

Séquences

La revue des cinémas pluriels

HISTOIRE(S) DE CINÉMA
LES 100 ANS DU **CABINET**
DU DOCTEUR CALIGARI

HOMMAGE
MICHÈLE LAGNY

MORPHOLOGIE DU RÉCIT
LE CINÉMA
DE HONG KONG

JANV
FÉV
MARS

2020

REVUESEQUENCES.ORG

5,95\$

N° 321

ENVOI DE PUBLICATION - ENREGISTREMENT NO 7957,
NO DE LA CONVENTION 40023102 - SÉQUENCES
C.P. 24, SUCC. HAUTE-VILLE, QUÉBEC, QUÉBEC G1R 4A0



—
LES MISÉRABLES
LADJ LY

—
LES FLEURS OUBLIÉES
ANDRÉ FORCIER

—
MATTHIAS ET MAXIME
XAVIER DOLAN

—
PORTRAIT DE LA
JEUNE FILLE EN FEU
CÉLINE SCIAMMA

THE TWENTIETH CENTURY



LÉANE LABRÈCHE-DOR

MICHELINE LANCTÔT

ALEXANDRE LANDRY

SYLVIE DRAPEAU

NORMAND DAOUST

LE RIRE

UNE PRODUCTION DE
FANNY-LAURE MALO

UN FILM DE
MARTIN LAROCHE

MAISON 4:3 PRÉSENTE UNE PRODUCTION LA BOÎTE À FANNY « LE RIRE »

METTANT EN VÉGETÉ LÉANE LABRÈCHE-DOR MICHELINE LANCTÔT ALEXANDRE LANDRY SYLVIE DRAPEAU SOPHIE CLÉMENT NORMAND DAOUST
JEAN-SÉBASTIEN COURCHESNE CATHERINE PROULX-LEMAY ÉVELYNE ROMPRÉ CHRISTINE BEAULIEU & EVELYNE DE LA CHENELIÈRE

DIRECTION DE LA PHOTOGRAPHIE MATHIEU LAVERDIÈRE DIRECTION ARTISTIQUE MARIE HÉLÈNE LAVOIE CRÉATION DES COSTUMES GINETTE MAGNY

MAQUILLAGE & COIFFURE JOSIANNE COURNOYER SON YANN CLEARY JEAN-FRANÇOIS SAUVÉ LUC BOUDRIAS MONTAGE AMÉLIE LABRÈCHE

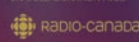
MUSIQUE ORIGINALE ROBERT MARCEL LEPAGE PRODUCTION DÉLÉGUÉE MARIE-CLAUDE BEAULIEU PRODUCTION FANNY-LAURE MALO SCÉNARIO & RÉALISATION MARTIN LAROCHE



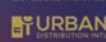
AVEC LA PARTICIPATION FINANCIÈRE DE



EN COLLABORATION AVEC



EN ASSOCIATION AVEC



AVEC LE SOUTIEN DE



LeRirefilm

AU CINÉMA DÈS LE 31 JANVIER

maison4tiers

2 MOT DE LA RÉDACTION

Rêves de papier

3 COUVERTURE

The Twentieth Century
de Matthew Rankin

10 CINÉMAS D'AUTEURS [EN RAPPEL]

GROS PLAN

Les misérables

De la colère et des cris

Parasite

L'impossible ascension

The Irishman

Sans fioriture, le crime

16 CRITIQUES

Une manière de vivre

La philosophie comme déroute
salutaire

L.A Tea Time

Réaliser le réel

Les Barbares de la Malbaie

Glory Days

Vaillancourt : Regarde si c'est beau

L'immense Armand

Les fleurs oubliées

Une flore ancienne au goût du jour

Mad Dog & The Butcher – Les derniers vilains

Quand la lutte était vraie

Matthias et Maxime

La couleur des sentiments

Douleur et gloire

Fais-moi la tendresse

Portrait de la jeune fille en feu

Jeux de regards

The Lighthouse

L'euphorie du soi

26 ARRÊT SUR IMAGE HISTOIRE(S) DE CINÉMA

26 Les 100 ans du
Cabinet du Docteur Caligari



28 50 ans de Woodstock –

Entretenir la légende

30 Le centenaire de Fellini –

L'itinéraire d'un génie demiurge

32 *Les ailes du désir* –

Berlin, si près, si loin

MORPHOLOGIE DU RÉCIT

34 LE CINÉMA DE HONG KONG
Sous les parapluies, le beau temps

HOMMAGE

38 MICHÈLE LAGNY

Hommage du Québec
à Michèle Lagny, théoricienne
et historienne du cinéma

INDUSTRIE

40 NETFLIX

Netflix, l'ennemi?

42

PANORAMIQUE RECENSIONS

42 Harisson Ford. L'acteur qui
ne voulait pas être une star
Le charpentier devenu acteur

43 *Mon cinéma. 350 films*
à voir ou revoir

Une liste de films parmi les plus
populaires depuis 1983

44 *Visages cachés*

Le scénariste d'*Un chien andalou*
devient romancier

45 *Le cinéma américain*

Condensé d'étoiles

46 *Mondes imaginaires.*

Le cinéma de Manoel de Oliveira
Le plus vieux des réalisateurs

47 *Ta photo dans ma chambre.*

Trésors retrouvés de la chanson
Magnifiques photographies
de vedettes québécoises

48 *Jim Jarmusch, une autre allure*

Les voies parallèles jarmuschiennes

49 *Accattone*

Le scénario du premier film
de Pasolini, enfin en français!

COURTS MÉTRAGES

50 *Je finirai en prison / Mon Boy*

51 *Port d'attache / Shirley Temple*

SALUT L'ARTISTE

52 PETER FONDA

L'éternel rebelle

53 MICHEL LEGRAND

Beaucoup plus qu'un
compositeur de musique de films

54 MARIE LAFORÊT

L'éternelle « Fille aux yeux d'or »

55 ANDRÉE LACHAPELLE

N'oublions pas Andrée Lapchelle

56 BRUNO GANZ

L'ange bienveillant dans
Les ailes du désir

RÊVES DE PAPIER

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

Directeur de la publication: Yves Beauregard

Rédacteur en chef: Jason Béliveau

Réviseur: Maximilien Nolet

Ont collaboré à ce numéro: Jean Beaulieu,
Jason Béliveau, Jules Couturier, Jean-Philippe
Desrochers, Romain Dumont, Pierre-Alexandre
Fradet, Yves Laberge, Maxime Labrecque,
Sophie Leclerc-Tremblay, Anne-Christine Loranger,
Pierre Pageau, Mario Patry, Benjamin Pelletier,
Daniel Racine, Julie Vaillancourt

Correspondants à l'étranger:

Arnaud Corbic (France),
Anne-Christine Loranger (Allemagne)

Direction artistique: Simon Fortin – Samourai
Tél.: 514 526-5155 | www.be.net/samourai

Placement publicitaire: Jason Béliveau
jason.beliveau@gmail.com

Comptabilité: Josée Alain

Conseiller juridique: Dave Tremblay

Impression: TC.Transcontinental Interglobe

Distribution: Messageries Dynamique
Tél.: (450) 663-9000

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
ISBN 978-2-924354-39-1 (imprimé) –
ISBN 978-2-924354-40-7 (PDF)
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives
nationales du Québec

Séquences publie cinq numéros par année.

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

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

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

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

1998. Dans la file d'attente de l'épicerie Sobeys de Paspébiac, je parcours en diagonale le dernier *TV Hebdo*, à la recherche de la section cinéma. J'ai 14 ans. « Ah, je peux pas croire qu'ils ont aimé ça! Pis maudit que c'est mal écrit! »

Déjà, gorgé de cette impétuosité propre à l'adolescence, je rêvais d'être critique de cinéma. Des sorties en salle et des nouveautés VHS couvertes par cette publication aujourd'hui à peine utile (se donne-t-on encore la peine de l'imprimer?), quelques pépites introuvables en terre gaspésienne frustraient mon intempérante cinéphilie. Ces « films d'auteur » (à chuchoter avec révérence), ceux de Lynch et d'Almodóvar, de Wong Kar-wai et de Jarmusch, il m'était pratiquement impossible de les voir. J'ai dû faire mon éducation cinématographique ailleurs, grâce à Super écran, au club vidéo de Paspébiac qu'on appelait tous affectueusement Chez Claude (la plus grande sélection de films de Sylvester Stallone dans l'est du Québec) et au Cinéma Royal de New Carlisle, où j'ai vu *Teenage Mutant Ninja Turtles III*, *Hard Target* avec Jean-Claude Van Damme et *Ace Ventura: When Nature Calls*. Comme on dit, on fait ce qu'on peut avec ce qu'on a.

Je suis reconnaissant de ces racines populaires. Elles me permettent aujourd'hui de considérer à valeurs égales un documentaire de Wang Bing et *Kingpin* des frères Farrelly. Quoiqu'en disent les irascibles pourfendeurs de l'univers cinématographique Marvel et autres franchises à la *Fast and Furious*, le cinéma n'est aux yeux de la majorité qu'un pur divertissement. À nous de leur prouver qu'il peut être ça et bien plus.

Nous voilà 20 ans plus tard, alors qu'on me confie le poste de rédacteur en chef de la revue *Séquences*. De l'anxiété initiale, celle de diriger la troisième publication francophone de cinéma sur le plan de la durée, une excitation s'est mise à poindre en moi, celle de pouvoir satisfaire en toute liberté cette passion des vues et des mots. Celle aussi de toucher à l'imprimé, que je préférerais toujours au contenu en ligne. Aucun absolutisme: l'instantanéité d'Internet possède des avantages que je n'ai pas à énumérer ici. Tout de même, comment ne pas apprécier la savante mise en page du *New Yorker*, permettant de plier chaque exemplaire en deux, puis en quatre, pour le lire à son aise debout dans un autobus? Comment boudier ce plaisir de parcourir chaque nouveau numéro de *Liberté*, confectionné avec un soin esthétique inégalé dans le milieu du magazine au Québec?

Aux lectrices et lecteurs assidus de *Séquences*, soyez sans crainte. Cette rigueur à laquelle vous avez été habitué demeurera. Mais quelques changements sont à prévoir dans les mois à venir. D'emblée, nous voulons remettre la lumière sur le cinéma québécois, comme en atteste notre couverture consacrée au sidérant *The Twentieth Century* de Matthew Rankin et nos critiques de huit longs métrages produits récemment ici. Nous tenterons également de rendre cet objet précieux que vous tenez dans vos mains plus attrayant à l'œil. D'ici là, je vous invite à nous redécouvrir et à constater par vous-même l'enthousiasme qui nous anime.

J'en profite pour adresser de chaleureux remerciements à toute l'équipe de rédaction de la revue. Sans leur dévouement, la confection in extrémis de ce présent numéro m'aurait causé de nombreux maux de tête et donné quelques cheveux gris.

En espérant de tout cœur vous donner le goût de nous suivre dans les mois et les années à venir. ■

JASON BÉLIVEAU

Conseil des arts
et des lettres
Québec



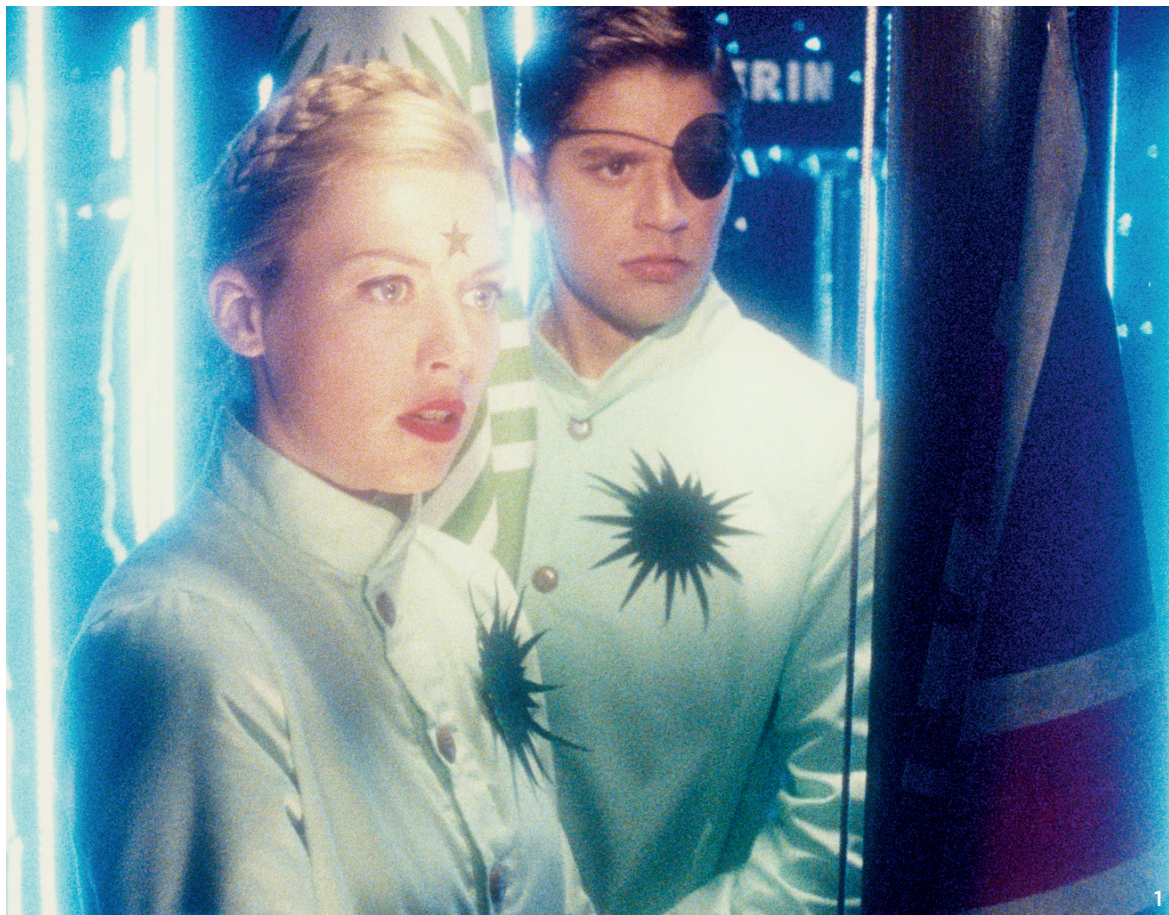
Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

MATTHEW RANKIN

Vivifiante anomalie pour tout cinéphile passionné par le cinéma canadien (ils existent, croyez-nous sur parole), Matthew Rankin subjugue le milieu du court métrage depuis plus d'une dizaine d'années. Après des études d'histoire aux universités McGill et Laval et de cinéma à l'Institut national de l'image et du son, le Winnipegois d'origine signe de 2008 à 2014 une trilogie de courts (*Hydro-Lévesque*, *Tabula Rasa* et *Mynarski chute mortelle*) réécrivant avec une lumière vibrante une histoire canadienne que plusieurs qualifieraient sans broncher d'insipide. Pour nous, l'arrivée sur les grands écrans de *The Twentieth Century*, premier long métrage ayant comme matériau de base la vie du premier ministre William Lyon Mackenzie King, n'est rien de moins que l'un des événements cinématographiques nationaux de ce changement de décennie. Dans son traitement hyperactif d'un personnage d'un centrisme affligeant, dans son amour des possibles qu'offre le cinéma, dans son goût du grand guignol pour témoigner de l'absurdité atemporelle du monde, le film démentit une certaine idée que le monde se fait des Canadiennes et Canadiens : nous sommes peut-être avenants et excessivement polis, mais nous ne sommes certainement pas ennuyants.

JASON BÉLIVEAU
RÉDACTEUR EN CHEF





THE TWENTIETH CENTURY

Ô CANADA

MAXIME LABRECQUE

« *The Twentieth Century* constitue également un témoignage de l'amour que porte le réalisateur pour le Québec. Car à travers des brumes entourant la politique canadienne, la pointe lumineuse que représente la Belle Province semble un idéal inatteignable, un peu trop beau pour être vrai. »

William Lyon Mackenzie King. À lui seul, le nom impose le respect. Après tout, l'illustre premier ministre a cumulé trois mandats sur une période s'étendant de 1921 à 1948. Au total, 21 ans au pouvoir; voilà qui vaut bien un portrait sur nos billets de 50\$. Mais au-delà des quelques amateurs de numismatique canadienne, qui peut s'enorgueillir de réellement connaître le King? Pour son premier long métrage, Matthew Rankin parcourt les dédales biographiques de ce personnage contradictoire. Avec pareil sujet, d'aucuns pourraient s'imaginer un style très convenu propre aux intemporelles capsules de la série « Minutes du patrimoine ». Or, ce serait ici méconnaître le côté délicieusement égrillard de Rankin. Parsemé d'anecdotes scabreuses et de rencontres fortuites, *The Twentieth Century* pose un regard à la fois attendrissant et critique sur une époque fuligineuse dans la politique canadienne. Car pour ce long métrage, Rankin s'amuse à gentiment subvertir l'épopée des plus brillants exploits et les fleurons glorieux de l'hymne national.

En se basant sur plusieurs faits étonnants – tirés à même le journal de l'illustre premier ministre – Rankin n'hésite pas à dépeindre un personnage torturé, pris entre les pulsions du « ça » et les remontrances du « surmoi ». Ô combien la perspective d'une analyse psychanalytique de ce film ferait saliver un futur chercheur en études cinématographiques! Mackenzie King est un personnage pris entre sa présumée destinée – l'inaccessible Ruby Elliot – et la douce Nurse Lapointe, incarnée par Sarianne Cormier –, qui a d'ailleurs elle-même largement contribué à façonner son personnage. Le cinéaste n'hésite pas à traîner son protagoniste dans la fange – ici représentée par Winnipeg, ville froide et épicentre de tous les vices – avant de pouvoir atteindre, par volonté mais aussi par chance, les sommets. Mais la tentation et les embâcles sont nombreux avec, au premier rang, la voluptueuse Violet, incarnée par Emmanuel Schwartz qui se glisse dans ce rôle telle une délicate main dans un gant de satin. Dans une scène culminante lors d'un dîner

1. Catherine St-Laurent
et Mikhaïl Ahojja

2. Dan Beirne dans le rôle de
William Lyon Mackenzie King



d'État chez le gouverneur général, cette tentatrice déclenche l'alarme érectile, ce mécanisme honteux qui trahit le moindre mouvement pénien du pauvre King. En soi, cette invention symbolise à merveille toute la pression, voire l'oppression que subit constamment le protagoniste.

Chez le réalisateur manitobain, chaque scène devient un tableau enivrant qui frappe l'imaginaire. Car au-delà du sujet, c'est véritablement son style qui se démarque. On a souvent apposé l'étiquette surréaliste à ses précédentes œuvres, où un certain goût pour l'onirisme enveloppe le spectateur qui accède à son univers. Avec ce premier long métrage, force est d'admettre que cette même lignée perdue, que ce même filon est exploité avec une vigueur et une conviction renouvelées. Par sa direction artistique emballante, ce film tourné en studio – avec ses décors de carton-pâte aux lignes dures et épurées et ses effets optiques – nous plonge dans un univers à la fois féérique et cauchemardesque comme certaines œuvres de Man Ray ou de Buñuel pouvaient le faire. Le cinéaste emprunte des procédés propres au cinéma des premiers temps, qui caractérisent aussi le cinéma de Guy Maddin et d'Evan Johnson (avec l'excellent *The Forbidden Room*) et de quelques autres cinéastes regroupés autour du Winnipeg Film Group. En outre, ces réalisateurs partagent un amour profond pour le comédien Louis Negin, qui incarne ici l'un des personnages les plus exquis : Mother, la mère de King, protectrice alitée et manipulatrice chevronnée.

