern – **Mont. :** Joel Cox, Gary Roach – **Mus. :** Bob Gaudio, Bob Crewe – **Son :** Wesley Claggett, Walt Martin – **Dir. art. :** James J. Murakami – **Cost. :** Deborah Hopper – **Int. :** John Lloyd Young (Frankie Valli), Vincent Piazza (Tommy DeVito), Erich Bergen (Bob Gaudio), Mike Doyle (Bob Crewe), Michael Lomenda (Nick Massi), Christopher Walken (Gyp DeCarlo), Renée Marino (Mary Delgado) – **Prod. :** Clint Eastwood, Tim Headington, Graham King, Robert Lorenz – **Dist. / Contact :** Warner.

La Vénus à la fourrure De la passion

Le dernier film de Roman Polanski est à la fois le jeu d'un maître accompli du cinéma, mais également le jeu d'un maître qui sait dominer le spectateur par le biais du jeu de ses acteurs, pour qu'ils jouissent à l'écran et le fassent jouir en retour ! Admirablement interprété – Mathieu Amalric et Emmanuelle Seigner y sont sublimes –, ce huis clos géographique, pourrait-on dire, mais huis-clos des esprits également – la psychanalyse en est le socle –, impose au spectateur les mêmes places que celles des protagonistes : sadique et masochiste.

Asher Pérez-Delouya

O r, si le propos est d'emblée clair, le questionnement de cette adaptation ramène le spectateur aux questions posées par les protagonistes : s'agit-il de passion ou de relation sadomaso, de relation dominant-dominé, de lutte des classes, de sexisme ? Les langues de deux générations, de deux classes sociales, admirablement scénarisées par ailleurs, montrent également un éloignement que seule la passion sadomasochiste pourra briser.



Faire entrer et sortir le spectateur des noirceurs de la sexualité

Roman Polanski, du haut de ses 80 ans, a réussi l'exploit de rendre leurs lettres de noblesse à la passion et au sado-masochisme, tant les deux sont imbriqués. Il arrive à faire croire au spectateur que les deux ne peuvent exister l'un sans l'autre. Le fait d'avoir représenté cette histoire dans un huis clos force la tension. En effet, la passion – si éphémère soit-elle, si intense soit-elle – n'est passion si, et seulement si, le sujet s'efface au profit de son avilissement et ne peut vivre, survivre que comme objet. Il n'est plus sujet désirant.

Roman Polanski signe avec David Ives un très beau scénario dont les dialogues sont d'une justesse quasi parfaite : entre les expressions classiques et celles de notre époque, le spectateur sent cette frontière générationnelle que seule la passion peut transcender, et qui va au-delà des langues.

Derrière les langues, en deçà, il y clairement les questionnements nouveaux de la fin du 19^e siècle, introduits par la psychanalyse. On ne cherche pas à les éviter. Pourquoi Thomas est fasciné par la fourrure, on l'apprend dès le début,

et cela ne choque guère. En outre, il y a également les thèmes de la pièce, à travers la langue, qui sont dépeints. Les classes sociales, avec une Vanda qui se veut actrice mais qui parle comme une jeune ado ; le sexisme, toujours avec Vanda qui sort de son rôle de femme traditionnelle certes, mais qui doit continuellement s'en défendre ; le metteur en scène, Thomas, pris dans une éducation qui est son carcan.

Si l'histoire de ce film est l'audition pour une pièce de théâtre, ce qui frappe est toujours le retournement des rôles. Comme l'a écrit Freud, un sadique est aussi un masochiste. Le plaisir est en quelque sorte à double tranchant. Et c'est bien ici que Roman Polanski arrive à montrer ce qui peut paraître comme étant un paradoxe. Si la passion est belle, intense, elle fait également souffrir, jouir ; elle détruit et c'est pour cela qu'elle est éphémère. Vanda et Thomas passent d'un état à un autre sans que cela paraisse contradictoire puisque les affres de la passion ne peuvent exister que si les êtres qui s'y échouent acceptent leur mort de sujet.

Enfin, les métaphores de ce film sont judicieuses et discrètes. Lorsque Vanda change à plusieurs reprises l'éclairage (plus tamisé), alors que Thomas avoue en être incapable, il y a là une prise en main du côté obscur, illisible, de la passion qui envahit les être qui y succombent. À travers certaines images également, Polanski imprime sa vision de la passion. Il est difficile de prédire si certaines images deviendront cultes, mais il n'en demeure pas moins qu'elles sont d'une force extrême. D'abord, les deux travellings du début et de la fin font entrer et sortir le spectateur des *noirceurs* de la sexualité. Ensuite, les positions des acteurs sur le divan sur lequel Thomas finalement s'allonge, et d'où va *sortir* le refoulé alors qu'on y attendait Vanda. Puis, le reflet de la bouche de Vanda dans son miroir de poche qui ressemble davantage à un vagin cannibale. Enfin, la scène où Thomas enfle les bottes aux jambes de Vanda, avec ce long et délicieux moment de la remontée de la fermeture à glissière, qui dure une éternité de bonheur !

La Vénus à la fourrure, qui a remporté le César du Meilleur réalisateur en 2014 (et plusieurs nominations, dont Meilleur film, Meilleur acteur et Meilleure actrice), restera la représentation où le rêve et la réalité n'ont pas de frontières, où la passion – étymologiquement, la souffrance – devient langue commune.