À travers cette enfilade de caméos plus insolites les uns que les autres, le risque qui guette le film est que celui-ci ne devienne qu'un amas d'idées éparses, de styles incongrus et trop variés et de trames narratives embrouillées. Mais le talent de Rankin réside dans cette capacité à produire une œuvre complètement cohérente, à laquelle il insuffle sa propre vision, son propre style. Le cinéaste fait montre d'un sens du détail inouï et, malgré le chaos apparent, chaque élément est exactement là où il devrait être. Et, admettons qu'ici, un traitement réaliste n'aurait pas eu sa place. Surtout, ce choix artistique lui permet de faire beaucoup avec peu. Il fallait, pour apprécier toute la folie et l'audace de ce film, ce côté onirique, cette fascination pour l'esthétique du cinéma des premiers temps, ce côté frondeur et sarcastique, qui procure autant de plaisir qu'en a King devant une chaussure usagée. Nulle surprise alors que cette œuvre a remporté le Prix du meilleur espoir de la compétition au dernier Festival du nouveau cinéma. Chapeauté par Vincent Biron à la direction photo, qui amène au projet toute son expérience, *The Twentieth Century* procure un ravissement visuel indéniable.

Cette biographie plutôt insolite passe nécessairement par un traitement humoristique. C'est en grande partie ce qui explique que nous passions un si bon moment en compagnie de cette œuvre qui ridiculise au passage tout le protocole hérité de la Grande-Bretagne et les quiproquos qui en découlent. Bien entendu, ce n'est pas la première fois que Rankin revisite la vie d'une personnalité ; on n'a qu'à penser à l'excellent *Tesla : lumière mondiale* (2017) ou encore à *Mynarski chute mortelle* (2014). Mais ici, l'humour, s'il se révèle avec quelques gags, émane surtout du ridicule des situations et de la distribution des rôles elle-même. On se plaît, en effet, à voir apparaître le temps d'une scène, Marie Brassard, Annie St-Pierre ou encore Martin Dubreuil, qui dérident cette œuvre de manière glorieuse. *The Twentieth Century* constitue également un témoignage de l'amour que porte le réalisateur pour le Québec. Car à travers des brumes entourant la politique canadienne, la pointe lumineuse que représente la Belle Province semble un idéal inatteignable, un peu trop beau pour être vrai. Chose certaine, cette œuvre a le mérite de nous faire revisiter notre Histoire, que l'on connaît peu au fond. La guerre des Boers, Joseph-Israël Tarte et bien d'autres personnages ou événements défilent, entre fiction et réalité, invitant le spectateur à remettre en question les idées reçues et les dogmes constitutionnels. À travers tous ces délires, tous ces cabotinages, il est fascinant de réaliser que nous ne sommes pas, au fond, si loin de la réalité. ▲

MATTHEW RANKIN

« JE VOULAIS QUE LES SPECTATEURS SOIENT CONSTAMMENT CONFRONTÉS À L'ARTIFICIALITÉ DU CANADA ET, PLUS GLOBALEMENT, À LA NATURE FICTIVE DE LA NATIONALITÉ. LA NATION EST UN FANTASME QUE, À TORT OU À RAISON, NOUS NOUS RACONTONS. »



*Un film comme **The Twentieth Century** enthousiasme, émerveille, osons même avouer qu'il secoue d'une torpeur. Mais il peut également rendre perplexe, provoquer des questionnements, impressionner par son accumulation d'hommages, de procédés techniques divers et de tons, allant du burlesque au tragique. Tout ça décoiffe et surprend, d'autant plus dans un contexte cinématographique où l'humeur est au naturalisme et au dépouillement. La curiosité piquée, il fallait investiguer. Distance oblige, nous avons proposé à M. Rankin une entrevue « dactylographiée », usant des avantages d'Internet afin de créer un échange qui, nous l'espérons, vous apparaîtra aussi limpide que la question référendaire de 1995.*

ENTREVUE RÉALISÉE PAR JASON BÉLIVEAU

Bonjour Matthew. Tout d'abord, tu permets que je te tutoie ?
Certes !

Au moment de publier cette entrevue, ton premier long métrage *The Twentieth Century* sera sorti en salle. Son héros est l'ancien premier ministre canadien William Lyon Mackenzie King. Pourquoi en avoir fait le sujet de ce film ? Quelle importance l'homme politique revêt-il à tes yeux ?

Pour moi, Mackenzie King demeure, 70 ans après sa mort, l'incarnation ultime du Canada. C'est la nation faite chair. C'est un politicien qui marchait, comme son pays, entre les extrêmes politiques du XX^e siècle. C'était un homme de compromis, de modération radicale, d'ambiguïté absolue. Il a un

peu donné la recette à tous les politiciens qui allaient le suivre. Mais il y a des moments dans la carrière de Mackenzie King qui me fascinent, où on le trouve coïncé par l'obligation désagréable de prendre une décision. Des moments où il fallait ou bien qu'il défende ce qu'il savait être juste et droit ou bien, au contraire, qu'il agisse contre ses convictions afin de protéger son pouvoir. Mackenzie King a toujours choisi de protéger son pouvoir. Son triomphe politique est donc spectaculaire, mais également très vide. Et le Canada est comme ça aussi, à mes yeux. Un village Potemkine.

Je suis une personne optimiste et j'ai la conviction que nous savons *toujours* ce qui est fondamentalement juste. Devant l'urgence climatique, Jason Kenney sait exactement ce qu'il

doit faire. Devant le mouvement souverainiste, le ROC sait parfaitement que les Québécois ont raison. Tous les Québécois savent que la loi 21 est totalement malhonnête. Mais nous préférons protéger notre pouvoir. Nous nous racontons des histoires pour nous féliciter de notre petitesse et pour nous rassurer que toutes nos abominations sont parfaitement légitimes.

C'est une tension que je vois dramatisée dans la jeune vie de Mackenzie King. Il est notre miroir.

À t'entendre parler ainsi de Mackenzie King, je trace des parallèles avec un certain premier ministre au pouvoir. Tu avais le désir, à travers cette interprétation ballucinée de la vie d'un homme politique du début du XX^e siècle, de parler de notre époque ? Les Québécoises et Québécois entretiennent une relation trouble avec leur histoire, l'ironie de notre devise « Je me souviens » est à cet effet particulièrement savoureuse. L'adage voulant que celui qui ne connaît pas son histoire est condamné à la revivre fait-il sens à tes yeux ?

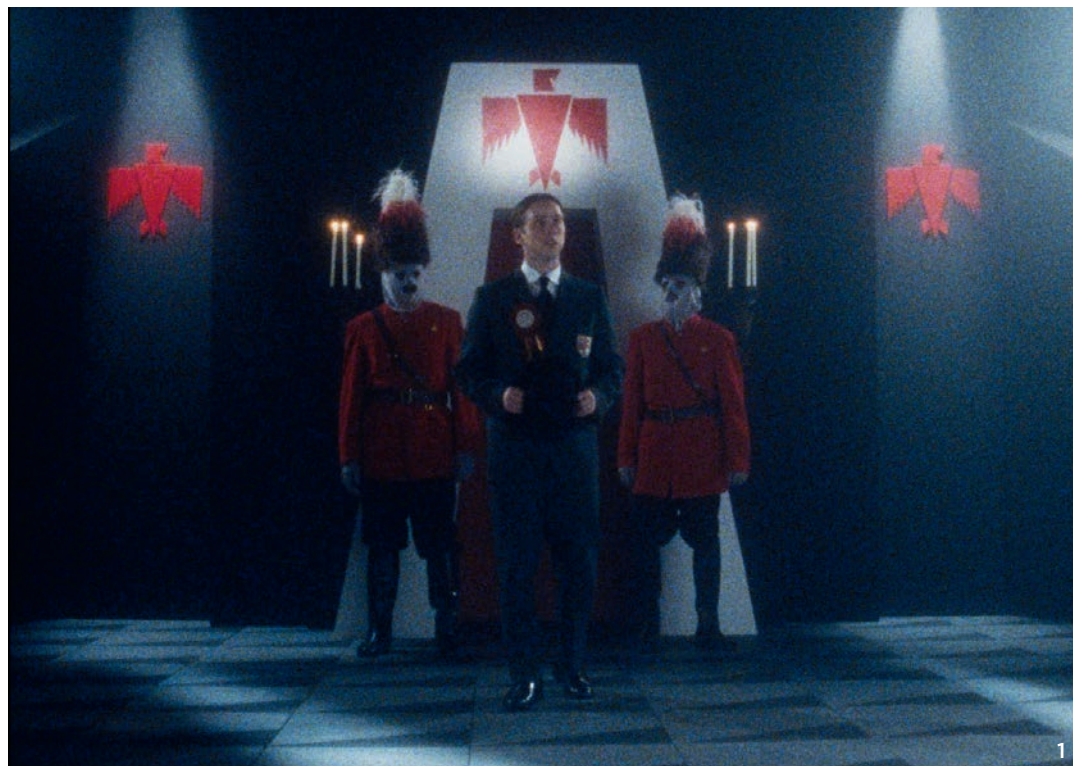
Le début du XX^e siècle était marqué par une abondance de mouvements utopistes. Nos ancêtres croyaient sincèrement en notre capacité, en tant qu'espèce, à surmonter nos problèmes et à bâtir un monde meilleur. Mais, 120 ans plus tard, nous partageons difficilement l'idéalisme de nos ancêtres. Notre époque est monumentalement pessimiste. Nous voyons l'avenir comme une version encore pire de ce que nous vivons aujourd'hui. Le XX^e siècle est donc la mesure de notre transformation, et nous sommes déjà en train d'oublier les leçons qu'il nous a transmises.

Mackenzie King marchait directement entre les utopies et les cauchemars du XX^e siècle et il demeure le premier ministre le plus durable de notre histoire : presque 22 ans au pouvoir. Il a un peu fourni la recette politique que la plupart de ses héritiers, surtout au sein du Parti libéral, ont suivie depuis. C'est une vision de la politique canadienne qu'on peut qualifier de « modération radicale », de « centrisme fanatique » ou de « déception patholo-

1. Matthew Rankin
sur le tournage du film
Crédit photo : Emmanuel Hessler

2. L'épreuve ultime pour devenir
premier ministre : la coupe du ruban





« Bien que *Twentieth* soit un film en couleurs, abominablement canadien et extrêmement verbeux, je constate qu'un nombre étonnant de critiques de cinéma le décrivent comme une œuvre près du cinéma muet et de l'expressionnisme allemand. »

gique». Cette idée du centre est une question qui me préoccupe de plus en plus. Dans un monde toujours plus binaire, toujours plus tranché entre des positions extrêmes et opposées, je constate que l'idée de se situer au *centre* est de moins en moins tenable, et ce, à l'échelle planétaire. L'élastique est sur le point de casser et j'essaie de voir la sagesse de Mackenzie King. Quelle est la plus noble expression du centrisme? Le centre peut, en principe, représenter la volonté d'écouter l'autre et de constater la légitimité des options multiples dans une société démocratique. Mais il peut tout aussi facilement représenter quelque chose de dangereux: un calcul opportuniste, une inactivité narcissique et un leadership faux et vide.

Frank Scott – le grand poète, professeur en droit constitutionnel et fier fils de Québec – avait écrit sur Mackenzie King en 1957:

—
*Truly he will be remembered
 Wherever men honour ingenuity,
 Ambiguity, inactivity, and political longevity.*

—
*Let us raise up a temple
 To the cult of mediocrity,
 Do nothing by halves
 Which can be done by quarters.*

Je trouve que son analyse est encore très pertinente.

Pour ceux qui connaissent ton imposant travail dans le domaine du court métrage depuis plus d'une dizaine d'années, le traitement éclaté du film, empruntant entre autres aux manières du cinéma des premiers temps, n'est pas surprenant. J'aimerais que tu nous expliques un peu les inspirations particulières pour ce projet. Si des époques ou des cinémas nationaux précis t'ont servi de matériaux de base.

Malgré moi, je suis une personne extrêmement provinciale et plouc. Je suis d'abord et avant tout inspiré par le cinéma de ma ville natale, Winnipeg. Comme cinéaste émergent, j'ai totalement absorbé et internalisé les films de John Paizs (*The Obsession of Billy Botski*, 1980), Richard Condie (*The Big Snit*, 1985) et Solomon Nagler (*The Sex of Self-Hatred*, 2004). Des échos de toutes ces grandes œuvres sont dans mon film.

Et, bien sûr, Guy Maddin est un de mes maîtres. Le premier plateau de tournage que j'ai pu observer de proche était celui du court métrage de Guy Maddin, *Odilon Redon* (1995), qui se tournait dans le petit studio du Winnipeg Film Group. J'étais un garçon pubère et ma fascination était très intense. J'ai appris tant de méthodes cinématographiques peu orthodoxes de Guy Maddin qui m'ont suivi tout au long de mon parcours. Son film *Careful* (1992) a eu un immense impact sur ma jeune vie et on peut clairement tracer son ADN pathologique dans la mutation génétique de *Twentieth*.



2



3

Mais, plus globalement, *The Twentieth Century* est l'enfant d'une orgie. Les influences et références sont multiples. On y voit John Waters, les frères Marx (surtout *Duck Soup*, 1933), *Monty Python and the Holy Grail* en train de forniquer avec Josef von Sternberg, Lotte Reiniger et *Il Casanova di Fellini* (1974). Et tout ce monde est bien sûr en train d'administrer des actes fétichistes avec Pierre Falardeau dans le Beaver Club du *Temps des bouffons* (1985).

Bien que *Twentieth* soit un film en couleurs, abominablement canadien et extrêmement verbeux, je constate qu'un nombre étonnant de critiques de cinéma le décrivent comme une œuvre près du cinéma muet et de l'expressionnisme allemand. J'adule le langage du cinéma muet, mais à part *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), je ne le vois pas comme une inspiration importante dans *Twentieth*. C'est un film extrêmement analogue, fait à la main sans intervention numérique, qui épouse une esthétique qui est radicalement artificielle. À cet égard, on peut imaginer le spectre de Murnau et Wiene, mais je dirais que l'univers visuel du film est plutôt un argument historial, une synthèse thématique de l'histoire. Je voulais que les spectateurs soient constamment confrontés à l'artificialité du Canada et, plus globalement, à la nature fictive de la nationalité. La nation est un fantôme que, à tort ou à raison, nous nous racontons.

L'esthétique artificielle incarne aussi mon approche au « film d'époque ». L'histoire est toujours mon matériau de base. Mais pour moi, représenter le passé, que ce soit en cinéma ou en histoire, exige une opération artistique. Une transformation fictive. Mais le cinéma est très rusé et il a la capacité de cacher cette opération et de laisser croire au spectateur que l'histoire racontée et que les émotions provoquées sont parfaitement factuelles.

Moi, au contraire, j'aime amplifier la nature fictive de la forme biographique. À cet égard, je suis particulièrement inspiré par les films biographiques radicaux : *Naked Lunch* (David Cronenberg, 1991), *Kafka* (Steven Soderbergh, 1991) et *Mishima: A Life in Four Chapters* (Paul Schrader, oui – mais surtout la conceptrice artistique du film, Eiko Ishioka – 1985). Dans ces trois films, les faits biographiques dans la vie d'un auteur – William S. Burroughs, Franz Kafka et Yukio Mishima – se trouvent organiquement intégrés dans son univers imaginaire. Le portrait biographique se construit à travers le prisme de ce dialogue complexe entre les données factuelles et fictives. C'est ce que j'ai tenté de faire avec Mackenzie King et son journal intime, ce qui représente pour moi une « conscience parallèle », un ectoplasme biographique, plutôt que ce que Werner Herzog appelle la « vérité des comptes ». ▀

1. Une rencontre avec le gouverneur général du Canada

2. Une virée glaciale à dos de bernache

3. Sarianne Cormier dans le rôle de la Nurse Lapointe

Les Misérables

De la colère et des cris

PAR BENJAMIN PELLETIER

« Les misérables nous lance d'abord en plein chahut parisien lors de cette finale contre la Croatie, en compagnie d'une bande de jeunes adolescents descendus par train dans la métropole pour l'occasion. »

Au cas où certains se le demandaient toujours, la référence éponyme immanquable au classique de Victor Hugo est tout sauf fortuite. Introduisant d'entrée de jeu un dialogue en continu avec le passé historique des banlieues parisiennes et plus précisément la commune Montfermeil de la Seine-Saint-Denis, quartier visité dans le roman et région native du réalisateur Ladj Ly, *Les misérables* nous arrive à un moment où nous en avons véritablement besoin. Un besoin qui s'étire bien au-delà de faire des films « à l'ère du temps », terme passe-partout qui pourrait tout aussi bien signifier « au goût du jour » ou « selon les mœurs », ces confections qui, année après année, mignotent le statu quo au lieu de s'en défaire avec audace. Un besoin qui découle d'une vie entière d'expérience nécessitant d'être racontée de l'intérieur par un cinéaste qui, malgré son statut de débutant sur la Croisette cannoise, détient plus d'une quinzaine d'années d'expertise en court métrage et en documentaire engagé. Un besoin de véritablement tâter le pouls, avec l'aide des mécanismes intrinsèquement rassembleurs du septième art, d'une France contemporaine qui a déjà atteint son point d'ébullition.

Momentanément tempéré suite à la victoire des Bleus à la dernière coupe du monde de football, ce climat tendu entre les habitants de la banlieue et les

forces locales de la BAC (Brigade anti-cam) ne tardera pas à se manifester de nouveau. Évoquant l'odyssée parisienne des protagonistes de *La haine*, de Mathieu Kassovitz, œuvre monstre de 1995 à laquelle le cinéaste paie assurément ses redevances, *Les misérables* nous lance d'abord en plein chahut parisien lors de cette finale contre la Croatie, en compagnie d'une bande de jeunes adolescents descendus par train dans la métropole pour l'occasion. Cette euphorie collective n'implique cependant pas de repos pour la préfecture de police du 93 qui accueille sa nouvelle recrue, un flic de campagne (Damien Bonnard) sans expérience de terrain qui s'apprête à vivre un jour de formation des plus chargés. L'engrenage narratif initial est familier, voire rudimentaire; Ly flirte d'abord avec certains codes établis du film policier, couplés au détachement d'un regard extérieur – celui d'un personnage qui s'apparente au spectateur – avant de brillamment les désamorcer.

Cette porte d'entrée vers un univers glorifié à tort et à travers au cinéma (autant chez les Français que chez les Étatsuniens), celui des *quartiers* et des *ghettos* comme scènes de spectacle, nous mène éventuellement vers d'autres horizons. En plus d'approfondir l'idée originale du court métrage du même nom de 2017, *Les misérables* appartient en grande partie au vécu du cinéaste, qui durant ses



années de « copwatch » surveillait Montfermeil par drone, à l'affût de potentielles instances de brutalité policière. À l'instar du pistolet perdu dans *La haine*, une vidéo hautement compromettante devient un objet de convoitise, autant pour les forces de l'ordre que pour les différents caïds du quartier. Ly se sert habilement de cette prémisse non pas comme excuse pour figoler un suspense musclé (ce qu'il réussit malgré tout par moments), mais bien comme occasion de révéler chaque facette de son environnement d'origine, éliminant au passage les clichés usuels qui s'emparent habituellement du genre. Les images aériennes de drone, cet autre cliché visuel de la présente décennie, disposent ici d'une importance narrative et éthique qui surpasse la simple fonction d'ornement. La caméra de Ly scrute, farfouille, s'interroge. Tout comme le gamin de Montfermeil qui opère le drone, s'en servant d'abord comme outil de voyeurisme individuel avant de prendre pleine conscience de son potentiel d'observation et de son impact sur le collectif, le film prend soin de faire évoluer sa perspective de scène en scène, multipliant la pertinence de différents points de vue à mesure que son canevas s'élargit.