■ **VENUS IN FUR** | Origine : France – Année : 2013 – Durée : 1 h 36 – Réal. : Roman Polanski – Scén. : Roman Polanski, David Ives, d'après la pièce de David Ives – Images : Pawel Edelman – Mont. : Hervé de Luze, Margot Meynier – Mus. : Alexandre Desplat – Son : Lucien Balibar – Dir. art. : Bruno Via – Cost. : Denise Diallo – Int. : Emmanuelle Seigner (Vanda), Mathieu Amalric (Thomas) – Prod. : Robert Benmussa, Alain Sarde – Dist. / Contact : Séville.



Qu'est-ce qu'un bon critique de cinéma?

Par son titre seul, l'œuvre de Steve James évoque et concilie deux thèmes capitaux ancrés au cœur des réflexions les plus actuelles: la vie et la chose en soi. D'un côté, dans le sillage de Nietzsche, Bergson et Deleuze, les vitalistes contemporains considèrent que le temps est une structure incontournable qui nous déporte sans cesse vers une expérience unique, marquée par un devenir incessant. De l'autre, dans la lignée de Gaston Bachelard et Quentin Meillassoux, les réalistes spéculatifs réhabilitent le concept d'instant et mettent en cause « la loi éternelle du devenir »¹, redonnant ainsi ses lettres de noblesse à l'idée d'une accessibilité au réel en-soi.

Il peut paraître naïf d'affirmer de nos jours la possibilité d'un savoir absolu qui ne serait relativisé ni par le contexte social, ni par l'acte de connaissance, ni par quelque forme de médiation que ce soit. Après la vague de déconstruction derridienne qui avait soufflé sur le 20^e siècle, bien peu de gens persistent à croire qu'il est légitime de parler d'un accès immédiat au réel. Mais comme toute idée reçue a tôt fait de lasser les esprits, on ne peut guère s'étonner d'apprendre que ce primat de la médiation commence à être remis en cause, en philosophie et en arts, par les représentants du réalisme spéculatif. Aussi variés que soient leurs projets respectifs, qu'on aurait tort de réduire à un simple effet de mode, l'un des buts des penseurs spéculatifs est de chercher à savoir si un certain accès à l'en-soi demeure envisageable.

Par les questionnements singuliers qu'il suscite autour de la vie et de la capacité à discerner du réel, le documentaire de Steve James pose les jalons d'une réflexion essentielle qui n'est pas sans rapport avec l'idée de réalité en soi. Qu'est-ce qu'un bon critique de cinéma? Est-ce un auteur qui tente de s'abstraire de sa propre subjectivité vécue afin de coller aux œuvres elles-mêmes? Est-ce plutôt quelqu'un qui s'abreuve aux profondeurs de son moi afin d'enrichir son analyse des films, quitte à s'autoriser certaines digressions? S'agit-il d'un

Life Itself

L'absoluité critique : vitalisme et réalisme spéculatif

Critique au Chicago Sun-Times, Roger Ebert affirmait que le cinéma est « une machine qui génère de l'empathie ». Si le portrait qu'en propose Steve James a le défaut de s'éterniser sur les derniers moments de souffrance de cette figure notoire – au point où l'on est tenté de réintituler son film *Death Itself* –, il se démarque néanmoins par le regard qu'il porte sur l'énigmatique relation entre l'expérience vécue et la critique de cinéma.

Pierre-Alexandre Fradet

interprète qui tantôt renonce à sa subjectivité, tantôt l'exalte au premier chef, selon que l'œuvre qu'il doit critiquer lui paraît plus ou moins inspirante en elle-même?

C'est à cette troisième alternative que semble nous convier le film de Steve James. La plus nuancée des trois, cette alternative suppose qu'il convient parfois de rendre justice aux moindres détails des œuvres lorsqu'elles présentent une fécondité, parfois d'aller au-delà et de s'autoriser quelques digressions lorsqu'on juge que cela s'impose. Car Roger Ebert a été largement admiré par les plus grands (comme en attestent les témoignages de Scorsese et de Herzog) qui ont pu témoigner de la fidélité avec laquelle le critique a parlé de leurs œuvres. Mais, en même temps, comme le suggère la cinéaste qui affirme qu'Ebert a su mieux s'exprimer sur son film qu'elle n'aurait pu le faire elle-même, il est arrivé à Ebert de repousser l'idéal d'adéquation et de s'aventurer hors des œuvres commentées pour nourrir son propos.

À l'instar des plus réputés critiques que le métier ait connus – André Bazin (France), Léo Bonneville et Patrick Straram (Québec), Pauline Kael, Manny Farber et Gene Siskel (États-Unis)... –, Ebert a donc su tirer profit tour à tour des bienfaits de la *pratique traditionnelle*, qui consiste à se montrer le plus fidèle possible aux œuvres critiquées, et de la *surinterprétation*, qui implique de s'écarter délibérément de ces œuvres en vue d'exprimer ce à quoi on accorde de l'importance, comme l'ont fait Umberto Eco, Slavoj Žižek et Gilles Deleuze. Voilà ainsi une belle manière, d'une part d'injecter un peu de créativité dans un monde plat en assumant sa subjectivité et en prolongeant le devenir et, d'autre part, de montrer que l'on peut tenter de s'arracher à soi dans le but de connaître le réel soi, à une époque où l'on hésite d'ordinaire à faire sauter le verrou de la médiation.

¹Bachelard, Gaston. *L'intuition de l'instant*. Meillassoux, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence* (p. 100).

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 55 – **Réal. :** Steve James – **Scén. :** Documentaire adapté du livre *Life Itself: A Memoir* de Roger Ebert – **Images :** Dana Kupper, Steve James – **Mont. :** Steve James, David E. Simpson – **Mus. :** Joshua Abrams – **Son :** Jay Peck – **Dir. art. :** Dan Sharkey – **Avec :** Roger Ebert, Chaz Ebert, William Nack, Gene Siskel, Martin Scorsese, Werner Herzog, Errol Morris, Ava DuVernay, Ramin Bahrani – **Prod. :** Garrett Basch, Steve James, Zak Piper – **Dist. / Contact :** Magnolia.

Lucy Intelligence artificielle



Il y a des limites à l'exploitation d'une théorie (déjà saugrenue)

Bien connu des deux côtés de l'Atlantique, le toujours too much Luc Besson débarque avec une science-fiction au féminin tournée à Paris et à Taipei. Grosse machine à bruits et à effets vides, **Lucy** expose une intrigue résolument absurde et un scénario puéril, constituant un spectacle acrobatique poids lourd autour du concept de l'hyper-intelligence sans toutefois en posséder le moindre gramme.

Mathieu Séguin-Tétrault

Forcée de servir de mule pour des trafiquants de drogue, une étudiante voit ses capacités intellectuelles se développer à l'infini. **Lucy** tient son argument d'un faux postulat scientifique qui remonte au 19^e siècle: alors que l'humain n'utilise que 10% de son cerveau, qu'arriverait-il s'il avait accès à 100% de ses facultés intellectuelles? C'est la question somme toute fascinante à laquelle tente de répondre ce divertissement pur et dur (qui rappelle l'idée derrière **Limitless**, moins débile et plus contrôlé).

Malgré tous les efforts que l'on puisse faire pour accepter les règles les plus improbables propres à l'univers de la science-fiction, **Lucy** se libère de toute contrainte scénaristique et refuse catégoriquement toute vraisemblance et toute cohérence. En expert émérite du cerveau désigné, Morgan Freeman (unidimensionnel) livre un savant exposé didactique allant du darwinisme à la neurobiologie, et tente de nous convaincre – en vain – du sérieux de l'entreprise, plus proche au final de l'ésotérisme bon marché et du film de super-héros. Car suite à l'ingestion de la drogue (sorte de croisement ultra-puissant entre le speed et le champignon magique), Lucy peut lire à toute vitesse, taper sur deux ordinateurs à la fois, retenir des informations illimitées, se remémorer des détails infimes de son enfance (activités cérébrales jusqu'ici encore plausibles). Mais ensuite, elle développe des pouvoirs psychiques et télépathiques, modifie l'apparence de son organisme, voyage de Times Square aux dinosaures en un clin d'œil, rencontre des hommes préhistoriques et revit le Big Bang à la façon de **The Tree of Life** de Malick. Lucy développe une force surhumaine; infiltre chaque système informatique, téléphonique et radiophonique sur Terre; ressent l'espace, la gravité, la rotation de la planète tout en étant en lien direct avec rien de moins que les vibrations moléculaires, le cosmos, l'univers. Étrangement, Lucy ne peut pas voler (Besson préférant les poursuites interminables en voiture, rappelant la série des **Taxi**). Lucy n'est donc pas un être supérieurement intelligent, mais une demi-déesse, et l'on se demande quelle est la connexion entre l'augmentation des capacités cérébrales et les super-pouvoirs qu'elle développe. Il y a des limites à l'exploitation d'une théorie (déjà saugrenue) et Besson réussit le pari de l'exploiter jusqu'à la connerie, peu importe s'il y a du sens ou non.

Mais ce qui gêne surtout avec **Lucy**, c'est que l'intelligence est mise au service de la violence. Véritable machine à tuer,

Lucy extermine non seulement la bande de truands coréens qui la poursuit, mais aussi de purs innocents. Alors qu'elle aurait pu trouver une cure contre le cancer ou encore une solution pour offrir de l'eau courante à la planète entière, Lucy n'a jamais autant d'esprit et de créativité que lorsqu'elle tue. Besson mêle un peu au hasard l'extrême intelligence à la barbarie des hommes (et leur capacité de s'autodétruire) et aborde les grands concepts philosophiques de la vie, du temps et de l'évolution sans aucun discours profond ni autre but que celui de divertir.

D'Adjani (**Subway**) à Jovovich (**The Fifth Element**, **Joan of Arc**), en passant par Portman (**Léon**), Parillaud (**Nikita**), de même que la Princesse Selenia (la créature de synthèse, haute de quelques millimètres, d'**Arthur et les Minimoys**), la femme occupe une place centrale dans la filmographie du cinéaste. Nouvelle égérie bessonnienne au sourire rusé, Scarlett Johansson livre une performance athlétique semblable à son rôle de Black Widow dans les films de Marvel. Alors que son détachement émotionnel évoque l'extraterrestre sensuelle à la fragilité humaine du (très supérieur) **Under the Skin**, sa capacité d'atteindre des niveaux plus hauts de compréhension évoque son travail vocal dans **Her**.