Par-dessus tout, ce sont ces personnages, plusieurs tirés du précédent court métrage, qui enrichissent la complexité de l'ensemble. La véritable bravoure de Ly découle de cette volonté de ne pas châtier ou calomnier; le cri de dénonciation au cœur des *Misérables* est dirigé vers un système défaillant et non vers des groupes d'individus, y compris les forces policières – une cible entièrement légitime, mais trop souvent pointée du doigt avec complaisance dans un cinéma social contemporain qui préfère « annuler » ou psychologiser à outrance plutôt que d'assumer une ambivalence déroutante. Au-delà de la simple identification, le cinéaste suscite l'empathie, aussi dérangement soit-elle par moments, par exemple lorsqu'un des détectives coupables d'une bavure accablante nous est plus tard montré dans son appartement de HLM, vivant dans la même précarité qui cerne le quartier qu'il patrouille. Confronté plus tard autour d'un verre par la recrue au sujet de l'incident, le flic avoue n'avoir aucune réponse par rapport à l'acte qu'il a posé, malgré un sentiment de culpabilité évidente. Ly écarte sagement toute forme de rédemption ou de prise de position manichéenne lors de cet échange superbement écrit, une scène de confrontation tranquille qui, entre les mains d'un cinéaste moins subtil, aurait immanquablement tourné au duel cathartique. Dans le cas présent, il ne s'agit que de l'énigme d'un casse-tête moral qu'il nous est impossible d'assembler. Ly n'offre

aucune justification envers ses protagonistes et leurs contradictions inhérentes, si ce n'est qu'ils partagent tous la même détresse.

Outre ce refus de se circonscrire à quelque forme de dogme idéologique, *Les misérables* demeure malgré tout empreint d'une réelle colère qu'il est difficile d'ignorer. À l'image d'un Spike Lee ou d'un jeune John Singleton, Ly signe un film nécessaire qui se veut un « cri d'alarme » dirigé aux politiques en place, porté par une énergie de réalisation qui en doit beaucoup à ce cinéma indépendant étatsunien des années 1980 et 1990 tout en abandonnant plusieurs de ses réflexes esthétisants. Une sobriété naturaliste opère même lors des passages les plus frénétiques, jusqu'à cette finale explosive, choquante et carrément cauchemardesque durant laquelle les tensions montantes atteignent leur paroxysme et où la réjouissance de ces enfants du prologue, d'abord en transe en raison du triomphe de l'équipe nationale, laisse maintenant place à une rage foudroyante. Alors que l'infâme justicier de *Joker* faisait décidément couler beaucoup d'encre cet automne, c'est dans *Les misérables* que se retrouve ultimement, au milieu des cris et des grenades lacrymogènes, la figure d'insurrection sociale la plus marquante de cette année de cinéma. Avec son premier long métrage, Ladj Ly réussit à exposer les coulisses d'un malaise collectif avec une virtuosité hors pair, ces blessures profondes qu'aucune victoire éphémère, aussi gratifiante soit-elle, ne saurait dissimuler. ▲

1. Plan phare de cette ouverture quasi documentaire du film, au beau milieu des célébrations de la Coupe du monde
2. La recrue Pento (Damien Bonnard, au centre) en compagnie de son agent de formation Gwada (Djibril Zonga, à gauche)



Parasite L'impossible ascension

JULES COUTURIER



« Le scénario de Bong Joon-ho a l'intelligence de ne pas faire correspondre l'opposition de dominé et de dominant à celle de gentil et de méchant. Les exclus de Parasite doivent faire des actions amORAles pour atteindre leur but tout comme les bourgeois sont coupables d'un mépris dont ils n'ont même pas conscience. »

Petit appartement au demi-sous-sol, situé en banlieue de Séoul. Ki-woo, qui y vit avec ses deux parents et sa sœur, a perdu le signal Wi-Fi qu'il captait des voisins. Panique générale au sein de la maisonnée. On fait le tour de l'exigu domicile, le cellulaire dans les airs, à la recherche d'un autre réseau à utiliser. C'est finalement à côté de la cuvette de toilette drôlement surélevée dans une salle de bain trop étroite que lui et sa sœur parviennent à se connecter à un autre réseau et peuvent se replonger dans l'univers virtuel de leur petit écran.

En ouvrant son plus récent film, *Parasite*, Palme d'or au dernier Festival de Cannes, avec cette amusante quête de réseau, le réalisateur sud-coréen Bong Joon-ho annonce d'emblée qu'il ancre son film dans son époque, à propos de laquelle il a beaucoup à dire.

Après deux excursions hors de son pays avec *Snowpiercer* et *Okja*, Bong Joon-ho revient tourner son dernier opus sur sa terre natale et dans sa langue maternelle. La Corée du Sud d'aujourd'hui l'interpelle. Le cellulaire sera comparé plus tard dans le film à l'arme nucléaire que possède la Corée du Nord. Certes très sud-coréen, le film n'en a pas moins un caractère universel et accessible.

Le rapport à la technologie n'est qu'un thème parmi d'autres abordés dans un film noir foisonnant qui explore surtout le rapport entre les classes socioéconomiques.

Très pauvre, la famille de Ki-woo vit dans des conditions précaires. Au chômage, ses membres survivent tant bien que mal en pliant des boîtes de pizza. Lorsqu'un jour un ami de Ki-woo lui offre de prendre sa place de professeur d'anglais auprès d'une jeune fille de famille aisée pendant son séjour à l'étranger, Ki-woo accepte évidemment, mais il devra d'abord se fabriquer de faux papiers et un faux diplôme universitaire pour obtenir le poste. L'emploi lui sera rapidement confié et il réussira même à obtenir un boulot pour sa sœur en tant que professeure d'art pour

le cadet de la famille. Par de brillantes astuces, le frère et la sœur se débarrasseront ensuite du chauffeur et de la gouvernante de la famille cossue, vite remplacés par leur père et leur mère. Bientôt, tels des parasites, tous les membres de la famille de Ki-woo, les Kim, auront infiltré la famille aisée des Park sans que le lien familial qui unit les nouveaux employés soit révélé. Il ne restera donc plus qu'à garder ce secret...

Cet élément de l'intrigue met au jour l'opposition des classes sociales, qui est au cœur du film. On la retrouve d'ailleurs dans d'autres œuvres de Bong Joon-ho, comme *Snowpiercer*, qui se déroule dans un train en mouvement dans un monde post-apocalyptique, le prolétariat travaille dans des conditions de misère dans les derniers wagons, alors que la bourgeoisie jouit du luxe des premiers wagons. La guerre des classes est aussi au cœur de *Burning*, de Lee Chang-Dong, dans lequel un jeune homme paumé est perturbé par un riche bourgeois. Avec la vengeance et la mémoire, la lutte des classes constitue l'un des grands thèmes de la nouvelle vague du cinéma sud-coréen qui se fait très critique de sa société.

Au début de *Parasite*, on se moque de cette différence des classes; elle amuse, elle fait rire féroce, on prend plaisir à voir l'ingéniosité des démunis et la crédulité des riches. Bong Joon-ho, conteur d'histoires exceptionnel, maître des changements de tons et de registres, maîtrisant les codes de plusieurs genres, fait passer son film de la comédie satirique au drame social puis au suspense haletant. L'opposition des classes, présentée d'abord de manière comique, se transforme avec brio et naturel en désespoir puis en révolte.

Car même si l'on rit beaucoup, il y a quelque chose de totalement désespérant et de révoltant dans *Parasite*. La mobilité sociale, principe sociologique qui présuppose que les classes sociales existent sans être figées, y est présentée comme un mirage, quelque chose d'impossible à atteindre, malgré ce que le début du film suggère.

C'est sous le thème des cowboys et des Indiens, archétype de la domination, qu'est organisée la fête de Da-Song, le plus jeune de la famille Park. À cette occasion, le père de la famille Park exige du père Kim qu'il porte un plumage d'Indien. Devant son peu d'enthousiasme, il lui rappelle, sans diplomatie, qu'il est payé pour être là. Cette remarque d'apparence anodine, qui s'ajoute à d'autres vexations, et surtout au dégoût éprouvé par le père Park en présence de



2

l'odeur des Kim, fera finalement exploser dans une violence irrémédiable la colère de l'employé. Les Kim ont rêvé de gravir les échelons pendant quelques jours. Mais le réveil est brutal.

Le scénario de Bong Joon-ho a l'intelligence de ne pas faire correspondre l'opposition de dominé et de dominant à celle de gentil et de méchant. Les exclus de *Parasite* doivent faire des actions amORAles pour atteindre leur but tout comme les bourgeois sont coupables d'un mépris dont ils n'ont même pas conscience. Les deux familles présentent chacune des aspects détestables et aimables. Si d'autres films de Bong Joon-ho proposaient des méchants incarnés de manière bien évidente, ici le seul monstre, c'est le système.

Un système qui détruit toute forme de solidarité entre les membres des classes inférieures qui s'entre-tuent, littéralement dans ce cas, pour essayer de s'élever. Un système qui les asservit à la classe plus haute. Si les Kim veulent désespérément atteindre le statut des Park, ces derniers pour leur part rêvent aussi à un groupe qu'ils perçoivent supérieur. Il s'agit dans leur cas des Américains, à en juger par l'obsession de la mère de la famille pour tout ce qui a trait aux États-Unis.

La dualité des classes se traduit dans *Parasite* par de nombreux effets d'opposition. La saleté et le désordre de la maison des Kim contrastent fortement avec la propreté et la parfaite organisation de celle des Park. Il demeure que c'est l'opposition entre le haut et le bas et surtout les actions de monter et de descendre qui frappent le plus.

Lorsque Ki-woo se rend chez les Park pour la première fois, Bong Joon-ho prend bien soin de filmer l'ascension qu'il doit faire pour arriver à destination. Il emprunte un petit escalier pour sortir de son demi-sous-sol, on le voit ensuite monter une longue pente, pour finalement gravir un autre escalier pour accéder à la maison des Park.

À l'inverse, lorsque Ki-woo, sa sœur et son père s'évadent de chez les Park après une nuit infernale, le réalisateur s'attarde à bien nous montrer leur pénible et longue descente pour rejoindre leur quartier, sous la pluie battante. Si elle apparaissait comme une averse rafraîchissante chez les Park, cette pluie cause une inondation dévastatrice au domicile des Kim.

Et puis, il y a cet autre escalier secret qui descend dans le bunker de la maison des Park où vit, de façon clandestine et solitaire, le misérable mari de l'ancienne gouvernante. Dans *Parasite*, les escaliers deviennent un véritable symbole de division des classes.

Malgré la violence et le cynisme de son message, Bong Joon-ho a tout de même concocté un des films les plus jouissifs et divertissants des dernières années. Sa mise en scène d'une grande virtuosité, la composition ultra précise de ses plans, son utilisation de la musique et du montage, sa réappropriation de différents genres, le jeu de ses acteurs, son humour redoutable, son sens du rythme, son écriture impeccable qui ne laisse rien au hasard, tout cela participe à créer une œuvre à la fois accessible et impressionnante. Son discours politique frappe d'autant plus fort. ▲

1. *La famille Kim, contrainte à plier des boîtes de pizza pour survivre*

2. *Cho Yeo-jeong, dans le rôle de la bourgeoise Park Yeon-gyo*

The Irishman

Sans fioriture, le crime ANNE-CHRISTINE LORANGER



¹ Ils ont aussi partagé l'écran dans *Once Upon a Time in America* (1984), *Goodfellas* (1990) et *Casino* (1995).

² Ils ont tous les deux joué des rôles majeurs dans *The Godfather: Part II* (1974), mais c'était à des époques différentes du film. À part cela, nous eûmes droit à six sublimes minutes dans *Heat* (1995) ainsi que dans *Righteous Kill* (2008), une déception que la plupart des fans semblent vouloir oublier.

C'était le temps des belles grosses américaines chromées et des banlieues-bungalows, d'Elvis et des coiffures crêpées. C'était le temps des mafieux jouant au poker dans des arrière-salles enfumées. C'était le temps des règlements de compte sur le trottoir. C'était le temps du crime. Non le crime jouissif à haut indice d'octane, mais le crime froid, mécanique, celui qui obéit aux ordres sans se poser de questions. Et sans remords.

Le dernier opus de Martin Scorsese, interprété par une brochette de talents inégalée depuis *Lawrence d'Arabie* (1962), s'est permis la retenue. Plus qu'un film de gangsters basé sur le mystère entourant la disparition de Jimmy Hoffa (Al Pacino) c'est, sur 30 ans, le parcours de Frank Sheeran (Robert de Niro), vétéran de la Deuxième Guerre mondiale engagé par Russel Bufalino (Joe Pesci), un chef de la mafia italienne. S'étant pris de sympathie pour cet Irlandais qui a appris l'italien lors de la guerre, Bufalino voit en lui un type capable de «peindre les maisons» pour la mafia, c'est-à-dire d'assassiner sur commande. Ce que fera Sheeran, jusqu'à éliminer son ami Jimmy Hoffa.

The Irishman table sur un jeu d'acteurs gagnant, non seulement celui entre Robert de Niro et Joe Pesci, son vieux compère depuis *Raging Bull* (1980)¹, mais aussi celui entre Al Pacino et de Niro. Rarement avait-on vu ces deux icônes du cinéma face à face à l'écran². C'est donc un vrai bonheur de les voir incarner la longue amitié de Jimmy Hoffa et Frank Sheeran. Si Pacino joue avec la vibrante énergie qui lui est habituelle, son interprétation est une construction d'une haute précision où rien, et surtout pas les envolées de Hoffa, n'est laissé au hasard. Quant à de Niro, il est un Sheeran tranquillement meurtrier, un mafieux plutôt sympathique dans sa tristesse de ne pouvoir communiquer avec sa fille Peggy. Le raffinement exquis de son jeu et la subtilité de sa déshumanisation au fil du temps sont à mettre au rang des grandes interprétations de l'histoire du cinéma. Joe Pesci nous révèle, s'il était possible, encore davantage son génie avec un personnage sinistrement calme et froid, à l'encontre de tout ce qu'on avait précédemment connu de lui. Cependant, contrairement aux rôles majeurs que

Scorsese avait donné à ses actrices dans le passé, les femmes sont limitées ici à des emplois secondaires. Si Anna Paquin incarne à merveille le rôle quasi muet de Peggy, la fille de Frank Sheeran, on s'ennuie des personnages féminins tels que ceux de Sharon Stone (*Casino*), Lorraine Bracco (*Goodfellas*) ou Cathy Moriarty (*Raging Bull*).

The Irishman revient aux structures explorées dans *Goodfellas* (1990) et *Casino* (1995): la voix off du personnage principal (ici, Frank Sheeran en maison de retraite) effectuant un retour sur sa vie, qu'il termine en solitaire puisque sa famille l'évite et que tous ses collègues sont morts ou en prison. Mais à la différence de ces films, où la jouissance du crime, du sexe, de l'alcool et de l'argent facile captivait l'auditoire, le réalisateur prend le risque de laisser des silences et de montrer de longs plans méticuleux et des visages de glace. Rien de survolté dans ces caïds qui s'expriment par euphémisme. Au sein de la fratrie mafieuse, on n'est pas désespéré: on est «un peu préoccupé». On n'ordonne pas un assassinat, on «règle une situation». Cela contraste bien avec l'énergique Hoffa et donne lieu à de subtils échanges de regards entre les acteurs, mis en valeur par l'élégante caméra de Rodrigo Prieto. La scène du restaurant où Angelo Bruno (Harvey Keitel) et Russel Bufalino ordonnent à Frank Sheeran son premier meurtre est un bijou de subtilité. Et les yeux silencieusement accusateurs de Peggy cadencent la descente de Sheeran, laquelle se révélera à la fin dans toute sa tristesse.

Durant les années 1950 et 1960, Jimmy Hoffa était «l'homme le plus puissant des États-Unis après le président». Leader syndicaliste depuis l'adolescence, il avait réussi grâce à l'appui de la mafia à grimper les échelons pour devenir le président des Teamsters. Il avait augmenté leurs salaires, leur avait assuré un système de retraite et une défense judiciaire adéquate, ainsi que des soins médicaux. C'était un joueur majeur, surtout en raison de sa mainmise sur le fonds de pension des travailleurs, lequel s'élevait à plus d'un milliard de dollars. Hoffa se mit à prêter de l'argent aux membres de la mafia cherchant à faire construire des casinos, ce à quoi les banques se refusaient. C'est lui qui finança le développement de Las Vegas. Mais ce fin stratège visionnaire, ce leader charismatique porté par une énergie hors du commun, était également rongé par un ego surdimensionné. Évincé de la présidence, il ne songeait qu'à son retour. C'est ce qui entraînera sa perte, malgré les interventions de son ami Sheeran, censé lui faire entendre raison.

C'est à ce moment que le film se complexifie: Hoffa, envoyé en prison pour fraude par Robert Kennedy, nommé procureur général par son frère, fut remplacé à la tête des Teamsters par Frank

Fitzsimmons, l'accommodant vice-président joueur de golf. Or, si Hoffa avait eu la main généreuse avec les casinos de la mafia, Fitzsimmons l'avait plus large encore et finançait tous les projets sans discuter, ce qui avait l'heur de plaire aux caïds. Hoffa, bien décidé à retrouver son poste à la tête de «son union», refusa à sa sortie de prison d'écouter les conseils de Sheeran qui, sous les ordres de Bufalino, lui intimait de laisser tomber. À cette histoire, Scorsese mêle Nixon, la CIA, la baie des Cochons, les Kennedy et la thèse selon laquelle la mafia aurait fait assassiner Kennedy pour se venger de lui. Malgré le fluide montage de Thelma Schoonmaker, cet enchaînement complexe trop rapidement survolé aurait mérité d'être mieux étoffé, ou même supprimé pour laisser la place aux relations entre les personnages. Soit créer un film de 150 minutes, soit profiter de l'occasion offerte par Netflix et tourner une série limitée de 5 heures. Cela aurait bénéficié à certains acteurs sous-utilisés, dont Harvey Keitel et Anna Paquin, et aurait donné la place qui convient à une thèse peu connue sur l'assassinat de JFK. Un peu plus de place à Welker White dans le rôle de Josephine, l'épouse de Hoffa, n'aurait pas nui non plus, même si son unique scène dramatique, magistralement montée, constitue l'un des moments les plus intenses du film.

« *The Irishman* table sur un jeu d'acteurs gagnant, non seulement celui entre Robert de Niro et Joe Pesci, son vieux compère depuis *Raging Bull* (1980)¹, mais aussi celui entre Al Pacino et de Niro. »



En ménageant la chèvre et le chou de la temporalité, Scorsese a créé un film magnifique, mais trop long pour qu'on puisse l'apprécier dans ses tournants et aboutissants. Ce qui est dommage parce que des costumes aux décors, en passant par la musique de Robbie Robertson jusqu'au rajeunissement bluffant de Pacino, de de Niro et de Pesci, *The Irishman* est une œuvre à classer parmi les plus grandes de Scorsese. ▲

1. Une amitié dangereuse (Al Pacino et Robert De Niro, dans les rôles de Jimmy Hoffa et Frank Sheeran)

2. Frank Sheeran, homme de main pour la mafia italienne



1. Aimer l'imperfection

Une manière de vivre

La philosophie comme déroute salutaire

PIERRE-ALEXANDRE FRADET

«La philosophie est à la mode, parce que les gens veulent des réponses.» Chuchotés à l'écran par Joseph, ces mots auraient tout aussi bien pu être prononcés pour exprimer l'effet de mode dont jouit la pensée de Spinoza aujourd'hui. Que défend au juste ce philosophe, illustre polisseur de verres? *Une manière de vivre* parvient à en résumer la substance dans le cadre d'une table ronde qui ne s'avère ni trop élémentaire pour faire rouler les yeux au ciel, ni trop technique pour faire déguerpier le spectateur. C'est toujours un exercice périlleux d'entrecroiser la théorie philosophique et le vécu filmique. Or voici un exercice académico-filmique plutôt réussi, en ce qu'il évite la cérébralité excessive en misant, comme le rapportait Laurent Lucas à *La Presse*, sur des exposés improvisés.

Tout sauf improvisé, le reste du film est l'histoire de déroutes. Celle de Colette, qui perd son mari lors d'un accident de la route qu'elle entend au téléphone. Celle de Gabrielle, jeune escorte dont la boulimie révèle le déséquilibre intérieur. Enfin, celle de Joseph, spécialiste belge de Spinoza invité à prononcer une conférence au Québec. Au moins deux autres cinéastes ont récemment fait une place dans leur scénario aux docteurs en philosophie : Denys Arcand dans *La chute de l'empire américain*, Monia Chokri dans *La femme de mon frère*. Mais, alors que la philosophie était plus un prétexte secondaire qu'un pivot scénaristique dans leurs longs métrages, elle devient une matière centrale dans *Une manière de vivre*. Du début à la fin, l'œuvre est ponctuée de citations de Spinoza, qui se révèle ici plus qu'un acteur anachronique. La musique se fait discrète, accompagnant bellement ce qui n'est pas toujours beau à voir. Les plans sont parfois haletants, parfois serrés autour des personnages, ce qui est fort utile pour capter la détresse liée à la boulimie — trouble alimentaire dont a souffert la réalisatrice elle-même, comme elle le rappelait lors d'une projection spéciale au Cinéma Beaubien.