Délire métaphysique cheap poussé à son paroxysme, ce thriller à la fièvre surchauffée constitue un pastiche de la propre filmographie de Besson: beats techno entraînants (de son complice de toujours Éric Serra), montage tape-à-l'œil et excès de style (emprunté à John Woo et au cinéma asiatique des années 1980-90), abondance de références (de **The Matrix** à **Akira**), échanges de tirs soutenus, scènes de boucherie proches de l'univers des mangas, sans oublier la scène de baiser abjecte et le déluge d'effets spéciaux malgré tout saisissants (qui, à l'instar de ceux de **The Fifth Element**, paraîtront probablement surannés dans quelques années). Insensé, illogique et risible, **Lucy** constitue au final une totale ineptie dans laquelle seulement 10% de notre cerveau sera sollicité.

■ Origine: France – Année: 2014 – Durée: 1 h 30 – Réal.: Luc Besson – Scén.: Luc Besson – Images: Thierry Arbogast – Mont.: Julien Rey – Mus.: Éric Serra – Son: Jason Abell, Claire Bernengo, Stéphane Bucher, Gurwal Loïc-Gallas – Dir. art.: Hugues Tissandier – Cost.: Olivier Bériot – Int.: Scarlett Johansson (Lucy), Morgan Freeman (Professeur Norman), Choi Min-sik (M. Jang), Amr Waked (Pierre Del Rio), Pilou Asbaek (Richard) – Prod.: Luc Besson, Christophe Lambert, Virginie Besson-Silla – Dist. / Contact: Universal.

Qu'est-ce qu'on fait ici ?

Soudain l'été dernier

Alors que l'été et les parties de ballon entre amis revendiquent le temps de l'insouciance, ce n'est qu'en attente d'une profonde remise en question qui survient souvent sans s'annoncer. À l'instar de ses précédents films, Julie Hivon nous immerge dans un no man's land émotionnel où les âmes vagabondent avant de trouver d'autres voies. Pour son troisième long métrage, elle nous rouvre les portes du laboratoire d'observation de ses contemporains et nous offre une immersion dans l'entre-deux douloureux de la reconstruction.

Charles-Henri Ramond

Avec **Qu'est-ce qu'on fait ici ?**, troisième opus d'une carrière diversifiée et riche, malgré une faible présence sur nos écrans, Julie Hivon ne déroge pas des thèmes qui lui sont chers. Déjà en 2001, dans **Crème glacée, chocolat et autres consolations**, elle avait guidé notre regard vers une quotidienneté simplement banale dans laquelle les petits et grands drames de la vie faisaient chanceler toutes les certitudes, aussi solides soient-elles. Presque dix ans plus tard, **Tromper le silence** nous faisait partager la déroute existentielle d'une femme établie après avoir fait la connaissance d'un attirant jeune rebelle (déjà interprété par Maxime Dumontier). En deux films, la cinéaste et romancière nous laissait entrer dans l'univers de protagonistes forcés de se remettre en cause et questionnait notre rapport face à l'apparente sérénité de nos parcours personnels.

Au cinéma, comme dans la vie, le drame est bien souvent l'étincelle qui allume une révolte intime ou collective. C'est ce qui soutient la prémisse de **Qu'est-ce qu'on fait ici ?**, une histoire de transformation et de rébellion contre soi-même qui met rapidement de côté le mélodrame pour se concentrer sur la reprise en main de son avenir. C'est l'été, il fait beau. Pour Lily, Roxanne, Max, Simon et Yan, le temps est bon, le ciel est bleu – comme dirait l'autre – et les verdoyantes rives du fleuve prêtent à l'insouciance. La famille ou « la job » n'est pas forcément une grande partie de *fun*, mais les amis sont là et c'est le principal. Soudain, un accident sème le désarroi. Puis, une perte de repères. L'amitié, le travail, l'amour, la confiance en soi, tout se met à vaciller. Et ce qu'on acceptait bon gré mal gré devient subitement insupportable.

Bien que la fatalité marque de son empreinte les premiers instants du film, Hivon ne franchit pas pour autant la frontière du mélo larmoyant – on est même surpris de la distance qu'elle crée avec la mort – et ne transforme pas ses personnages en êtres irrécupérables malgré la difficulté qu'ils éprouvent à prendre leur place. L'auteure porte plutôt son regard sur une histoire de reconstruction, teintée d'amertume et de doutes certes, mais surtout caractérisée par l'inébranlable volonté d'avancer malgré les écueils. À l'image de Lily qui fera tout pour retrouver une raison d'exister en encadrant les jeunes d'un centre de loisirs, ou de Roxanne qui osera enfin prendre en main sa difficile relation avec les hommes, il y a dans **Qu'est-ce qu'on fait ici ?** une volonté affirmée de laisser de côté le fatalisme, ou à tout le moins de le transformer en instrument de reconquête.



Une histoire de reconstruction teintée d'amertume et de doutes

Même si le drame initial reste en filigrane tout au long du film, plusieurs moments savoureux émergent (le gardien de zoo déprimé après le départ de sa blonde et de son gorille Gustave à qui l'on doit trouver une compagne pour qu'il accède lui aussi à la joie de vivre), venant s'ajouter à l'entreprise de dédramatisation déjà amorcée par l'humour caustique des dialogues. Débarrassé des codes propres à un genre trop précis, le film se love quelque part aux confins du drame et de la comédie. La légèreté qui s'en dégage – amplifiée par la lumineuse direction photo de Claudine Sauvé, la complice au long cours – emporte le film sur les rives du « feel good movie », sans toutefois l'y faire entrer pleinement.

Porté par le regard attentif de la cinéaste, toujours aussi proche d'une réalité sociale qu'elle connaît bien, **Qu'est-ce qu'on fait ici ?** va au-delà de l'histoire de ces amis chamboulés, et offre un portrait plus large sur la jeunesse et sa difficulté de prendre sa place dans la société. C'est que le parcours éclaté de Julie Hivon (elle a aussi été romancière et professeure de cinéma) offre à ses films une appréciable pertinence. S'appuyant sur la tendresse que la réalisatrice démontre envers une génération de comédiens de la relève qu'elle dirige ici de main de maître, cette « petite vue » de fin d'été a tout ce qu'il faut pour combattre fièrement ces temps de morosité généralisée.

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 38 – **Réal. :** Julie Hivon – **Scén. :** Julie Hivon – **Images :** Claudine Sauvé – **Mont. :** Natalie Lamoureux – **Mus. :** Serge Nakauchi Pelletier – **Son :** Martyne Morin – **Dir. art. :** Geneviève Lizotte – **Cost. :** Julie-Anne Tremblay – **Int. :** Sophie Desmarais (Lily), Maxime Dumontier (Max), Joëlle Paré-Beaulieu (Roxanne), Charles-Alexandre Dubé (Simon), Frédéric Millaire Zouvi (Yan), Guylaine Tremblay (mère de Roxanne) – **Prod. :** Maxime Bernard, François Delisle – **Dist. / Contact :** FunFilm.

Snowpiercer

À fond de train

Quatre ans après son remarquable **Mother**, le Sud-Coréen Bong Joon-ho tourne son premier film en langue anglaise avec **Snowpiercer**. Cette adaptation assez fidèle de la célèbre bande dessinée de science-fiction post-apocalyptique française en noir et blanc, créée par Jacques Lob et Jean-Marc Rochette, marque un retour à la science-fiction pour le réalisateur de **The Host**.

Pascal Grenier

En mariant à la fois des éléments du film d'anticipation et du film de survie, cette coproduction américano-franco-sud-coréenne au casting éclectique, judicieux et international de renom (Chris Evans, Tilda Swinton, Ed Harris mais aussi l'acteur fétiche du réalisateur Song Kang-ho) réussit son pari d'être un suspense haletant et prenant d'un bout à l'autre.

Construit comme un huis clos en mouvement, l'action se situe presque entièrement à bord d'un train qui roule, où le sentiment de claustrophobie est rehaussé par une mise en scène minutieuse et précise. Les décors, les costumes et le travail sur la lumière dénotent une recherche plastique remarquable et chaque souci du détail n'est point négligé. Avec ses paysages et ses sculptures de glace ou encore la découverte des magnifiques wagons de la société huppée jusqu'au tréfonds des espaces sombres, puants et répugnants de la seconde classe, les images signées par Hong Kyung-pyo sont remarquables. Le réalisateur exploite habilement le climat de révolte sociale et le résultat tient autant du film de genre violent que de l'étude sociologique et ethnologique de la société contemporaine. À la fois allégorique et poétique, Joon-ho parvient à maintenir une cohérence d'ensemble malgré les quelques digressions du récit, quelques bavardages superflus lors d'une finale philosophique et une légère baisse de régime à mi-chemin. Il sait habilement comment créer un environnement claustrophobe et dangereux où les personnages doivent se battre pour survivre et sauver les jeunes générations. Ainsi, les personnages pleins de cambouis existent, les péripéties s'enchaînent tels des rouages bien huilés, la mise en scène est à couper le sifflet du contrôleur, l'action est violente et trépidante, et l'humour noir, comme le charbon et la musique de Beltrami, suit le parcours enneigé tel un chef de gare.

Dans sa conception graphique, **Snowpiercer** emprunte également beaucoup à son prédécesseur illustré. L'histoire progresse ainsi, à la fois dans le temps et dans l'espace, comme toute bande dessinée. La caméra proche de l'homme et le cadrage sur les personnages renforcent cette sensation de *bulle*, de même que les arrêts sur image ou les ralentis lors des scènes d'action. La violence est présentée de façon sèche, brutale et sans démesure : pas question ici de fioritures ou de chorégraphies à l'emporte-pièce lors des séquences de massacres à la machette. Dans un microcosme de quelques centaines de personnes censé représenter un monde voué à sa perte, l'excellente Tilda Swinton s'illustre à nouveau avec



La violence est présentée de façon sèche, brutale...

ce personnage méconnaissable de messagère qui emporte tout sur son passage. Bien qu'un peu plus typés, Chris Evans et Song Kang-ho offrent également des compositions fort solides.