Pour Spinoza, on le sait, Dieu n'est pas extérieur au monde; il est contigu à la nature; il *est* la nature elle-même. Et parce que tout est déterminé par des

causes, comme le croyaient déjà les stoïciens, l'être humain agit en vain quand il cherche à contrôler l'incontrôlable. Il doit plutôt accepter le destin pour éviter de souffrir de ressentiment. Il doit apprécier ce qui est et, surtout, comprendre les forces qui l'agitent. Les détracteurs de Spinoza lui ont souvent reproché de tenter de fonder une éthique (étude du comportement légitime) sur ce qui semble défier toute possibilité d'éthique, le fatalisme. Ne doit-on pas présupposer, en effet, que le cours des choses peut être transformé librement si l'on souhaite parvenir à le corriger et mieux vivre? Sans doute. Mais lorsqu'on lit Spinoza et visionne *Une manière de vivre* avec une pointe de charité, on peut conclure que l'un et l'autre excellent au moins à montrer que la réconciliation avec le passé est un premier pas dans la bonne direction : celle de la joie vécue au présent.

Car ce film n'est pas sombre. En dépit de ses moments les plus attristants, les plus saugrenus, les plus grotesques, il ne porte pas la marque du cynisme qu'on pouvait repérer parfois dans l'immortel *Sonatine*. On souligne couramment que chaque chute est une occasion de rebondir. *Une manière de vivre* va plus loin que cette banalité. Dans cet opus, chaque disgrâce, chaque fêlure, chaque écroulement est en soi l'expression d'un rebondissement — comme une nécessité à comprendre et à accepter. Cela est vrai pour Joseph, qui prolonge son séjour en Amérique et prend le chemin implacable (et éventuellement salutaire) du Nord québécois. Cela est vrai aussi pour Colette et Gabrielle, la première souhaitant apprivoiser la mort, la seconde s'ouvrant peu à peu à un autre avenir.

Avec ses petits décalages de ton et sa volonté d'embrasser tous les sujets à la fois (les traumatismes de la guerre y compris), la récente œuvre de Micheline Lanctôt n'est certes pas parfaite. Mais à l'image de Spinoza, elle donne le goût d'aimer la totalité des êtres et des choses pour ce qu'ils sont, sans culpabilité aucune. Pour cette raison insigne, sans doute faut-il aimer d'un amour inconditionnel *Une manière de vivre*. ▲

L.A. Tea Time

Réaliser le réel DANIEL RACINE

Au début de l'histoire du cinéma, « tourner un film » nous ramenait automatiquement à l'action même d'activer la manivelle pour que la pellicule puisse tourner sur le cylindre à l'intérieur du cinématographe. À l'ère du numérique, le mot « tournage » est techniquement désuet, évoquant une époque mécanique qui semble déjà lointaine. Pourtant, certains films nous ramènent à ce geste créateur, celui de concevoir en de courtes séquences une trame narrative, de les agencer les unes aux autres, et que l'ensemble donne un tout cohérent. Après la belle surprise qu'a représenté *Claire l'hiver*, Sophie Bédard Marcotte confirme avec *L.A. Tea Time* être une habile confectionneuse de réels et de fictions, aux doux échos nostalgiques du cinéma des premiers temps.

La prémisse de *L.A. Tea Time* a tout pour séduire le ou la cinéophile en quête de renouvellement de cette forme d'art dont on annonce la mort depuis si longtemps. Si son *road trip* a comme destination Los Angeles, pour espérer y prendre le thé avec la cinéaste et artiste Miranda July, c'est sans aucun doute son voyage sur terrain plat (et parfois montagneux) qui est l'intérêt central de ce film.

Avec sa directrice photo et complice Isabelle Stachtchenko, Bédard Marcotte forme un sympathique duo devant et derrière la caméra, qui déconstruit adroitement ce qu'elles font devant nos yeux, soit de réaliser un documentaire. En remettant en question leurs actions, en affirmant à son acolyte « faire un effort pour rencontrer du monde, comme dans les vrais documentaires », en choisissant le silence plutôt que de nous permettre d'entendre la pièce musicale qu'elles écoutent et dont les droits semblent astronomiques, SBM s'amuse à faire du cinéma, à créer du beau avec des petits riens, à mettre en scène des moments cocasses, à laisser le hasard des rencontres provoquer des fous rires ou des étincelles, à installer des cadres et des cadrages dans des lieux inusités.

C'est là qu'on mesure les principales influences de la cinéaste, citées à même le film, c'est-à-dire la Belge Chantal Akerman et, bien sûr, l'Étatsunienne Miranda July. Vient alors en tête le côté ludique de ces créatrices, l'assurance de leur signature visuelle malgré leurs charmantes maladresses, mais surtout le pouvoir infini de leur créativité respective. Il faut revoir les courts d'Akerman comme *Saute ma ville*, *La chambre* et surtout *J'ai faim, j'ai froid* pour recon-

naître la parenté cosmique avec Bédard Marcotte. Ou fouiller dans les installations de Miss July pour y découvrir les connivences avec le travail formel de la cinéaste québécoise. Il y a aussi d'autres affinités sélectives, comme les petites touches des films intimes d'Alain Cavalier, entre autres *Le filmeur* et particulièrement *Irène*, dans l'attention portée aux objets et ce qu'ils peuvent témoigner. Et peut-être un peu d'Olivier Godin, dans la prise de risque sans filet et une certaine théâtralité minimaliste. Mais heureusement pour nous, Sophie fait du Bédard Marcotte, ne tentant pas d'imiter ses aînés.

En retournant la caméra vers elle-même (ce qu'elle osait à peine faire dans son premier essai cinématographique *J'ai comme reculé, on dirait*), Sophie Bédard Marcotte s'affirme et se révèle à travers ses doutes et ses remises en cause, comme la Claire de son film précédent. Sophie et Claire, les deux côtés de la même médaille, un diptyque où le réel de l'une est la fiction de l'autre.

Pour pleinement apprécier *L.A. Tea Time*, il faut revenir à l'émerveillement que nous ressentions en découvrant les œuvres de Méliès et *Le magicien d'Oz*, où une simple touche de couleur avait le potentiel de nous illuminer le regard. Car il y a cette magie vaporeuse dans le cinéma de Sophie Bédard Marcotte, un retour à l'essence même de cet art, dans son expression la plus pure et noble. Aidée à nouveau de son bidouilleur d'images et monteur Joël Morin-Ben Abdallah, en plus des magnifiques plans d'Isabelle Stachtchenko, Sophie Bédard Marcotte prouve que la créativité demeure l'outil le plus efficace pour nous éblouir. Son *L.A. Tea Time* est un astucieux retour au point d'origine, au premier mouvement qui permet de rendre le cinéma vivant. ▲

Pour pleinement apprécier *L.A. Tea Time*, il faut revenir à l'émerveillement que nous ressentions en découvrant les œuvres de Méliès et *Le magicien d'Oz*, où une simple touche de couleur avait le potentiel de nous illuminer le regard.

1. Sophie Bédard Marcotte



Les Barbares de La Malbaie

JASON BÉLIVEAU **Glory Days**

Les enjeux du film sportif commercial sont clairs et se soldent au dernier quart du récit. Victoire (généralement) ou défaite (rarement), aboutissements contraires de sacrifices et d'efforts surhumains, l'ambiguïté n'est que rarement admise. Même quand la défaite s'avère en réalité une victoire (*Rocky*), la sérialisation propre au genre viendra corriger le tir (*Rocky II*), dans un souci d'aplanir l'injuste, l'aléatoire, le caractère magnifiquement abstrait du match sportif. Tu bûches, tu gagnes. Le cinéma peut être parfois d'une mécanique trop conséquente.

Les Barbares de La Malbaie est la dernière production québécoise en date à se consacrer à notre sport national, source intarissable de passions et d'amertume. Sujet rassembleur oblige, il fallait vendre la marchandise, comme en atteste une bande-annonce vitaminée à la testostérone : blagues de femmes mal-baisées, mises en échec, le tout nappé de la voix d'Éric Lapointe éraillant un sulfureux « Marie-Stone ! » qui n'en finit plus de finir. Mais au travers de ces pépites turgescentes émergent les pointes d'une mélancolie toute particulière, d'un trouble qui déjoue les attentes. Sont visibles les blessures et les rêves déçus d'un joueur de hockey, Yves Tanguay (joliment détestable Philippe-Audrey Larue-St-Jacques), trentenaire qui a déjà passé à « ça » d'être dans la Ligue nationale de hockey.

Film de route versant Alexander Payne (*Sideways*, *About Schmidt*, *Nebraska*), influence assumée du cinéaste Vincent Biron (*Prank*), *Les Barbares* suit les frasques de Tanguay, « vedette » d'une équipe amateur qui vient de se tailler une place dans des championnats canadiens qui se tiendront à Thunder Bay en Ontario. Malgré une blessure débilante au cou et un désaveu de son entraîneur (Jean-Michel Anctil, au curriculum d'acteur de plus en plus enviable), l'étoile déchue fera le pari de traverser les quelque 2000 kilomètres le séparant de ce qu'il considère comme une régénération de sa carrière. À ses côtés, le seul qui croit encore en lui, son jeune cousin Jean-Philippe (Justin Leyrolles-Bouchard), qui rêve un jour d'être agent de joueurs. Qu'il serait du genre à tenir son bout dans une conversation avec le personnage de Fernand des *Boys*, encyclopédie obsessionnelle de statistiques de hockey superflues, laisse présager une carrière prometteuse.



En chemin, Biron et le trio de scénaristes Éric K. Boulianne, Marc-Antoine Rioux et Alexandre Auger dépeignent en teintes grises les états de ces personnages en quête d'absolu, auxquels viendra se greffer une anglophone dubitative quant à l'issue de leur périple (Erin Margurite Carter). La petite équipe, qui avait déjà collaboré sur la surprise qu'a été *Prank* en 2016 (sélections à Venise et à Toronto), aime peupler ses films de sympathiques perdants, d'éternels frustrés au cœur d'or, d'être essentiellement faillibles. Et au lieu du lustre, nous seront montrés de station en station des autoroutes sans fin, des chambres d'hôtel miteuses, de riches joueurs de hockey avec de grosses cabanes montrées comme des châteaux transylvaniens, plantés dans des banlieues sinistres, et des bars miteux à Val-d'Or, localité d'espoirs toujours malmenés. Si le film est parfois drôle, sa structure narrative laisse sans cesse présager qu'une part de tragique attend Yves et son cousin à Thunder Bay.

Nous sommes loin de la pentalogie *Les Boys*, des histoires « de cul, de sports, de chars, de femmes ». Audacieux dans son obsession à déboulonner les codes du mâle bêta, rayon *jack-strap* et grosse quille de 50, *Les Barbares de La Malbaie* préfère interroger un masculinisme glorieux, dévoilé comme déconnecté de la réalité. Tandis qu'Yves fantasme sur son *comeback*, son cousin Jean-Philippe apprend du monde autour de lui, se met à voir derrière les parures, au-delà des différentiels et des taux de réussite sur les tirs. Il s'affirme, se définit.

À l'autre bout de ces trajectoires déviantes, tracées avec douceur, la patinoire n'est plus qu'une arrière-pensée. Le sport est intérieur et ne tient pas de score. Il peut tout de même être maîtrisé. ▀

« Sujet rassembleur oblige, il fallait vendre la marchandise, comme en atteste une bande-annonce vitaminée à la testostérone : blagues de femmes mal-baisées, mises en échec, le tout nappé de la voix d'Éric Lapointe éraillant un sulfureux « Marie-Stone ! » qui n'en finit plus de finir. Mais au travers de ces pépites turgescentes émergent les pointes d'une mélancolie toute particulière, d'un trouble qui déjoue les attentes. »

1. Justin Leyrolles-Bouchard et
Philippe-Audrey Larrue-St-Jacques

Vaillancourt : Regarde si c'est beau L'immense Armand

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

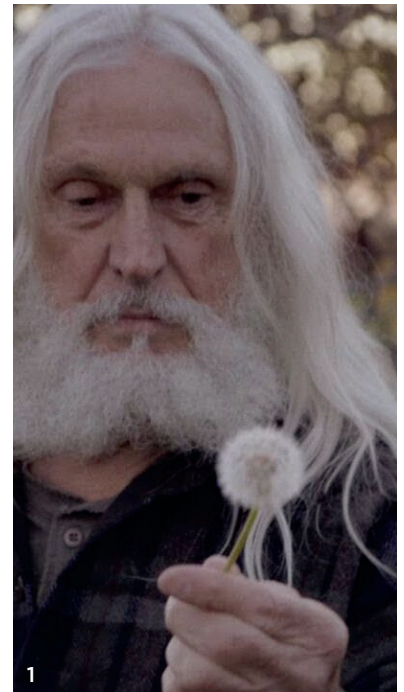
Figure rassembleuse qui suscite spontanément l'enthousiasme, Armand Vaillancourt a célébré son 90^e anniversaire en septembre dernier. Porté pendant longtemps par son réalisateur et son équipe, *Regarde si c'est beau*, premier long métrage de John Blouin, arrive comme une bouffée d'air frais dans une époque souvent bien coincée, trop sage et sans relief. Aussi monumental que ses œuvres, le sculpteur, fidèle à ses habitudes, s'y montre volubile et se présente avec un aplomb qui étonnera toujours. Accompagné par la musique subtile de Bernard Falaise et baigné d'une belle lumière d'automne, le documentaire nous permet d'entrer dans l'univers sans compromis de cet artiste indomptable et inspirant. Le film rappelle par moments, en moins *punk* et avec plus de tendresse et de cœur, le très bon documentaire *Peter and the Farm*, de Tony Stone, jamais sorti en salle ici mais présenté au Festival de cinéma de la ville de Québec et aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal en 2016.

Outre une projection de nuit du documentaire *Vaillancourt: sculpteur* (ONF, 1964) sur un mur extérieur d'une grange de bois gris, il n'y a pas d'images d'archives dans cette œuvre tournée sur une ancienne ferme qui appartient à l'artiste. Vaillancourt ne donne pas de toute façon dans la nostalgie. Il est toujours dans l'action, dans le moment présent. C'est un homme libre, d'un autre temps, qui s'extasie constamment devant la moindre parcelle de beauté qui se présente à lui. La phrase qui donne son titre au film est souvent formulée par Vaillancourt, qui s'adresse directement au réalisateur, un peu comme si la caméra n'était pas là.

Vaillancourt est un être profondément généreux et humaniste, mais il est aussi sauvage, imprévisible. Sa pensée peut partir dans toutes les directions. Le cinéaste saisit bien l'essence de l'homme en le laissant se raconter, en intervenant le moins possible. Ici, peu de questions-réponses comme dans un documentaire biographique plus conventionnel. La caméra et l'équipe suivent Armand dans ses déambulations, aussi bien physiques qu'intellectuelles. On devine que le tournage du film a dû demander beaucoup de temps. Et que le montage a dû représenter un

casse-tête, puisqu'il fallait faire en sorte que le propos soit cohérent, mais sans non plus trahir l'esprit de digression et l'énergie vitale qui animent le sculpteur. Il est intéressant de noter que le seul moment où Vaillancourt se montre impatient et rébarbatif est lorsque, pour la seule fois du film, on le montre assis, à l'intérieur de la maison. Le contexte ne nous est pas vraiment donné, mais l'homme, visiblement fatigué, finit par fixer longuement la caméra de son regard perçant, avant d'approcher brusquement sa tête de celle-ci et de laisser échapper un de ses fameux cris.

Une des plus belles et fascinantes séquences du film est celle où Vaillancourt se tient sous une sculpture adjacente à sa grange, qu'il peut transformer en un instrument de musique gigantesque. Il commence à frapper les poutres de métal et à bouger les bancs rouillés qui forment l'œuvre sculpturale, créant ainsi une mélodie faite de divers grincements. Puis, graduellement, une partie de l'équipe de tournage se joint à lui, ce qui génère une symphonie bruitiste menée par plusieurs interprètes. On saisit alors quelque chose de fondamental de l'homme et sa démarche: si on est attentif au moment présent, on peut créer avec pratiquement n'importe quel matériau (dont on transforme la fonction première) qui se trouve à notre portée. Le potentiel artistique des objets est donc sans fin. Pour reprendre les mots colorés, justes et évocateurs de Vaillancourt: «Le tuyau, y'a pas demandé d'être musical, là!» Par ailleurs, il fait figure d'écologiste avant l'heure, lui qui collecte, entasse et recycle depuis toujours toutes sortes d'objets qui se seraient autrement retrouvés aux poubelles. L'artiste parle aussi avec beaucoup de sensibilité du travail, essentiel, d'ouverture des esprits qu'il effectue depuis 1955 auprès des enfants dans les écoles primaires. On souhaite évidemment que Vaillancourt puisse encore être longtemps parmi nous et que la vivacité et l'enthousiasme unique de son esprit demeurent intactes. Mais s'il devait en être autrement, *Regarde si c'est beau* constituerait un très bel au revoir et un portrait on ne peut plus fidèle à l'esprit et à l'œuvre de l'un des artistes visuels majeurs de l'histoire du Québec. ▲



1. Armand Vaillancourt

Les fleurs oubliées

Une flore ancienne au goût du jour

PIERRE PAGEAU



1. Roy Dupuis et Yves Jacques

Une histoire d'amour impossible, un arrière-fond historique aussi peu probable, André Forcier nous surprend encore une fois, et parfois, nous laisse trop songeur.

Depuis cinquante ans André Forcier n'en finit plus de nous surprendre. Celui que l'on peut qualifier d'« auteur », au sens fort du terme, réussit encore une fois le coup, avec son quatorzième long métrage, *Les fleurs oubliées*. En réunissant un personnage au présent, l'ex-agronome et apiculteur Albert Payette (Roy Dupuis), avec un personnage décédé, célèbre, le frère Marie-Victorin (Yves Jacques), le choc est clairement établi. Cette rencontre est impossible. Mais voilà que par la magie du cinéma de Forcier, celui qui consiste souvent à relier le réel et l'imaginaire, ce récit impossible opère.

La structure narrative des *Fleurs oubliées* est celle d'un film à sketches qui, comme souvent, a ses segments forts et d'autres plus faibles. Un segment magique, d'anthologie, est certainement celui de la volée de femmes multicolores à bicyclette ou celui du « vomissage » des arcs-en-ciel, produit de graines cosmiques que Marie-Victorin aurait ramené de son passage au ciel. Et que dire du passage des lutteurs mexicains, qui rappelle cette parole de Truffaut : « Le cinéma gagnerait à être mexicain », comme si Forcier avait retenu cette proposition en particulier avec cette scène excessive. Mais, bon ! On ne peut pas demander à André Forcier de ne pas faire du Forcier. Les dérives

imaginaires, un peu *cartoon*, sont souvent présentes ; mais, servent-elles toujours bien le récit ? Souvent le film manque de liens narratifs forts ; les moments magiques ne sont pas toujours bien liés avec l'ensemble du récit. Cependant, le ton résolument optimiste, et en bonne partie nouveau chez ce cinéaste peut servir de ciment en quelque sorte. Et ceci pour un film qui parle explicitement de la crise écologique universelle et de l'anxiété qu'elle génère.

Fait nouveau chez Forcier : ce film a une dimension de « message » politique, qui réfère au fait qu'en 2019 le discours d'une urgence climatique est partout. Pour que le « message » soit encore plus explicite, le cinéaste a créé le personnage d'une jeune journaliste, Lili De La Rosbil (Juliette Gosselin) qui lutte contre l'entreprise Transgénia, une multinationale spécialisée dans la fabrication et la vente de pesticides (Monsanto !). Mais, trop souvent, le « message » pédagogique est trop sec et contreproductif, et cela se produit surtout lorsqu'il est véhiculé par Albert Payette et la jeune journaliste.

Forcier, comme son mentor Gilles Carle, a toujours été capable de comprendre et de peindre les Québécois, en soi, et aussi avec ses arrière-plans historiques. Il aime nous faire découvrir des pans méconnus de notre histoire. Il y avait de cela dans *Je me souviens* (en 1949, un parti communiste en Abitibi) et *Embrasse-moi comme tu m'aimes* (relations entre francophones et anglophones durant la Deuxième Guerre mondiale). Dans *Les fleurs oubliées*, on est encore dans les années 1940, et on redécouvre ce grand scientifique qu'a été le frère Marie-Victorin qui a inspiré de nombreuses vocations scientifiques, et même l'imaginaire d'un Réjean Ducharme. Pour Forcier, Marie-Victorin est aussi ce prêtre qui a entretenu une relation épistolaire, à la fois scientifique et érotique, avec une femme, Marcelle (Mylène McKay). À partir de cette prémisse, il se donne le droit – et il a tous les droits – de visualiser des rapports sexuels avec Marcelle. Mais ce sous-récit, Marie-Victorin et Marcelle, n'est pas totalement convaincant ; il nous éloigne même parfois du cœur du film. Cependant, en établissant un duo Marie-Victorin/Albert Payette, Forcier inclut dans ce film la transmission d'un savoir. Ce thème de la transmission est très fréquent dans l'œuvre d'André Forcier en plus d'être ici résolument optimiste et moderne. ▀

Mad Dog & The Butcher

Les derniers vilains

Quand la lutte était vraie

JASON BÉLIVEAU

Pour quiconque ayant un intérêt, même marginal, pour la lutte professionnelle, la famille Vachon revêt des allures royales. Maurice, Paul, Vivian et Luna, sur près de 60 ans, ont gravi les échelons de cet univers concurrentiel pour atteindre des sommets rarement égalés. Le cliché veut que le lutteur perde au change : contre son intronisation au temple du spectacle factice (question fondamentale : la lutte est-elle vraie ?), il renonce à sa santé, mentale et physique, et à une vie familiale conventionnelle. Il s'agit là d'un filon riche en drame exploré il y a une dizaine d'années par Darren Aronofsky dans *The Wrestler*, où un Mickey Rourke boursoufflé par les stéroïdes et les abus décide de retourner dans l'arène une dernière fois, ivre des applaudissements de ses fans. Dans un registre plus ludique, le court métrage québécois *Bleu tonnerre*, de Jean-Marc E. Roy et Philippe David Gagné, illustre lui aussi les revers de ce métier ingrat et exigeant.

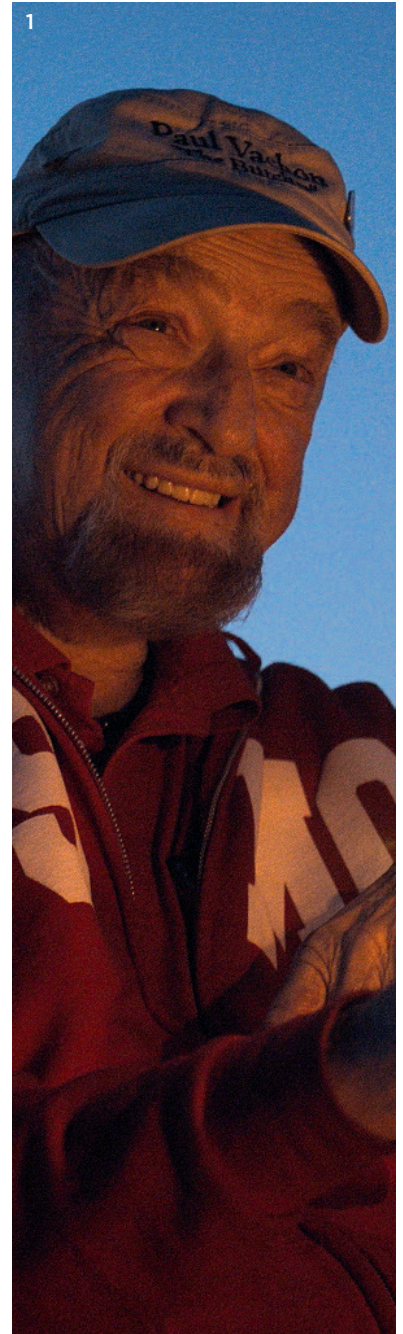
Mad Dog & The Butcher – Les derniers vilains se concentre sur le dernier survivant de la famille Vachon, Paul « The Butcher ». À bientôt 80 ans, Paul survit comme il peut. Après plusieurs cancers et une chirurgie à cœur ouvert, il parcourt l'Amérique avec sa femme, Dee, de convention en convention, se remémorant ses meilleurs souvenirs accompagnés des siens, allant à la rencontre de celles et ceux qu'il a subjugués dans les années 1960 à 1980, souvent en compagnie de son grand frère Maurice « Mad Dog », figure légendaire intronisée au Temple de la renommée de la WWE, plus grande organisation de lutte professionnelle. Une carafe de café noir à portée de main, il pousse sa marchette à travers la foule, le sourire aux lèvres, heureux du chemin qu'il a parcouru.

Le documentariste de Québec Thomas Rinfret a suivi Vachon et sa femme durant près de cinq ans afin de tourner un film à la hauteur du mythe autoconstruit par le lutteur. Au lieu de s'en tenir au strict minimum, à une formule classique, il accumule les effets, utilise un grand livre d'histoire, « Les derniers vilains », conférant à son film l'aspect d'un conte surréel, narré à la première personne. Ce dernier vilain est aujourd'hui le seul pouvant

encore témoigner de l'invraisemblable sur lequel il a fait son beurre et sa gloire. Mais Rinfret réserve aussi de belles minutes à Vivian et à Gertrude « Luna » Vachon, la sœur et la fille adoptive de Paul, lutteuses d'exception, toutes deux décédées dans des circonstances tragiques.

D'ailleurs, le film prend rapidement une tournure élégiaque, au-delà de la force centripète du ring. L'émotion est palpable, notamment lors d'une réunion familiale en Alberta, où Paul rencontre un fils qu'il connaît à peine. Rinfret tient sa caméra à distance, mais ose aller questionner le fils quelque peu amer, pour offrir une autre image de l'homme vieillissant, nous laissant mesurer les revers d'une vie passée à parcourir le monde et à faire la fête. De petites perles sont autrement parsemées çà et là, rendant hommage au caractère narratif de la lutte, laissant Paul raconter sa vie à des inconnus rencontrés au hasard de ses voyages. Il pousse parfois le bouchon, par exemple lorsqu'il annonce sans broncher qu'un combat qu'il a mené contre un charismatique Afro-Américain, alors qu'il incarnait le rôle du méchant Russe Nikolai Zolotoff, aurait « brisé la ségrégation entre les Noirs et les Blancs dans tout le Texas et dans une bonne partie de l'Amérique aussi. » Et, à l'entendre, gorgé d'enthousiasme, nous raconter ses exploits, une seule envie nous prend, celle de le croire sur parole.

Paul vit ses derniers jours dans une résidence pour personnes âgées qu'il a baptisée « Valhalla », lieu de repos dans la mythologie nordique pour les guerriers morts au combat. « Vieillir, c'est pas pour les peureux », philosopha-t-il. En lutteur ou en père Noël de centre d'achats derrière sa marchette, le désir est le même, celui de divertir, d'émerveiller, de créer un monde où l'impossible est tangible. Thomas Rinfret a signé le portrait fascinant d'un homme plus grand que nature, à l'image du bûcheron légendaire Paul Bunyan, dont les racines seraient apparemment canadiennes-françaises, avec une révérence qui n'exclut jamais la critique. Le résultat tient en haleine comme un match opposant Gilles « The Fish » Poisson et André le Géant au parc Jarry en 1973. ▲



1. Paul « The Butcher » Vachon



2

1. Xavier Dolan

2. Gabriel D'Almeida Freitas

Matthias et Maxime

La couleur des sentiments

SOPHIE LECLAIR-TREMBLAY

Matthias & Maxime, huitième long métrage du cinéaste québécois Xavier Dolan, s'ouvre avec l'orchestration d'un baiser entre deux amis d'enfance, baiser qui a lieu lors de la réalisation d'un court métrage étudiant. S'ensuit alors l'ambiguïté sentimentale, la relecture d'une amitié qui date depuis longtemps. Si le thème ne semble en rien susciter un effet de renouvellement dans la carrière du réalisateur de *Mommy* et de *Juste la fin du monde*, il s'agit d'un cinéma qui déstabilise par la subtilité avec laquelle sont exprimées les perturbations intérieures. La représentation de l'omniprésence du grand bouleversement que vivent les deux principaux protagonistes se révèle charmante, mature et poignante à la fois, malgré les inégalités liées au traitement des personnages.

Matthias et Maxime, deux êtres présentés comme très différents, mais faisant partie de ce même solide et exubérant groupe d'amis, vivent chacun dans leur bulle les effets retentissants de ce baiser organisé. Il est difficile de savoir ce que chacun d'eux en retire, mais le trouble et l'embarras sont indéniables. La subtilité réside en cette représentation du foudroyant tournant que peut prendre une amitié suite à un acte prompt à l'ambivalence émotionnelle, à l'élimination des frontières et à la redéfinition inéluctable d'un lien solide de son vécu et de son passage de l'épreuve du temps. Le long métrage présente Matthias dans son quotidien où il n'est permis de voir que ses rencontres de bureau ennuyeuses et son couple avec une femme à laquelle il semble indifférent. L'air perturbé et songeur de Matthias laisse supposer que son bouleversement l'empêche de prendre part à l'instant présent. Maxime, pour sa part, prépare son départ pour l'Australie et est aux prises avec une mère problématique (l'une des actrices de prédilection de Dolan, Anne Dorval) dont il doit s'occuper. Il s'agit d'une relation mère-fils amère, malsaine, dont la violence se veut émotionnelle comme physique. Alors que le personnage de Maxime vit énormément de choses, celui de Matthias est reclus au cœur de la redondance de ses journées. Tout est en place pour indiquer que la prémisse du film est la cause de ses maux intérieurs, et le personnage dégage quelque

chose de plus complexe que ce qui est montré, mais le voir vivre sa routine en ayant l'air absent apparaît insuffisant pour soutenir le cheminement du jeune homme au sein du récit, considérant l'ampleur de ce qui semble se passer dans son monde intérieur. Maxime, lui (mention spéciale au jeu exceptionnel de Dolan), se révèle plus intéressant et marquant, ne serait-ce que par son projet de voyage, son envie de partir à la recherche d'une atmosphère nouvelle. Le traitement du personnage de Matthias peut toutefois sembler complémentaire à celui de Maxime dans l'ensemble des manifestations de leurs tourments respectifs, mais le cinéaste aurait pu le faire ressortir davantage chez Matthias.

Il s'agit d'une œuvre sans prétention dans laquelle Xavier Dolan donne l'impression de se faire plaisir et de l'assumer pleinement, abordant ce qui fait partie intrinsèque de sa filmographie – et qui, par conséquent, semble important pour lui (la question de l'orientation sexuelle, les relations mères-fils), ce qui est tout de même une puissante raison d'exercer le septième art. Le réalisateur, scénariste, acteur, producteur et monteur de 30 ans replonge ici dans des territoires connus, peu de temps après la sortie de son premier film en anglais, *The Death and Life of John F. Donovan*, œuvre qui remet en question le rapport entre la célébrité et l'authenticité, et les conséquences que peut avoir un échange entre deux êtres que tout oppose. Cet avant-dernier opus s'est avéré plus éparpillé, moins solide que *Matthias & Maxime*, où Dolan s'attaque à moins et offre un résultat qui se veut à la fois grandiose et empreint de simplicité. Un baiser, puis un labyrinthe émotionnel latent dont chaque instant de la vie des deux protagonistes semble imprégné. Quelque chose a changé, les barrières sont tombées, et la quête ardue des personnages possède l'univers du film, tant dans ses lieux que dans son langage filmique, en passant par son éclectique bande-son. Et cette quête, celle de réappropriser l'existence en y intégrant ce tournant sentimental, confère à *Matthias & Maxime* cette poésie de l'inabordable et de l'insondable. ▲

Douleur et gloire

Fais-moi la tendresse

MAXIME LABRECQUE

D'emblée, avouons que cette œuvre n'est ni la plus éclatante ni la plus poignante d'Almodóvar. Mais là n'est pas le propos. Comme d'habitude, elle s'avère très personnelle, peut-être plus que bien des précédentes. La mise en abyme, déjà, a de quoi séduire. Convergent ici la thématique du réalisateur vieillissant, celle des fantômes du passé, celle de la mère, du désir et de la pulsion créatrice. Convergent également la maturité intellectuelle et émotionnelle du réalisateur et du personnage principal, maturité qui se reflète d'abord dans la négation du présent – empreint de douleurs physiques chroniques – mais qui se conjugue peu à peu au passé, en feuilletant délicatement le livre de la nostalgie. Dès les premières images d'Antonio Banderas immobile au fond d'une piscine et loin des bruits du monde, le ton est donné. Dans cette œuvre sans emportements fougueux qui fait le pont entre le présent et le passé, le réalisateur espagnol a le loisir de prendre son temps. Lauréat du Prix d'interprétation masculine au Festival de Cannes, Antonio Banderas devient ici l'alter ego d'Almodóvar. Du moins, il s'agit du rapprochement naturel que plusieurs seraient tentés d'établir. Car après tout, il faut bien admettre que les parallèles sont nombreux. Si l'on accepte la thèse du film en partie autobiographique – au-delà du fait que tout film l'est déjà en partie –, le choix de Banderas s'avère ici tout à fait justifié.

Le parcours des deux hommes s'est en effet croisé à maintes reprises par le passé; Banderas ayant été révélé en 1982 dans *Le Labyrinthe des passions*. Il est donc fort agréable de retrouver ce tandem plus de 37 ans après ce premier opus; une union qui est librement soulignée dans le film par le fait que Salvador, le réalisateur, doit se rendre à la présentation spéciale d'un de ses premiers films à la cinémathèque en renouant, au passage, avec son acteur. Cette occasion de ressasser un passé trouble devient le préambule d'une réflexion sur sa carrière, ses rencontres amoureuses et la relation avec sa mère – ici interprétée avec vigueur par Penélope Cruz – pieuse, mais avec beaucoup de caractère. Soulignons d'ailleurs une magnifique scène où les femmes chantent à la rivière en lavant leurs vêtements, sous l'œil attendri du jeune Salvador. Il faut se réjouir de voir le comédien jouer dans sa langue maternelle, lui qui livre une performance où il ose faire montre de vulnérabilité, de tendresse et d'un brin de philosophie. Cette œuvre met en scène un personnage qui a apparemment tout, mais qui souffre



1. Antonio Banderas dans le rôle du cinéaste «fictif» Salvador Mallo

terriblement jusqu'à ce que la création le ramène à la vie. Une version espagnole de Juliette Pomerleau, donc, où l'écriture prend la place de la musique? Yves Beauchemin et Pedro Almodóvar, même combat. Mais trêve de rapprochements douteux; entre pulsions et raison, le film d'Almodóvar repose sur un élément central, déclencheur: le premier désir.

Ici, la manière dont le jeune Salvador découvre cette attirance – avant même de la comprendre, de l'intellectualiser, de refouler ses sentiments – témoigne d'un désir brut qu'il ne s'explique pas encore. Eduardo, le superbe ouvrier qui blanchit à la chaux les murs de la grotte où habite Salvador avec ses parents, est – évidemment – inconscient de sa propre beauté et du trouble qu'il sème. Salvador l'aperçoit alors qu'il se rafraîchit et de ce bref instant, un trouble originel surgit. Ce qu'il y a de beau dans cette séquence, c'est que la honte en est complètement évacuée. Nous ne sommes pas dans *La mala educación* (2004), dans le même climat d'oppression religieuse et ses tabous. Au contraire, c'est un moment qui se transforme, bien des années plus tard, en une pulsion créatrice alors que le réalisateur semblait avoir tout abandonné, consommant médicaments et héroïne. Le récit aurait pu dévier rapidement dans une sombre histoire de surdose d'opioïdes mais heureusement, il évite cet écueil pour plutôt s'accrocher à la création, à la tendresse des souvenirs, au pouvoir salvateur du cinéma. Même s'il y a ici et là quelques raccourcis narratifs, *Douleur et Gloire* demeure une œuvre profondément honnête, voire réflexive, qui ne cherche pas le scandale, mais qui trouve du réconfort dans la douceur. ▲

Portrait de la jeune fille en feu

Jeux de regards JEAN BEAULIEU

Premier film d'époque et en costumes de Céline Sciamma, il s'agit également de sa première œuvre qui ne soit pas centrée sur des adolescentes (*La naissance des pieuvres*, *Bande de filles*) ou des préados (*Tomboy*). Mise en contexte: une vingtaine d'années avant la Révolution française en Bretagne, une comtesse veuve, ayant promis sa fille en mariage à un noble milanais, a commandé un «portrait de mariage» de la jeune femme afin que le futur marié (qui ne l'a jamais vue) puisse en apprécier les traits. Or, désespérée par cette union arrangée contre son gré, la promise «tombe» du haut d'une falaise. La comtesse décide alors de retirer du couvent la sœur cadette de la défunte, Héloïse (Adèle Haenel), pour la proposer comme épouse de remplacement. L'action réelle du film débute par l'arrivée de Marianne (Noémie Merlant), femme peintre engagée par la mère d'Héloïse pour réaliser un nouveau portrait à l'insu de cette dernière, qui joue auprès de son modèle récalcitrant un rôle de confidente. Même si le film adopte le point de vue de Marianne, commence alors un jeu de miroirs entre regardante et regardée: l'artiste, fidèle à son rôle, observe son sujet pour en reproduire le portrait de mémoire, tandis que l'objet du tableau tente de mieux connaître cette «dame de compagnie» imposée par sa mère.

C'est ici que la notion de regard prend toute sa force et son sens, tant dans l'intrigue que dans la réalisation: celui de la cinéaste d'abord (mise en abyme, Adèle Haenel étant la muse de Sciamma à l'écran, et dans la vie jusqu'à tout récemment), épousant celui de Marianne, qui scrute son égérie avec les yeux d'une artiste et ceux d'une amoureuse – réinventant au passage le mythe d'Orphée et Eurydice. Ce regard, qui embrasse tous les personnages d'un

point de vue résolument féministe (les hommes étant pratiquement absents du film, tant devant que derrière la caméra), embrase aussi le récit à petit feu. Pour l'exemple, citons deux séquences clés étonnantes: une envoûtante fête païenne en forêt et une troublante scène d'avortement.

Contrairement aux autres films de la réalisatrice, *Portrait d'une jeune fille en feu* se démarque par sa lenteur, surtout dans la première partie – de facture plus classique – où les développements de l'intrigue nous sont révélés par petites touches impressionnistes. S'inspirant picturalement de Jane Campion (notamment pour les extérieurs de *The Piano*), la cinéaste revisite au passé antérieur des thèmes malheureusement encore des plus actuels: la soumission des femmes aux regards et aux désirs des hommes (le mouvement #MeToo, évoqué ici par les mariages forcés (1), et la représentation de l'image de la femme dans les médias, ici traduite par une toile peinte aubénéfice du futur époux), sans compter les relations *queer* et le droit des femmes à avorter, sujets tabous à l'époque et de plus en plus réprimés aujourd'hui en raison de la montée des intégrismes religieux et du durcissement des codes moraux.