Doté d'un budget considérable (40 M \$) et coproduit par nul autre que Park Chan-wook (**Oldboy**, **Thirst**), ce croisement improbable entre **Brazil** (le personnage de John Hurt se nomme Gilliam) et **Runaway Train** se présente au final comme une œuvre stylisée et singulière, où l'auteur s'applique de manière symbolique à une critique sévère de la cupidité humaine. Pour illustrer son propos, il fait du train un personnage central, représentant l'humanité dans sa globalité, devant lequel chaque protagoniste s'efface en le mentionnant constamment comme une entité vivante. On assiste à un bilan d'une société axée sur le capitalisme sauvage et le fruit d'une dictature, où les désastres écologiques sont le résultat d'un système dysfonctionnel, tributaire d'une quête éperdue du profit. L'inconscient collectif sait ce qu'il en est, l'espoir demeure et au personnage campé par Song Kang-ho de figurer un bien beau perce-neige.

■ LE TRANSPERCENEIGE / SEOLGUNGYEOLCHA + Origine : Corée du Sud / États-Unis / France / République tchèque – Année : 2013 – Durée : 2 h 06 – Réal. : Bong Joon-ho – Scén. : Bong Joon-ho, Kelly Masterson, d'après la bande dessinée de Jacques Lob, Benjamin Legrand, Jean-Marc Rochette – Images : Hong Kyung-pyo – Mont. : Kim Changju, Steve M. Choe – Mus. : Marco Beltrami – Son : Michael Baird – Dir. art. : Ondrej Nekvasil – Cost. : Catherine George – Int. : Chris Evans (Curtis), Song Kang-ho (Namgoong Minsoo), Ed Harris (Wilford), Tilda Swinton (Mason), John Hurt (Gilliam), Jamie Bell (Edgar) – Prod. : Jeong Tae-sung, Steven Nam, Park Chan-wook – Dist. / Contact : Séville.

Welcome to New York Irregardable

Après les beaux et recommandables *Chelsea on the Rocks*, *Go Go Tales* ou encore *4:44 Last Day on Earth*, réalisés ces dernières années, voilà qu'Abel Ferrara nous revient avec son projet le plus sulfureux à ce jour, *Welcome to New York*, fiction inspirée de l'affaire DSK. Comme on pouvait le prévoir, Ferrara crache sans retenue son aversion pour les teneurs du pouvoir et de l'argent, et signe au passage son pire film depuis longtemps. Un objet infâme, indigeste et d'une obscénité morale irrécupérable.

Sami Gnaba

Nous voilà pris dans la version fonctionnalisée, fantasmée, de la vie de Dominique Strauss-Kahn, façon Ferrara. Le nom a certes changé (pour Devereaux), mais pour le reste tout possède des airs de déjà-vu, dont son arrestation, menottes aux mains, filmée par toutes les caméras du monde. Et aussi l'étonnante ressemblance entre l'actrice et son modèle, la femme de chambre, qui accusa de viol l'ancien patron déchu de la FMI en 2011. La minutie des recherches de Ferrara et de son scénariste Christ Zois est en ce sens-là remarquable. Ce travail de documentation est assez approfondi, dont l'ultime preuve pourrait sans aucun doute s'avérer la maison louée par la femme de Devereaux, Simone. Décor dans lequel le couple vient se barricader de l'arène médiatique tout au long de la seconde partie du film, cette maison – aux dires de la production – est celle-là même où vécut le vrai couple, alors que DSK était en attente de son procès et interdit de quitter le sol américain.



Ferrara a toujours été intéressé à regarder les hommes chuter

Ce télescopage de réel et fiction est déjà à la base de la toute première scène du film, précédant son générique. Y est présenté Gérard Depardieu, assis devant une meute de journalistes, s'expliquant quant au fait qu'il joue un homme qu'il n'aime pas, tout comme les politiciens en général. Que ce soit le même Depardieu en pleine chute médiatique – pour ne pas dire crise existentielle –, après son exil fiscal vers la Russie, qui énonce ces propos n'est nullement une coïncidence. L'intérêt pourtant, dans cette scène, réside ailleurs. Cette conférence de presse est fautive; les journalistes sont en effet tous interprétés par des acteurs. Où veut donc en venir Ferrara?

Le cinéma de Ferrara a toujours été intéressé à regarder les hommes chuter. C'est en ce sens-là que le premier plan du film est très éloquent des intentions du réalisateur américain: raconter DSK équivaut à raconter Depardieu. Comme il se plaisait à le raconter au cours de la promotion du film en mai

dernier, *Welcome to New York* «ne serait pas sur DSK, mais sur Gérard». Autrement dit: l'histoire d'un homme confiné, emprisonné à l'intérieur de sa propre image, mi-monstre sacré de cinéma, mi-objet de foire médiatique. Du coup, ce plan serré sur le visage de Depardieu, d'abord mis à nu, littéralement, déshabillé, puis enfermé derrière les barreaux de la prison prend une dimension étrangement biographique, touchante même.

Ce sens de l'empathie, pourtant, Ferrara parvient difficilement à le provoquer chez son spectateur, tant le cinéaste fait preuve d'une misogynie et d'un mépris sauvage pour ses personnages auxquels il n'arrive à insuffler ni une quelconque épaisseur ni un semblant d'humanité (la scène du restaurant). C'est particulièrement visible dans la seconde partie du long métrage où Ferrara peine à filmer avec conviction le drame intime des Devereaux, chacun d'eux réfugié à son étage dans l'immense maison. Ce segment du film est tourné majoritairement en longs plans fixes où Ferrara laisse la part belle aux acteurs, souvent en mode improvisation. Les scènes sont au mieux passables (les interventions de la femme dégoûtée des agissements de son mari), au pire pitoyables (Devereaux cherchant à se faire pardonner).

Il n'y a rien à sauver ici. Les choses se gâtent dès la seconde scène dans laquelle Ferrara pose les bases de son programme aussi simpliste que grossier: montrer la bestialité du pouvoir de l'argent. Durant cette scène pauvrement amenée et d'un tel mauvais goût, on se croirait projetés dans un film pornographique. Là, dans ses bureaux, en roi de New York (du monde?) pour user une référence *ferrarienne*, Devereaux baise avec le même appétit vorace que celui déployé pour se faire du profit. Tout est à prendre, sans complexes, sans retenue. Ainsi, pendant une demi-heure interminable, le spectateur est convié à une coulée d'images et de scènes frôlant la *soft porn*, toutes plus répugnantes et obscènes les unes que les autres. Sans une once de pudeur ou de suggestion, Ferrara se laisse piéger par le voyeurisme le plus vil qui soit, accumulant les plans dégradants où la femme-objet se soumet au moindre désir mâle. D'une moralité de fond d'égoûts, Ferrara exploite la bonne foi de ses acteurs (Depardieu le premier, humilié sans cesse) jusqu'à ce que son film devienne insoutenable dans sa vulgarité... irregardable. 9

■ BIENVENUE À NEW YORK | Origine: France / États-Unis – Année: 2014 – Durée: 2 h 05 – Réal.: Abel Ferrara – Scén.: Abel Ferrara, Christ Zois – Images: Ken Kelsch – Mont.: Anthony Redman – Mus.: Goldfrapp – Son: Neil Benezra – Dir. art.: Tommaso Ortino – Cost.: Ciera Wells – Int.: Gérard Depardieu (Devereaux), Jacqueline Bisset (Simone), Amy Ferguson (Renee), Paul Calderon (Pierre) – Prod.: Adam Folk – Dist. / Contact: Remstar.

TITRES [UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE]

CASTIEL
CHAPUT
GNABA
LANLO
RAMOND
ROBIN
VOUS

1987 (p. 52 / Internet)	**1/2	***		**1/2	***		
<i>A Most Wanted Man</i> <i>Un homme très recherché</i> (p. 53 / Internet)		***1/2					
<i>Blood Ties</i> <i>Liens de sang</i> (p. 38)			**1/2	***			
<i>Borgman</i> (p. 54 / Internet)	***1/2	***1/2		***			
<i>Boyhood</i> <i>Jeunesse</i> (p. 44 / Internet)	****	****	***	***			
<i>Chef</i> (Internet)	**1/2	***					
<i>Dans un jardin je suis entré</i> (p. 42)	***1/2						
<i>Dawn of the Planet of the Apes</i> <i>L'Aube de la planète des singes</i> (Internet)	**			***			
<i>Exil</i> <i>Exile</i> (p. 55 / Internet)		**		**	**1/2		
<i>Gerontophilia</i> <i>Gérontophilie</i> (Internet)	**				**		
<i>Hercules</i> <i>Hercule</i> (Internet)	**						
<i>I Origins</i> (p. 56 / Internet)	**1/2						
<i>Jersey Boys</i> (p. 57 / Internet)	***1/2			***		**1/2	
<i>La Gang des hors-la-loi</i> <i>The Outlaw League</i> (Internet)		**1/2			***		
<i>La Petite Reine</i> (Internet)		**1/2			***		
<i>La Vénus à la fourrure</i> <i>Venus in Fur</i> (p. 58 / Internet)	***1/2	***1/2	**	****		***1/2	
<i>La Vie domestique</i> (Internet)	***1/2	***1/2		**1/2	***1/2		
<i>Le Volcan</i> (Internet)	*1/2						
<i>Le Vrai du faux</i> <i>Real Lies</i> (Internet)	**1/2	**			*1/2		
<i>Les Conquérants</i> (Internet)	**1/2	**1/2		***			
<i>Les Vacances du petit Nicolas</i> <i>Nicolas on Holiday</i> (Internet)	***	***				***	
<i>Life Itself</i> (p. 59 / Internet)	***1/2	***1/2	**				
<i>Lucy</i> (p. 60 / Internet)	**			***			
<i>Möbius</i> (p. 39)				***1/2			
<i>My Sweet Pepper Land</i> (Internet)	***1/2	***1/2		***1/2			
<i>Obvious Child</i> (Internet)	***						
<i>Paris, Texas</i> (p. 40)	*****	*****	*****	****		****	
<i>Punjab 1984</i> (Internet)	***						
<i>Snowpiercer</i> <i>Le Transperceneige</i> (p. 62 / Internet)	***1/2	***1/2	***	***1/2			
<i>The Best Offer</i> (p. 38)	***	***	***	***			
<i>The Double</i> (Internet)	**1/2			***1/2		**1/2	
<i>The Fault in Our Stars</i> <i>Nos étoiles contraires</i> (Internet)	**1/2						
<i>The Purge: Anarchy</i> / <i>La Purge: Anarchie</i> (Internet)	***			**1/2			
<i>The Zero Theorem</i> <i>Le Théorème Zéro</i> (p. 39)	**1/2			*1/2			
<i>Welcome to New York</i> <i>Bienvenue à New York</i> (p. 63 / Internet)	**1/2	**	1/2	*1/2			
<i>Wish I Was Here</i> (Internet)	**1/2	**					
<i>Words and Pictures</i> (Internet)	**1/2	**					
★★★★★ EXCEPTIONNEL	★★★★ TRÈS BON	★★★ BON	★★ MOYEN	★ MAUVAIS	1/2 ENTRE-DEUX-COTES		