Tout cela ne doit cependant pas faire oublier les qualités intrinsèques de ce film extrêmement bien écrit (comme en témoigne le Prix du scénario reçu à Cannes) et cadré, suscitant l'émotion en convoquant avec bonheur diverses disciplines artistiques (peinture, musique, littérature). Pas plus que l'interprétation, toute en retenue, des trois actrices principales: Adèle Haenel, dégageant comme toujours une beauté froide et revêche; Noémie Merlant, brûlante de sensualité et de désir interiorisé (certes, la révélation du film); et Luàna Bajrami, discrète mais essentielle, campant avec sobriété la servante Sophie. On notera aussi le rendu subtil de la lente progression du désir chez les deux protagonistes marquée par quelques scènes fort sensuelles, mais irradiées d'une passion incendiaire plus mentale que physique.

Les voix féminines dans le cinéma d'auteur international (et québécois) résonnent de plus en plus fort, à tel point que désormais, comme en fait foi le film de Céline Sciamma, il serait mal venu de «genrer» les œuvres et leurs auteurs. ▲

¹ Autre mise en abyme, celle d'Adèle Haenel, qui a récemment déclaré sur le site *Mediapart* avoir été victime entre 12 et 15 ans d'abus sexuel et d'attouchements par le réalisateur Christophe Ruggia après la sortie du film *Les Diables* (2002).

1. Adèle Haenel, dans le rôle de Héloïse



The Lighthouse

L'euphorie du soi SOPHIE LECLAIR-TREMBLAY

Quatre ans après le fort acclamé film d'horreur *The Witch*, Robert Eggers est de retour avec son deuxième long métrage, *The Lighthouse*. Nous sommes à la fin des années 1800, et le film plonge en plein cœur de cette île éloignée de la Nouvelle-Angleterre, sur laquelle se trouve un phare entretenu par deux gardiens, Ephraim Winslow et Thomas Wake, interprétés par les formidables et déconcertants acteurs que sont Robert Pattinson et Willem Dafoe. Les deux hommes, l'un plus jeune et l'autre plus âgé, arpentent les lieux, effectuant leur dur labeur au milieu des fluides et de l'encrassement. Le film présente d'entrée de jeu une esthétique désarmante de panache, utilisant avec brio les vibrations inquiétantes et oppressantes suscitées par le son des navires ainsi qu'un noir et blanc mordant et fantomatique, intérieur comme extérieur, contribuant à créer l'effet d'un *no man's land*, d'un espace qui pourrait ne pas appartenir à la réalité et qui pourrait échapper à la notion du temps. *The Lighthouse* est une expérience profondément sensorielle qui a d'autres priorités que celles d'ouvrir volontairement des portes. Et si elle en ouvre, ce n'est que pour y prendre ce qui est nécessaire et la refermer, et ce, sans nécessairement la faire disparaître. Les portes se mélangent, mais elles donnent sur la même habitation – ce qui sonne on ne peut plus abstrait. Cette œuvre immense semble confiante de son mystère – qui plus est extrêmement singulier – ainsi que de la capacité de l'être humain à se laisser prendre à la balade, à se laisser envoûter, sans chercher à trop expliquer ce cinéma qui puise dans l'observation du périple prenant la forme d'une odyssée, odyssée que vivent Winslow et Wake, tous deux plongés dans l'expérience de l'île.

Le film fait état de cette dynamique flottante existant entre les deux personnages. Qui sont ces deux hommes, pourquoi sont-ils attablés l'un devant l'autre, que recherchent-ils ? C'est comme s'il n'y avait ni avant, ni après, et qu'il importait peu de questionner la raison qui les amène à se retrouver à cet endroit, à ce moment précis, et d'y exécuter une action quelconque. Les questions latentes du récit se rapportent à l'entité, à l'homme en proie à une quête plus grande que lui. Si Winslow gravit lentement les marches menant à la confusion et au chaos, Wake est une grande énigme qui n'offre jamais véritablement de clef pour être ne serait-ce que partiellement résolue. La dynamique indéchif-

frable prenant place entre les deux hommes laisse présager le désir, présence troublante et excitante qui épouse à merveille le caractère extatique de l'œuvre. Les deux personnages semblent à la fois enivrés et dégoûtés par leur présence mutuelle, présentant les traits de ce qui pourrait ressembler à de l'amitié pour aller vers la fraternité, en passant par le mépris et la violence, s'approchant parfois de l'attirance. Et ces émotions sont vécues avec l'exaltation la plus totale – exaltation qui frôle le pur délire. Les puissantes contradictions résidant dans leurs rapports semblent manifestes de ce dialogue intérieur, la présence d'une âme étrangère lors de la confrontation à soi-même ne pouvant que transporter les mœurs vers un point culminant, que ce soit à caractère formateur ou destructeur.

Si *The Lighthouse* est loin d'être un film exempt de dialogues, il ne met pas l'accent sur les discussions, instaurant une panoplie d'éléments qui déboussolent, de toutes les façons inimaginables, et qui semblent toujours entrer en symbiose avec l'espace, ramenant le spectateur à l'euphorie des sens. Et qu'y a-t-il de plus euphorique que cette scène où Winslow goutte à la lumière béante que projette le phare, moment digne de l'expressionnisme allemand où le jeune homme semble avoir atteint le sommet de l'ascension vers la lumière hypnotisante de la folie ? ▲

« Qui sont ces deux hommes, pourquoi sont-ils attablés l'un devant l'autre, que recherchent-ils ? C'est comme s'il n'y avait ni avant, ni après, et qu'il importait peu de questionner la raison qui les amène à se retrouver à cet endroit, à ce moment précis, et d'y exécuter une action quelconque. »

1. Ephraim Winslow et Thomas Wake, le regard porté vers le chaos poétique



Les cent ans

YVES LABERGE

du *Cabinet du Docteur Caligari*

L'année 2020 marquera les 100 ans du plus célèbre des films expressionnistes : *Le cabinet du Docteur Caligari*, de Robert Wiene. On a parfois du mal à saisir l'originalité et l'influence de cette histoire d'un hypnotiseur maléfique. Voici quelques repères afin de contextualiser l'œuvre.

Certains livres datent l'œuvre de 1919, année de son tournage; mais sa première a eu lieu le 27 février 1920 au Marmorhaus de Berlin¹.

On a souvent réduit *Le cabinet du Docteur Caligari* à ses dimensions insolites : pionnier du film d'horreur, précurseur de l'esthétique gothique, récit annonciateur de l'hitlérisme (en raison de son personnage principal qui subjugue les hommes). Mais il faudrait resituer ce long métrage dans sa continuité avec le mouvement expressionniste, qui existait dès la fin du 19^e siècle dans la littérature, la peinture, le dessin, la gravure sur bois, le théâtre de Georg Kaiser, la musique d'Arnold Schönberg, d'Alban Berg et d'Anton von Webern.

Pour définir l'expressionnisme, on peut affirmer qu'il s'agit d'un mouvement multidisciplinaire proje-

tant le point de vue infiniment subjectif de l'auteur, sans préoccupation pour la vraisemblance. L'œuvre expressionniste s'apparente à une vision dans laquelle l'onirisme (c'est-à-dire la prépondérance du rêve), le songe et l'irréel peuvent tenir une place essentielle. Si les objets de la réalité sont présents, ils deviennent déformés. Si le cauchemar n'y est pas omniprésent, il y apparaît néanmoins de manière fréquente. Cependant, il ne faudrait pas confondre expressionnisme et laideur; en soi, l'expressionnisme ne se veut pas un enlaidissement du réel mais une déformation, une transformation des choses, comme le montre *Caligari* : dans le bureau aux hautes chaises du fonctionnaire municipal ou lors de la poursuite finale. Loin de promouvoir une fascination de la laideur, l'expressionnisme cherche plutôt à (re)créer dans les œuvres une « inquiétante étrangeté », pour emprunter une formule freudienne.

Si *Le cabinet du Docteur Caligari* reste célèbre de nos jours, c'est qu'il constitue le film le plus authentiquement expressionniste, tant par son esthétique sursaturée que par les thèmes véhiculés. Les décors étaient déformés et peints de manière contrastée, afin d'y inclure des zones d'ombre placées volontairement et audacieusement peintes sur les murs et les planchers; les éclairages y étaient blanchâtres et intenses, afin d'accroître dans un même cadrage les contrastes entre les zones d'ombre et celles imprégnées par la lumière. Deux reconstitutions (grande nature) de ce décor, recréées par l'un des décorateurs de *Caligari*, Hermann Warm, se trouvent à la Cinémathèque de Berlin et à la Cinémathèque française.

Les films les plus caractéristiques de l'expressionnisme sont des œuvres de Robert Wiene : *Genuine* (1920), *Raskolnikov* (1922), *Les mains d'Orlac* (1924), mais aussi *De l'aube à mi-*

« Les décors étaient déformés et peints de manière contrastée, afin d'y inclure des zones d'ombre placées volontairement et audacieusement peintes sur les murs et les planchers; les éclairages y étaient blanchâtres et intenses, afin d'accroître dans un même cadrage les contrastes entre les zones d'ombre et celles imprégnées par la lumière. »



nuît (1920), de Karl-Heinz Martin, *Le montreur d'ombres* (1923), d'Arthur Robison [et non «Robinson»] et *Le cabinet des figures de cire* (1924), de Paul Leni. Des touches expressionnistes se retrouveront chez F.W. Murnau (*Nosferatu*, mais aussi *Faust*, ou à la rigueur *Tartuffe*) et Fritz Lang (la salle de jeu dans *Dr. Mabuse, le joueur*; l'ombre du meurtrier dans *M le maudit*). Même *Metropolis* (1927) contient des éléments expressionnistes, mais aussi des emprunts à l'art déco (les maquettes des voies surélevées dans la ville du futur) ou du Bauhaus (le bureau de Fredersen).

Autre signe de l'importance de ce mouvement, Jean Mitry a même consacré une notice au «caligarisme» dans son *Dictionnaire du cinéma* : «désignation — parfois péjorative — de l'expressionnisme des années 1920-1924 dont *Le cabinet du Docteur Caligari* fut l'œuvre la plus représentative. Films types : *Torgus*, *De l'aube à minuit*, *la Maison sans portes et sans fenêtres*»².

OUVRAGES CONSACRÉS À CALIGARI

Plusieurs livres ont inclus le nom de *Caligari* dans leur titre. Dans un ouvrage solidement documenté initialement paru en 1947, le philosophe Siegfried Kracauer (1889-1966) a élaboré une thèse aussi audacieuse que séduisante : les films allemands tournés entre 1913 et 1933 auraient en quelque sorte préfiguré l'arrivée d'un personnage charismatique qui aurait subjugué la nation allemande, avant même la montée au pouvoir du nazisme. En intitulant son livre *De Caligari à Hitler*, Kracauer montrait comment un corpus de films nationaux pouvait être analysé à partir des symboles véhiculés³. Si les conclusions de l'ouvrage restent discutables et nettement exagérées, ses observations méticuleuses quant aux films sont fascinantes et méritent d'être relues.

L'hypothèse de Kracauer a été critiquée par Jean-Michel Palmier dans un chapitre sur «L'illusion rétrospective de Siegfried Kracauer»; il était trop tentant de relier, après-coup, les films d'avant le nazisme avec ceux tournés en Allemagne hitlérienne, puisque ceux-ci émanaient de la même culture et employaient les mêmes artisans⁴. Aux États-Unis, le professeur Bruce Murray a expliqué dans *Film and the German Left in the Weimar Republic: from Caligari to Kuble Wampe* (1990) que Kracauer s'est simplement trompé de corpus et qu'il aurait pu se baser sur un autre choix de films, et notamment des films communistes produits à Berlin au tournant des années 1930 — comme *Kuble Wampe* (ou *A qui appartient le monde?*), de Stalan Dudow et Bertolt Brecht — pour parvenir à des conclusions opposées⁵.

POSTÉRITÉ

Que sont-ils devenus? L'acteur Werner Krauss (1884-1959), qui tenait le rôle-titre du Docteur Caligari, a poursuivi sa carrière en Allemagne et a notamment joué le rôle du professeur névrosé dans un magnifique film psychanalytique, *Les mystères d'une âme* (*Geheimnisse einer Seele*, 1926), de Georg Wilhelm Pabst. Quant à Conrad Veidt (1893-1943), le somnambule Cesare soumis au Docteur Caligari, il fuira le nazisme pour tourner à Hollywood de nombreux rôles... de nazis ! Avec l'âge, il avait la physionomie idéale pour ce type de personnages, comme on peut le voir dans de nombreux films antinazis comme *Casablanca* (1942), lorsque le méchant Major Strasser tente de tenir tête à Rick (Humphrey Bogart). L'enseignant John T. Soister lui consacra une biographie exhaustive et richement illustrée, *Conrad Veidt on Screen: A Comprehensive Illustrated Filmography*⁶, qui retrace ses grands rôles mais aussi ses plus obscurs.

1. Conrad Veidt et Lil Dagover dans la scène de la poursuite sur les toits

2. L'acteur Werner Krauss dans le rôle-titre du Docteur Caligari



Quelques pâles nouvelles versions de *Caligari* seront tournées. Similairement, l'esthétique de l'expressionnisme a été imitée, dans ce que l'on a baptisé le «Film noir» hollywoodien : dans la séquence cauchemardesque de la glissade finale, dans *La Dame de Shanghai* (1947), d'Orson Welles, ou dans certains longs métrages de Rainer Werner Fassbinder — pensons à *Despair* (1978) ou à *Berlin Alexanderplatz* (1980), lorsque l'action se situe autour de 1930. Cependant, ces manifestations de l'expressionnisme postérieures à 1933 devraient être qualifiées de néo-expressionnistes, puisque l'expressionnisme est mort en 1933 avec l'arrivée au pouvoir d'Hitler. Les autorités nazies détestaient tout ce qui était expressionniste et désignaient ces productions comme de «l'art dégénéré». Mais cela est une autre histoire.

On peut revoir *Le cabinet du Docteur Caligari*; la compagnie newyorkaise Kino a produit un coffret, *German Expressionism Collection*. ▲

¹ Lotte Eisner (dir.), *Vingt ans de cinéma allemand 1913-1933*, Paris, Centre Pompidou, 1978.

² Jean Mitry, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1963, p. 42.

³ Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma allemand*. Paris, Klincksieck, 2019.

⁴ Jean-Michel Palmier, *L'expressionnisme et les arts: peinture, théâtre, cinéma*, (tome 2), Paris, Payot, 1979, p. 235-248.

⁵ Bruce Murray, *Film and the German Left in the Weimar Republic: from Caligari to Kuble Wampe*, Austin, University of Texas Press, 1990.

⁶ John Soister, *Conrad Veidt on Screen: A Comprehensive Illustrated Filmography*, Jefferson, McFarland, 2002, p. 94.

50 ans de Woodstock

Entretenir la légende

JULIE VAILLANCOURT

1. *Woodstock: 3 Days of Peace and Music*

2. *Taking Woodstock*

Par définition, la légende est un récit à caractère merveilleux, où les faits historiques sont transformés par l'imagination populaire pour s'inscrire dans la mémoire collective. Or, ce qu'il y a de merveilleux dans le récit du festival de Woodstock, c'est qu'il traverse les époques et les médiums sans perdre de sa poésie et de son caractère revendicateur, à l'image des (anti)héros du festival. Organisateurs, musiciens et spectateurs vibrèrent au diapason lors de ces trois jours de paix et de musique, en août 1969, à Bethel, dans l'État de New York. Retour sur ces œuvres qui entretiennent le mythe de l'évènement qui a changé le visage du *rock and roll*.

Les quelque 500 000 baby-boomers présents se souviennent (en partie ou en totalité) d'avoir participé à un moment historique. Les autres le découvriront dans *Woodstock: 3 Days of Peace and Music* (Michael Wadleigh, 1970) qui remportera l'Oscar du meilleur documentaire. D'une durée de 3 heures, cette importante pièce d'anthologie vise, comme tout bon rockumentaire, à entretenir la légende. Certes, il possède son lot d'innovations. Précurseur dans l'apparition des techniques cinématographiques avancées dans les rockumentaires, il emprunte autant au documentaire sociologique qu'au concert filmé, puisqu'il explore les changements sociaux qui ont cours dans la contre-culture et le mouvement hippy,

notamment l'opposition à la guerre du Vietnam. Le film comme l'évènement qu'il met en scène deviennent catalyseurs de nombreuses carrières; mentionnons celles de Carlos Santana, Joe Cocker, Jimi Hendrix et Janis Joplin, vus sur scène comme à l'écran par la suite. *Woodstock: 3 Days of Peace and Music* propose des techniques cinématographiques avancées pour l'époque; tourné en 16 mm par 12 caméras, le travail de Wadleigh traduit un souci de transparence, où le spectateur devient témoin privilégié d'un évènement capté sur le vif. Finalement, malgré l'incommensurable travail de *dérushage*, le produit fini met de l'avant un montage audacieux avec *split-screens*, (exécuté notamment par Martin Scorsese et Thelma Schoonmaker, cette dernière fut nominé pour l'Oscar du meilleur montage), alliant performances musicales et propos des spectateurs, organisateurs et artistes, sur trois jours.

Dans les années 1970, si les rockumentaires sont destinés à la télévision et au cinéma, les années 1980 voient leur production exploser avec la démocratisation du médium vidéographique, l'apparition de chaînes spécialisées en musique et le vidéoclip. Puis, les années 1990 en font autant avec l'arrivée du DVD et la multiplication des chaînes musicales qui participent à une plus large diffusion du rockumentaire qui, dans les années 2000, s'affiche sur le Web, en vidéo sur demande, sur les plateformes de diffusion en continu, au cinéma en 3D et en Dolby. Dans ce contexte, les célébrations des hippies d'il y a 50 ans peuvent paraître vieux jeu... Or, Netflix n'a pas hésité à diffuser le documentaire produit par PBS *Woodstock: 3 Days That Defined a Generation* (Barak Goodman, 2019), afin de célébrer le cinquantième anniversaire. Loin de l'innovation technique de *Woodstock: 3 Days of Peace and Music*, il n'en demeure pas moins que l'authenticité qui s'en dégage évoque des souvenirs par l'entremise d'un propos intimiste et d'un regard sociohistorique succinct (90 minutes), mais entier, sur la période qui caractérise l'avènement de Woodstock, sans oublier sa préparation et son déroulement. Pour ce faire, le film donne la parole aux créateurs du festival, aux musiciens, ainsi qu'aux spectateurs y ayant assisté... La nostalgie du regard sur une époque révolue, mais charnière, est palpable. L'originalité du documentaire réside dans la présentation des intervenants. Producteurs, musiciens et spectateurs s'expriment en voix hors champ, alors



qu'on nous présente à l'écran des images et vidéos d'archives, extraits de concerts et articles de journaux. Aucun *talking head* : les baby-boomers ne témoignent pas face à la caméra. Rafraîchissant, on privilégie plutôt la présentation de leurs photos lorsqu'ils avaient 20 ans. Cette approche préserve le moment, et le spectateur en devient témoin, sans jamais quitter l'espace-temps, malgré la nostalgie du propos : « 400 000 personnes ensemble, au même endroit, sans violence, sans conflit. Je sentais que si nous pouvions ramener plus de cet amour dans la société, nous pourrions changer le monde », dit l'une, alors qu'un autre conclut sur cet élan d'amour et de solidarité : « Cela a posé les bases pour le reste de ma vie ». La trame musicale met en valeur ce que les jeunes écoutaient ; on commente les succès de Jefferson Airplane, Buffalo Springfield ou The Youngbloods avec *Get Together*, sorte d'hymne à l'amour et à la paix, par la musique, symbolisant Woodstock.

*Come on people now / Smile on your brother /
Everybody get together / Try to love
one another / Right now*

Woodstock est bel et bien la prise de parole d'une génération qui trouve écho dans la musique, comme celle de The Who et leur chanson *My Generation*.

*People try to put us down
(Talkin' 'bout my generation)
Just because we get around
Things they do look awful cold
I hope I die before I get old
(Talkin' 'bout my generation)
This is my generation*

D'ailleurs, le documentaire *My Generation* (Barbara Kopple, 2000) explore les liens qui unissent les jeunes ayant assisté au festival de 1969, à ceux ayant assisté aux festivités du 25^e et 30^e anniversaire de Woodstock, en 1994 et en 1999. S'il y a nécessairement des écarts entre ces générations, des similitudes subsistent, où la musique demeure porteuse de revendications, désireuse de devenir actrice de changement.

La fiction puisera largement dans la légende pour s'en inspirer, la magnifier ou la raconter. *Taking Woodstock* (Ang Lee, 2009) fait partie de ces œuvres qui s'inspirent de l'événement en lui demeurant fidèles, racontant l'histoire à travers le point de vue d'un individu l'ayant vécu. Inspiré des mémoires d'Elliot Tiber, qui participera à l'organisation du festival, le film relate son histoire, lorsqu'il désire revampier l'hôtel de ses parents, voisins de la ferme de Max Yasgur à Bethel, New York. C'est à travers les tribulations vécues par ce

personnage que le spectateur revit Woodstock. Au contraire, *Across the Universe* (Julie Taymor, 2007), ne relate guère l'événement. Pourtant, il rend hommage à la génération qui a changé l'Amérique, par la musique, à la fin des années 1960. Vibrant hommage aux Beatles et à d'autres voix phares de



l'époque (Hendrix, Joplin), à la culture psychédélique et au mouvement antiguerre du Vietnam, le film s'immerge dans l'esprit de Woodstock : celui d'une jeune génération de rêveurs qui désire changer le monde par l'amour, la paix et le *rock and roll*.

Cinquante ans après, la petite ville de Woodstock, dans l'État de New York, accueille, avec ses quelque 5000 habitants, des visiteurs de partout à travers le monde désireux de se souvenir. Or, bien que le festival porte son nom, la ville n'en fut guère l'hôte : Woodstock se déroulera à 96 kilomètres au sud, à Bethel. Cinquante ans plus tard, cette petite ville de plus de 4000 habitants est fière de son histoire, présentée au Bethel Woods Center for the Arts qui se situe sur le lieu originel du festival, abritant à la fois un amphithéâtre en plein air et un musée sur l'histoire de Woodstock. Cette année, pour l'occasion, était présentée l'exposition *We Are Golden: Reflections on the 50th Anniversary of the Woodstock Festival and Aspirations for a Peaceful Future*. Avec la pertinence sociopolitique qu'on lui connaît, Woodstock demeure la matrice féconde de toute une génération, où la musique est un moteur de changement. En 2019, pour ceux qui tentèrent de recréer la magie du festival, en guise d'hommage, ce fut un échec cuisant. Si les acteurs de l'industrie musicale se succèdent, ils ne se ressemblent pas. Puisque l'histoire se répète, espérons que les générations à venir se souviendront de ce qui a fait de Woodstock un succès. ▲

« La fiction puisera largement dans la légende pour s'en inspirer, la magnifier ou la raconter. *Taking Woodstock* (Ang Lee, 2009) fait partie de ces œuvres qui s'inspirent de l'événement en lui demeurant fidèles, racontant l'histoire à travers le point de vue d'un individu l'ayant vécu. »

« *La Dolce Vita* (1960), construit en sept épisodes presque autonomes avec un style et un rythme différents, a été un succès qui a fait scandale, notamment auprès du Vatican, racontant la vie nocturne d'une Rome moderne qui devient pour l'Église catholique un véritable « pays de mission ».

Qui plus est, il s'agit du premier film italien qui dure trois heures, et qui sera autant primé à l'international, ayant reçu notamment la Palme d'or à Cannes. »

1. Fellini en compagnie des acteurs de *La Dolce Vita*

Le centenaire de Fellini

L'itinéraire d'un génie demiurge

MARIO PATRY

Peu de cinéastes incarnent mieux le cinéma italien – et le cinéma tout court! – que Federico Fellini, né à Rimini, une station balnéaire romagnole, le 20 janvier 1920 à 21 heures 30 du soir pendant un orage, dans des circonstances difficiles. Le maestro s'éteint le 31 octobre 1993 à midi, après plusieurs jours passés dans le coma des suites d'une longue maladie, à la polyclinique de Rome, le lendemain de son cinquantième anniversaire de mariage avec Giulietta Masina, née à San Giorgio di Piano le 22 février 1921. Elle le suivit dans la tombe quatre mois plus tard, le 23 mars 1994, à Rome.

Ironiquement, Federico ne porte jamais le maillot ni n'apprend non plus à nager, se sentant à l'étroit dans cet univers provincial étriqué. Après l'année 1938 passée dans la capitale toscane, Florence, collaborant au journal politique satirique *Le 420*, il s'installe définitivement dans la capitale romaine le 14 mars 1939, ce qui est vécu comme un « retour aux sources » plutôt qu'un « exil » puisque c'est la ville natale de sa mère et de sa lignée matrilinéaire depuis sept générations. « Rome

est la ville des illusions, disait Gore Vidal dans *Fellini Roma* (1972). Ce n'est pas un hasard si l'Église, le Gouvernement et le Cinéma sont ici; tous produisent de l'illusion (...) ».

Fellini est né le jour de son arrivée à Rome, où il se sent immédiatement comme chez lui. Se joignant au journal satirique *Marc Aurelio*, pour lequel il devient secrétaire de rédaction à la suite de Steno, et signe plus de 700 articles et 300 dessins et caricatures de 1939 à 1942. Après un bref passage à la radio où il rencontre Giulietta, il signe une trentaine de scénarios de films pour les autres de 1939 à 1951, et participe à la réalisation de 20 longs métrages de fiction dramatique personnels et 4 films à sketches de 1950 à 1990, en plus d'accorder parallèlement à sa carrière une vingtaine de livres d'entretiens, ce qui constitue sans doute un « record » pour un cinéaste et une « œuvre » en soi, quoique ce sont les films qui font l'histoire du cinéma, et non ce qu'en disent les cinéastes.

Il se fait rapidement recruter par Roberto Rossellini, son seul maître, pour une série de films



néoréalistes en tant que scénariste, dont *Rome, ville ouverte* (1945), *Païsa* (1946), et *Europe 51* (1952), qui révèlent à Fellini sa véritable vocation pour le cinéma. Il signe son premier contrat daté du 21 octobre 1944, avec un cachet de 25 000 liras pour le premier film, puis gagne jusqu'à 500 000 liras par sujet (et autant pour le scénario final) à la fin des années 1940. Seul Cesare Zavattini pouvait exiger un million de liras par sujet. C'est avec Alberto Lattuada qu'il co-réalise *Les feux du music-ball* (*Luci del varietà*, 1950) qui expose un milieu en décrépitude avant l'avènement du cinémascope et de la télévision publique et qui résume tout l'univers fellinien, sur lequel plane une atmosphère funèbre.

De la première partie de l'œuvre de Fellini, qui s'inscrit dans la mouvance post-néoréaliste, il faut bien avouer qu'elle a un peu vieilli. De *Courrier du cœur* (*Lo sceicco bianco*, 1952) à *I Vitelloni* (1953) en passant par *La Strada* (1954) jusqu'à *Il Bidone* (1955), et *Les nuits de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957), qui lui valent la récolte de ses deux premiers Oscars du meilleur film étranger, avec son épouse dans le rôle principal, l'on assiste à l'éclosion et à l'affirmation d'un cinéaste de génie qui est touché par l'aliénation de l'individu face à une société décadente et corrompue.^a

Puis, surviennent soudainement deux œuvres «de rupture» avec les schémas narratifs traditionnels du cinéma classique, qui le propulsent à l'avant-plan. *La Dolce Vita* (1960), construit en sept épisodes presque autonomes avec un style et un rythme différents, a été un succès qui a fait scandale, notamment auprès du Vatican, racontant la vie nocturne d'une Rome moderne qui devient pour l'Église catholique un véritable «pays de mission». Qui plus est, il s'agit du premier film italien qui dure trois heures, et qui sera autant primé à l'international, ayant reçu notamment la Palme d'or à Cannes.

Avec *8 ½* (*Otto e mezzo*, 1963), il invente littéralement un nouveau genre cinématographique, avec une structure centripète, alors que son précédent opus procédait par une structure centrifuge. «Le plus grand film confession de l'Histoire du cinéma»⁽¹⁾, mentionne Tullio Kesich dans sa biographie du cinéaste italien. Il s'agit sans l'ombre d'un doute du sommet de la carrière d'un génie du cinéma, à l'égal de *Citizen Kane* (1941), d'Orson Welles et de *La Règle du jeu* (1939), de Jean Renoir. Pour la première fois, le nom de Fellini apparaît au-dessus du titre, dessiné de façon art déco par Gherardi. De plus, il est encensé par Alberto Moravia dans *l'Espresso*. Il inspirera *La nuit américaine* (1973), de François Truffaut et *Stardust Memories* (1980), de Woody Allen, pour ne citer que quelques exemples parmi les plus célèbres.

Si *Juliette des esprits* (*Giulietta degli spiriti*, 1965), le premier film couleur du cinéaste, apparaît comme une œuvre de transition, Fellini rebondit rapidement avec des films figuratifs à la fantasmagorie délirante. Notons entre autres les œuvres *Fellini Satyricon* (1969), un péplum pour intellectuels, *Fellini Roma* (1972), dont la scène de défilé ecclésiastique est devenue un morceau d'anthologie, *Le Casanova de Fellini* (1976), que le réalisateur déteste d'emblée, et *Prova d'orchestra* (1978), hommage à son principal collaborateur Nino Rota, qui décède le 10 avril 1978. Durant cette même période, Fellini atteint son nadir côté box-office avec *Les clowns* (1970), tourné pour la radio-télévision italienne (RAI), dont les cotes d'écoute et les recettes en salles sont pratiquement inexistantes, ainsi que son zénith avec *Amarcord* (1973) dont la luxuriance romantique de la trame sonore enivre le public et la critique.



À partir de *La Cité des femmes* (*La città delle donne*, 1980), s'annonce de façon irréversible un relatif déclin pour le «poète du cinéma» italien. Un dernier sursaut de génie et d'inspiration survient avec *Et vogue le navire...* (*E la nave va*, 1983), savamment musicalisé par le chef d'orchestre de Nino Rota, Carlo Savina, mais qui nous laisse un peu perplexe. Suivent ensuite *Ginger et Fred* (1986), un film tourné résolument contre la télévision privée de Berlusconi et la publicité qui l'envahit, et *Invervista* (1987). Puis, il renoue avec le succès avec *La voce della luna* (1990), première œuvre de Fellini tirée d'un roman et qui «passe le témoin» avec Roberto Benigni, son «fils spirituel», qui connaît à son tour la gloire mondiale avec *La vita è bella* (1997), sur le thème du fascisme tourné en dérision, succès de scandale et auréolé par l'Oscar du meilleur film étranger. ▲

2. *Satyricon*

¹Tullio Kesich, *Fellini: Biographies*, Paris, Gallimard, 2007, p. 240. Traduit de l'italien par François Martin, Milan, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2002.

Les ailes du désir

Berlin, si près, si loin

ANNE-CHRISTINE LORANGER



Le 9 novembre 1989, contre toute attente, tombait le mur de Berlin. Déjà en 1985, au cœur de la guerre froide, un cinéaste avait eu la prémonition des événements à venir et tourna ce qui devait devenir le chant du cygne de Berlin-Ouest, une perle du cinéma mondial et un hymne à l'espoir porté par un immense souffle poétique. Son nom? Wim Wenders. Son film? *Les ailes du désir*.

Lorsque l'enfant était enfant, il ne savait pas qu'il était enfant, pour lui tout avait une âme et toutes les âmes n'en faisaient qu'une...

Durant le tournage des *Ailes du désir* (1986), Wim Wenders était convaincu de créer un chef-d'œuvre. C'était aussi l'opinion de ses acteurs, de Peter Falk à Bruno Ganz, et de son équipe, particulièrement celle d'Henri Alekan, son légendaire directeur photo, qui avait commencé sa carrière 50 ans plus tôt avec *La vie est à nous* (1936), de Jean Renoir. Pour la petite histoire, Alekan, fine gueule affamée de bonne bouffe et de vin¹, supplia la journaliste et critique Michèle Levieux, une vieille copine venue le saluer sur le tournage, de l'emmener manger des huîtres. Mais où trouver des huîtres dans cette enclave de Berlin-Ouest? En bonne Française, la journaliste trouve le seul endroit disponible et, miracle, les deux gourmets trouvent une perle dans la première huître! «C'est un signe», s'exclame Alekan. L'histoire du cinéma lui donnera raison.²

Lorsque l'enfant était enfant, ce fut le temps des questions suivantes: Pourquoi suis-je moi et pourquoi pas toi? Pourquoi suis-je ici et pourquoi pas là? Quand commence le temps et où finit l'espace?

Les énormes moyens utilisés pour tourner *Les ailes du désir* causèrent bien des maux de tête au producteur Anatole Dauman, qui se retrouvait avec des dépassements de budgets faramineux, entre autres dus aux improvisations de son réalisateur et à l'utilisation de la coûteuse technique du Transflex inventée par Alekan pour superposer les images. De plus, à la façon des expressionnistes du cinéma allemand, Wenders trouvait des décors naturels qui l'inspiraient et y insérait ses acteurs, ce qui impliquait des déplacements de dernière minute. Terminant ses tournages extérieurs vers 15 h (la nuit tombe à cette heure à Berlin l'hiver), il partait alors en repérage. Un jour, l'un de ses régisseurs lui parla d'un bunker toujours miné, le dernier encore debout à Berlin-Ouest, où personne n'avait pénétré depuis la guerre car il était dangereux. Wenders, amoureux de ce lieu

chargé d'histoire qui s'emboîtait parfaitement dans l'élément temporel qui constituait l'un des thèmes majeurs de son film, fera déminer le bunker pour l'utiliser. Improvisateur de génie, il habillera les enfants qui jouaient autour du bunker (et le gênaient par leurs cris à la vue de Peter Falk) en Jeunesses hitlériennes, pour ses plans historiques. Henri Alekan passera toute une nuit à créer un plan d'éclairage de ce blockhaus de béton à l'aide d'une rampe de projecteurs au dernier étage. Besoin d'une source d'énergie pour alimenter les énormes projets ? On fera venir un camion-générateur de Finlande, le « camion des lumières » devant lequel Michèle Levieux captera Alekan, le pied posé sur un transfo, tel le vainqueur d'une chasse au lion (voir photo). Et c'est là, devant l'entrée de ce bunker, que Wenders fera arriver la fameuse voiture qui traverse les âges pour parvenir à la contemporanéité. L'édifice deviendra un symbole du temps suspendu, une temporalité emprisonnée, quoique mouvante, à l'image de Berlin-Ouest.

Ce que je vois, entends et sens, n'est-ce pas simplement l'apparence d'un monde devant le monde ? Le mal existe-t-il vraiment avec des gens qui sont vraiment les mauvais ?

De même que le temps, le mur de Berlin représentait un personnage si essentiel au film de Wenders qu'il en fit reconstituer des kilomètres en carton-pâte. L'ange Daniel (Bruno Ganz), qui choisit de chuter pour retrouver la trapéziste qu'il aime (Solveig Dommartin), tombe directement à côté du mur. Cette dernière se produit dans un cirque campé au milieu de Postdamer Platz, alors un *no man's land* vide qui s'étendait au bord du mur, lequel, rappelons-le, était constitué de deux murs de 3,6 mètres de haut surmontés de 302 miradors gardés jour et nuit par 14 000 soldats en armes et plus de 600 chiens. Ce complexe militaire d'une surface de 200 kilomètres, qui faisait des Berlinoises les prisonniers d'une enclave au sein de l'Allemagne de l'Est, était « orné » de barbelés dressés contre le ciel. Mais dans ce ciel, au-

dessus d'un Berlin qui, pour les anges de Wenders, ne possède de frontière que celle de la souffrance, les voix des habitants s'unissent en un même bruissement; les solitudes s'accouplent, les intimités se touchent. Et les anges tombent amoureux...

Sur chaque montagne, il avait le désir d'une montagne encore plus haute, Et dans chaque ville, le désir d'une ville plus grande encore, Et il en est toujours ainsi.

Le mur est intrinsèque aux *Ailes du désir*, aussi parce que ce formidable personnage affirme sa présence qu'on le voit ou non. Quand l'œil de l'ange juché sur le haut des structures embrasse la ville dans un tout, qu'il abolit les frontières et qu'on peut rêver à un lendemain de paix pour cette ville cisaillée, vacillante et farouche. « Berlin est une ville en creux, dira Wenders, c'est pour cela que les gens s'y sentent bien ». David Bowie trouvera dans ce lieu d'anarchie et de fermentation artistique le moyen de se défaire de sa dépendance à la drogue et l'inspiration pour écrire *Heroes*. Il enregistrera d'ailleurs son album *Low* dans les studios Hansa, dont la vue donnait sur le mur. Le mur, c'est l'abolition du temps en même temps qu'il y est intrinsèque, une entité qui stimule autant qu'elle mutile. Dans *Les ailes du Désir*, il est une victoire autant qu'une violence puisque l'ange Daniel chute, mais qu'il chute par amour, tout à la fois ultime rébellion et suprême union. L'ange meurt à l'éternité pour s'unir à l'amour. Le mur mourra, lui aussi, pour permettre au temps de se remettre en marche.

Dans l'arbre, il tendait les bras vers les cerises, exalté. Comme aujourd'hui encore, Était intimidé par les inconnus et il l'est toujours, Il attendait la première neige et il l'attend toujours.

L'ange Daniel tombant sur terre par amour annoncera la chute du mur à venir, faisant du film de Wenders une capsule temporelle. Pour le meilleur ou pour le pire, Berlin-Ouest n'existe plus. Restent *Les ailes du désir* et son message, inestimable et universel.

*Lorsque l'enfant était enfant, il a lancé un bâton contre un arbre, comme une lance, Et elle y vibre toujours.*³ ▲

¹ Par manque de fonds, Wenders nourrissait son équipe de saucisses et de jus de fruits.

² Michèle Levieux se retrouvera figurante sur le plateau et produira les seules et uniques photos du tournage, dont celle d'Henri Alekan devant le camion des lumières, qui illustre ces pages. Merci, Michèle.

³ Quand l'enfant était enfant de Peter Handke, scénariste des *Ailes du désir*. C'est ce poème qui traverse le film. Comme une aile...

1. Henri Alekan

Crédit photos : Michèle Levieux

2. Les ailes du désir





Le cinéma de Hong Kong

Sous les parapluies, le beau temps

ROMAIN DUMONT

« Et comment atténuer leurs craintes quand, face à elles, la seule réponse du gouvernement est de lâcher des policiers dans tous les coins de la ville, eux qui n'ont rien à voir avec les policiers de *Chungking Express*, de Wong Kar-wai ? Cette fois, les protestataires ne reculent pas : destruction des commissariats, occupation du conseil législatif et même, blocage de l'aéroport. »

Il y a des scènes du monde, le vrai, qui, reproduites au cinéma, auraient été accusées d'être surfaites, tirées par les cheveux, voire surjouées. Pourtant, rien n'est plus invraisemblable que le réel. Rien n'est plus soigneusement mis en scène que les foules improvisées. Rien n'est mieux scénarisé que le quotidien qui bascule en guerre de mots « qu'on ne pensait pas vraiment ». Le monde sera donc toujours une bien plus grande puissance créatrice que le cinéma. La dernière preuve en date : cette marée de parapluies qui se (re) dressent dans les rues de Hong Kong. On croirait assister à un savant mélange entre la tortue romaine et une critique de l'absurdité de la violence étatique, version Charlie Chaplin des *Temps modernes*. Dans une société où les arts martiaux ont toujours régné comme une importante tradition, il faut de la poésie et de l'imagination pour hurler « Raise Your Umbrellas ». Et pourtant, rien de nouveau, déjà en 2014, lors des manifestations prodémocratie, on évoquait la révolution des parapluies en hommage à ceux déployés face aux matraques pour faire rempart contre la violence policière.

Cinq années plus tard, la crise actuelle prend naissance au moment où la cheffe de l'exécutif, Carrie Lam, décide de déposer un projet de loi qui autorise l'extradition des citoyens hongkongais. Officiellement, cette loi vise surtout à rendre à la justice taïwanaise un jeune étudiant ayant assassiné son amante à Taipei. Nul n'est dupe pour autant, et on comprend que cette loi a pour principal objectif de

menacer d'extradition tout citoyen accusé de délinquance. Pour les habitants de cette ancienne colonie britannique, cette loi vient mettre en péril l'indépendance de leurs tribunaux et de leur système judiciaire. Rien de moins. Ce qui revient à attaquer de plein fouet le statut autonome de la région.