43^e FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA

8 > 19 OCT. 2014 NOUVEAUCINEMA.CA MONTRÉAL

Lovers (1) – Huile sur toile, 2011 © Jarek Puczel – Conception graphique studio a&a – Montréal

**SABINE
AZÉMA**

**HIPPOLYTE
GIRARDOT**

**CAROLINE
SILHOL**

MICHEL
VUILLERMOZ

**SANDRINE
KIBERLAIN**

**ANDRÉ
DUSSOLLIER**



 **64th Internationale
Filmfestspiele
Berlin**
Competition

**PRIX ALFRED-BAUER
ALAIN RESNAIS
(BERLINALE 2014)**



CAHIERS DU CINÉMA



CRITIKAT.COM



LE MONDE



LE PARISIEN



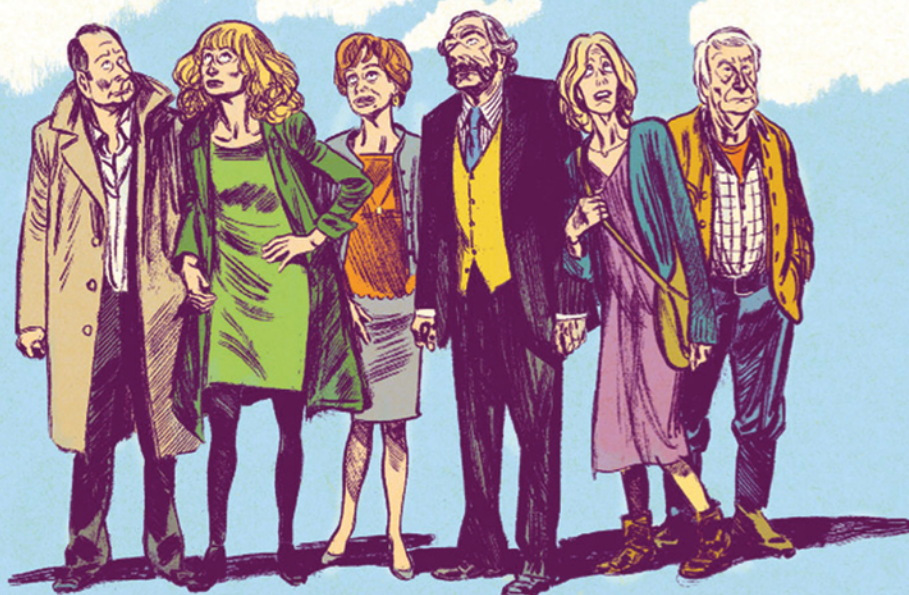
MARIANNE



QUEST FRANCE

AIMER
BOIRE
ET
CHANTER

RÉALISATION
ALAIN RESNAIS



D'APRÈS LA PIÈCE « LIFE OF RILEY » DE ALAN AYCKBOURN

ADAPTION LAURENT HERBIET ET ALEX REVAL D'UN ROMAN DE JEAN-MARIE BESSET D'UN SCÉNARIO DE BLUTCH IMAGE DOMINIQUE BOULLIERER RÉCIT JACQUES SALLUVER SON JEAN-PIERRE DURET GERARD HARDY GERARD LAMPS MONTAGE HERVE DE LUZE MUSIQUE MARK SHAW
PRODUCTION JEAN-LOUIS LIMI PRODUCTIONS EXECUTIVE CHRISTOPHE JAUFFROY UNE COPRODUCTION DE FILM FRANCE 2 CINÉMA SOLINAGUS AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ CINÉ+ ET FRANCE TELEVISIONS AVEC LA PARTICIPATION DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET
D'UN ROMAN DE JEAN-MARIE BESSET D'UN SCÉNARIO DE BLUTCH IMAGE DOMINIQUE BOULLIERER RÉCIT JACQUES SALLUVER SON JEAN-PIERRE DURET GERARD HARDY GERARD LAMPS MONTAGE HERVE DE LUZE MUSIQUE MARK SHAW
PRODUCTION JEAN-LOUIS LIMI PRODUCTIONS EXECUTIVE CHRISTOPHE JAUFFROY UNE COPRODUCTION DE FILM FRANCE 2 CINÉMA SOLINAGUS AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ CINÉ+ ET FRANCE TELEVISIONS AVEC LA PARTICIPATION DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET



www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 5 SEPTEMBRE