La réponse ne s'est pas fait attendre. Rapidement, le monde a été témoin de la colère qui gronde dans des rues submergées par des millions de citoyens. Si les revendications des manifestants ne sont pas parfaitement uniformes, elles évoquent toutes de vives inquiétudes face à l'omnipotence de Pékin. Et comment atténuer leurs craintes quand, face à elles, la seule réponse du gouvernement est de lâcher des policiers dans tous les coins de la ville, eux qui n'ont rien à voir avec les policiers de *Chungking Express*, de Wong Kar-wai ? Cette fois, les protestataires ne reculent pas : destruction des commissariats, occupation du conseil législatif et même, blocage de l'aéroport.

Cette crise a toutefois trop souvent été limitée à son aspect politique, opposant les partisans prodémocratie aux fidèles de la Chine continentale. Il n'y a aucun doute que ce débat est d'importance, mais Hong Kong est aussi plongée au paroxysme d'une crise identitaire profonde, une crise qui a commencé avant même 1997 et l'officialisation de sa rétrocession. C'est aussi la fragilité de ce fameux « un pays, deux systèmes » si précieux pour tous les Hongkongais — qui ne veulent pas voir disparaître leur culture ni leur



statut de région autonome spéciale (RAS) — qui a fait éclater cette crise sans précédent. Un système affaibli par les tactiques de chantage du gouvernement chinois qui menace de ne plus respecter ce statut particulier. Généralement avare de commentaires sur la situation de ce territoire, le président chinois Xi Jinping est même allé jusqu'à déclarer lors d'un sommet à Brasilia tenu en novembre dernier « que les activités illégales remettaient gravement en doute le principe d'un pays, deux systèmes ». Ces pressions alimentent l'angoisse d'une disparition totale des fondements de l'identité des citoyens de Hong Kong. Quels sont-ils par ailleurs ? En leurs grandes lignes, ces fondements relèvent de quatre éléments liants : une réussite économique, un rôle de pont entre l'Asie et l'Occident, la promotion du cantonais et le respect des libertés.

Longtemps, le cinéma hongkongais a su soutenir cette identité unique en participant à l'édification de deux de ces piliers : créer un dialogue important entre l'Asie et l'Occident, et faire avec obstination des films dans sa langue d'origine, le cantonais. Aujourd'hui, les choses ont changé. Nul besoin d'être habité par un quelconque cynisme pour faire un état des lieux plutôt pessimiste.

Que reste-t-il d'une des cultures cinématographiques les plus riches et les plus diversifiées au monde ? Que reste-t-il d'un cinéma embrassant des genres marquants pour tout cinéophile, propulsant des œuvres habitées par des personnages systématiquement hauts en couleur, soutenus par des acteurs au talent fou ? La situation dramatique à Hong Kong exige que l'on fasse un retour sur son cinéma, un cinéma loin d'être comme les autres. Car, qu'on le veuille ou non, il évolue

au rythme de la société qui le crée. Et il n'échappe pas aux tourments d'une véritable crise identitaire.

L'HOLLYWOOD DE L'EST :

Dès les années 1950, un système de studios de productions de masse se met en place à Hong Kong, qui réussit à devenir l'épicentre du cinéma asiatique. C'est alors l'âge d'or du cinéma de la ville, et ces grands studios calqués sur le modèle hollywoodien mèneront à la production de 120 films par année dans la décennie 1970. Parmi eux, Movietown, créé par Run Run Shaw. C'est à lui qu'on doit une pléthore de films de kung-fu inspirés par son « égal occidental », le *western*. En empruntant les codes du genre américain, les films produits par son studio s'assurent une reconnaissance internationale. Cependant, la mort de Bruce Lee en 1973 emporte avec elle la qualité et l'unicité des films d'arts martiaux hongkongais, tout en léguant un culte et une popularité éléphantesques à cet acteur. Désormais, des producteurs comme Raymond Shaw — un autre des fameux frères Shaw — avec son célèbre studio Golden Harvest, continueront d'exploiter cette vitrine mondiale, en proposant toutefois des films convenus, sans jamais réussir à y intégrer l'originalité d'antan.

LA NOUVELLE VAGUE HONGKONGAISE (1979-1984)

C'est alors que s'exaspèrent de jeunes réalisateurs ayant fait leurs armes dans le monde de la télévision et qui, au début des années 1980, ne se sentent plus représentés par leur cinéma national. Le premier pied de nez envers les frères Shaw et autres survient avec l'extraordinaire *The Butterfly Murders* (1979), de Tsui Hark. Cette œuvre en inspire d'autres à embrasser le rythme fou ainsi que l'unicité qui habitent leur ville. N'ayant que faire des standards de l'industrie, c'est de leur fougue et de leur ambition que découle ce qu'on a appelé la Nouvelle vague hongkongaise. Une lame de fond menée par des réalisateurs pour la plupart dans leur vingtaine ayant étudié à l'étranger, comme Tsui Hark, Ronny Yu, Alex Cheung, Ann Hui et Patrick Tarn. Ils abordent le cinéma comme un art véritable et s'émancipent des contraintes commerciales imposées jusqu'alors. Pak Tong Cheuk, critique incontournable à Hong Kong, résume très bien l'esprit de l'époque dans son livre *Hong-kong New Wave Cinema* : « Ils n'étaient pas révolutionnaires, mais inquestionnablement réformistes et innovateurs ».¹ C'est en raison de cette volonté de rupture qu'ils en viennent collectivement à créer ce mouvement. Contrairement à d'autres, aucune direction ou marche à suivre n'est édictée, ce mouvement assume et exalte son hétérogénéité et ses paradoxes.

1. *Chungking Express*

2. *Le syndicat du crime*



« Pourtant, derrière cette splendide façade qu'est la seconde vague et l'amas de fleurs qu'on lui lance à tout va, le cinéma hongkongais perd du terrain. Ce qui relevait d'abord d'un transnationalisme pertinent devient au fil du temps une désertion totale. »

Par exemple, certains comme Allen Fong ou Ann Hui intègrent un commentaire social à leurs films en prenant bien soin de complexifier la psychologie de leurs personnages, chose rarissime jusqu'alors. Ils proposent des drames naturalistes et y dépeignent avec adresse le quotidien de citoyens lambdas. Alors que d'autres, comme Tsui Hark et John Woo, mettent de l'avant un style unique à travers des genres marqués qui transpirent cette volonté de ne plus imiter qui que ce soit, mais d'imposer leur propre regard, cinglant, sur la société moderne ainsi que le slang cantonnais, celui dont la rumeur s'élève à chaque coin de rue.

C'est cette diversité, découlant d'une soif d'exploration, qui fonde les bases de genres extrêmement forts : le polar, le drame naturaliste et le cinéma d'horreur. Autour de ceux-ci, des réalisateurs commencent à s'organiser. On assiste à la fondation de la Film Workshop en 1984 par Tsui Hark et sa femme, Nansun Shi. Cette fondation engage la débauche du cinéma hongkongais, avec des propositions éclatées. C'est d'ailleurs cette boîte de productions qui réalise l'œuvre ayant eu le plus grand retentissement à cette époque : *Le syndicat du crime*, en 1986. Malgré son budget limité et une promotion anémique, ce film devient le plus grand succès de tous les temps du cinéma hongkongais grâce, entre autres, à la performance inébranlable de Chow Yun-Fat. Le réalisateur John Woo donne alors naissance à un autre genre encore plus emblématique, le Heroic Bloodshed. Termes inventés par Rick Baker dans les pages de *Eastern Heroes*, ce genre se décrit comme étant « un film d'action hongkongais présentant un grand nombre de combats à l'arme à feu et de gangsters plutôt que de kung-fu. Beaucoup de sang. Beaucoup d'action. »²

LE DÉCLIN ET LA DEUXIÈME VAGUE...

Au début des années 1990, Hong Kong atteint des sommets inespérés et en vient à produire de manière vertigineuse plus de 400 films par année. Pourtant, l'âge d'or tire à sa fin. Le piratage rampant et la perte d'attraction régionale — pour cette colonie habituée à être considérée comme l'enfant prodige du continent — viennent sérieusement compromettre les fondations de son industrie. Le coup de masse survient la même année que sa rétrocession à la Chine continentale, alors que les studios sont frappés et affaiblis par la crise économique asiatique.

C'est à ce moment qu'apparaît à l'horizon une deuxième vague, cette fois-ci propulsée par Wong Kar-wai, Stanley Kwan et Clara Law. Leurs succès respectifs dans les festivals internationaux tels que Cannes ou Berlin signent le retour du film d'auteur et surtout, la consécration de Wong Kar-wai comme l'un des réalisateurs les plus acclamés de son époque. S'il est scabreux d'établir les bases d'un mouvement volontairement bigarré, il est par contre décent de déclarer que cette seconde vague officialise un changement de paradigmes dans le ton et le propos. Les œuvres hongkongaises ne servent plus seulement de fourre-tout pour coups de poings et jets de sang. Elles sont, pour la plupart, radicalement intimistes. De surcroît, elles expérimentent des trames narratives qui s'éloignent des conventions à travers l'exploration esthétique continue : l'usage sans gêne du ralenti, de montages rapides ponctués d'ellipses, d'angles de caméras inventés de toutes pièces, etc. Cette liberté ne s'arrête pas qu'aux choix hyperstylistiques, elle se manifeste tout autant dans l'écriture. On y prône maintenant l'utilisation d'un plan de travail et l'éloignement de l'autorité habituelle venant avec les scénarios immuables, voir intouchables. Résultat : la consécration de thèmes peu explorés jusqu'alors ainsi qu'une ouverture sur le monde qui transpire jusque dans les lieux de tournages. Cette seconde vague a en effet un côté transnational. Par exemple, Wong Kar-wai dans *Happy Together* conduit ses personnages en Argentine, alors que Stanley Kwan tourne dans la Grosse Pomme son *Full Moon in New York*.

Pourtant, derrière cette splendide façade qu'est la seconde vague et l'amas de fleurs qu'on lui lance à tout va, le cinéma hongkongais perd du terrain. Ce qui relevait d'abord d'un transnationalisme pertinent devient au fil du temps une désertion totale. Celle-ci causée entre autres par la signature en 2003 du Closer Economic Partnership Agreement (CEPA) entre Hong Kong et la Chine continentale. Englobant plusieurs aspects de leurs relations économiques, cette signature a aussi scellé une collaboration encore plus étroite dans la production cinématographique

1. *Happy Together*

2. *Mad World*

entre les deux identités. Le tournant étant que les coproductions entre Hong Kong et la Chine pouvaient désormais être distribuées en Chine continentale comme un produit national. Cette entente a conduit plusieurs cinéastes à faire leurs premiers pas en Chine, quitte à tourner totalement le dos à Hong Kong.

Rétrospectivement, le critique et réalisateur hongkongais Freddie Wong juge calamiteuses les répercussions de cette entente. Il accuse même la plupart des cinéastes de la Nouvelle vague d'avoir voulu tirer profit de ce nouveau marché, sans même se soucier des répercussions sociales que cela entraînerait. De surcroît, il soutient que ces coproductions s'attaquent directement à la liberté de parole et à la créativité des cinéastes : « Faire des coproductions signifie que vous êtes obligés de soumettre votre scénario au contrôle du Conseil de censure. Votre créativité est donc contrôlée. »³ Cela peut sonner alarmiste comme discours, mais il est ancré au plus profond de cette nouvelle réalité et surtout de cette crise identitaire que vit Hong Kong.

De manière toute récente, on ne produit plus qu'une soixantaine de films par année à Hong Kong — la région est à des lieues de ce qu'elle était avec ses 400 productions annuelles d'il y a quelques décennies. Son cinéma, qui a longtemps été sa porte d'accès au reste du monde, s'est estompé au profit d'énormes productions chinoises. Cet art qui était la meilleure école pour apprendre à se distinguer et à vivre libre, s'en est allé voir ailleurs pour laisser place aux murmures d'une seule et même angoisse : comment faire face à l'influence grandissante de la Chine continentale ?

CELLE QUI SE FAIT ATTENDRE

Si le défi semble imposant, il ne faut pas croire que le ciel soit si gris. Le sentiment de révolte demeure

le plus grand moteur créatif donné aux hommes, sinon peut-être bien le seul. C'est d'ailleurs la première révolte des parapluies — si on considère que l'on assiste à la seconde — qui a mené à l'émergence de plusieurs nouveaux cinéastes hongkongais. Des cinéastes remplis d'audace, et qui faisaient la part belle à leurs racines culturelles. Parmi ces œuvres, *Ten years*, sorti en 2015. Une sorte d'anthologie dystopique qui s'interroge : à quoi ressemblerait cette région semi-autonome en 2025 sous l'influence de plus en plus marquée de la Chine et de son amour qu'on lui connaît pour les droits de l'homme et les libertés ? Ce film fut un énorme succès commercial, malgré la censure chinoise qui l'a interdit en raison de ses propos jugés séditeux. Wong Chun, réalisateur de *Mad World*, paru en 2016, abonde dans le sens du cinéma comme bouclier (y lire parapluie) pour défendre l'identité hongkongaise : « Notre cinéma est redevenu un moyen d'expression dans notre société opprimée et au bord du désespoir. Pour nous, élargir notre public est une question de vie ou de mort. Nous avons un des plus grands héritages cinématographiques au monde. Il faut se concentrer sur sa valeur pour le reste du monde au lieu de se concentrer sur la Chine continentale. »⁴ Sans l'ombre d'un doute, Hong Kong a déjà su faire figure de géant dans la proposition d'un cinéma qui se réinvente à travers sa langue et son histoire, propres et uniques. Il faut donc espérer que ces protestations nous permettront de voir émerger une troisième vague. Une vague qui s'appuiera sur un trésor qu'on croyait disparu, car trop bien enfoui. Et qu'importe le nombre de jours de temps gris dus au brouillard des lacrymogènes qui nous séparent de cette vague, il faut conserver l'espoir invraisemblablement réaliste que sous l'ombre des parapluies jaillira le beau temps. ▲

¹ Cheuk, Pak Tong, *The Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Intellect books, 2008, p.262.

² Lisa Odham et Michael Hoover, *City On Fire: Hong-Kong Cinema*, Verso, 1999.

³ Chow, Vivienne, « Handover Hangover: Hong Kong's changing film industry faces an uncertain future », *Variety*, 17 mai 2017. En ligne : <https://variety.com/2017/biz/news/wong-kar-wai-1202430867-1202430867/>

⁴ Idem





« Son livre le plus important, intitulé *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, apportait une dose de rigueur méthodologique — fort nécessaire alors — afin de revaloriser la réflexion savante sur le film, au-delà de la cinéphilie et des théories parfois alambiquées ou trop peu fertiles pour l'analyse filmique². »

Hommage du Québec à Michèle Lagny, théoricienne et historienne du cinéma

YVES LABERGE

Une notice nécrologique sous forme d'hommage dans la revue *1895* nous apprenait la disparition de Michèle Lagny, théoricienne et historienne du cinéma, mais également spécialiste de l'œuvre de Luchino Visconti. Selon son collègue Michel Marie qui a rédigé un bel hommage rétrospectif, son décès serait survenu « en octobre 2018 à l'âge de 80 ans »¹. Relativement méconnue au Québec, Michèle Lagny n'était ni actrice ni cinéaste; mais les chercheurs en études cinématographiques connaissaient ses livres théoriques qui faisaient autorité depuis trois décennies. Elle a enseigné l'histoire du cinéma à la prestigieuse Université de Paris III durant plusieurs années. Sa mort suivait de peu celle d'un autre éminent collègue, Jean-Pierre Jeancolas (1937-2017), lui aussi historien du cinéma.

Durant sa longue carrière, Michèle Lagny (1938-2018) a fait paraître de nombreux travaux et monographies, notamment pour des revues théoriques ou historiques comme *Théorème* — revue qu'elle co-fonda — ou encore *1895: revue d'histoire du cinéma*. Mais surtout, au début des années 1990, elle a renouvelé la manière de concevoir la recherche en histoire du cinéma, à l'époque de l'empire incontestable de la narratologie, des incontournables théories greimassiennes adaptées pour le cinéma et de la sémiologie omniprésente à la Christian Metz. Son livre le plus important, intitulé *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, apportait une dose de rigueur méthodologique — fort nécessaire alors — afin de revaloriser la réflexion savante sur le film, au-delà de la cinéphilie et des

théories parfois alambiquées ou trop peu fertiles pour l'analyse filmique². Le but de son maître-livre était de recentrer les études cinématographiques sur les œuvres en soi et non sur des extrapolations inspirées de méthodes comme le structuralisme, la sémiologie ou la narratologie. Les règles de base de la méthode historique au sens large étaient rappelées et transposées pour l'analyse des films; on s'inspirait des grands auteurs ayant écrit sur le cinéma, mais aussi des travaux — alors sous-estimés en France — de Pierre Sorlin, de Jean-Pierre Jeancolas, mais également des historiens américains Robert C.

Allen et Douglas Gomery, dont Michèle Lagny allait plus tard saluer et promouvoir la traduction en français de leur livre, *Faire l'histoire du cinéma: les modèles américains* (1993). Le programme de Michèle Lagny était à la fois simple et révolutionnaire: revenir à ces approches fondamentales que sont l'esthétique, l'économie, la sociologie du cinéma pour appréhender l'objet filmique avec comme but ultime d'en dégager du sens tout en demeurant pertinent pour le spectateur comme pour l'historien. On pouvait y lire: «les historiens institutionnels sont méfiants à propos de l'histoire du cinéma, parce qu'elle leur paraît s'être faite sous l'empire de la subjectivité, au mieux en suivant les principes d'un positivisme érudit, mais sans se poser d'autre question sur sa fonction que celle de la «conservation» de traces qui semblaient vouées à une disparition rapide» (*De l'histoire du cinéma*, p. 18).

Il était inhabituel à cette époque qu'un ouvrage théorique sur le cinéma — et sur les manières de faire la recherche sur le cinéma — mentionne à peine les approches théoriques omniprésentes qu'étaient la narratologie et la sémiologie; il fallait l'autorité et la rigueur d'une historienne respectée et aguerrie comme Michèle Lagny pour valider cette entreprise exemplaire qui sortait des sentiers battus. Mais dans son article-hommage à Michèle Lagny, Michel Marie déplore avec raison que ce livre dont il reconnaît l'importance n'ait pas connu de prolongement ni de suite depuis un quart de siècle; celui-ci «(...) est resté malheureusement sans postérité et un travail de même genre analysant ce qui s'est passé dans la littérature francophone depuis 1992 serait bien utile tant les travaux en histoire du cinéma se sont développés de manière spectaculaire depuis cette date»³.

À sa sortie, il y a presque 30 ans, ce grand livre de Michèle Lagny me semblait non seule-

ment à contre-courant, mais totalement différent de tout ce qui avait précédé dans les écrits en français sur l'histoire du cinéma; pourtant, personne — à part moi — n'y faisait alors mention dans les cours de cinéma donnés à l'Université Laval. J'avais dès lors rédigé un compte rendu hautement favorable du livre *De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma* dans la *Revue canadienne d'études cinématographiques* (la revue *Cinemas* n'existait pas encore), et je crois que c'était la seule recension hors de France qui signalait cette

parution pourtant si originale⁴. On me pardonnera de mentionner un de mes propres textes.

L'année suivante paraissait l'ouvrage de Robert C. Allen et Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, accompagné d'une préface laudative de Michèle Lagny, qui écrivait alors: «Les auteurs s'appuient sur les deux seuls piliers fermes d'une science parfois incertaine dans sa démarche: la réflexion sur le temps et dans le temps («l'historien du cinéma s'efforce d'expliquer les changements qui ont affecté le cinéma depuis ses origines, sans négliger les aspects du cinéma qui ont résisté au changement»)»⁵.

Quelques années plus tard, j'ai eu le plaisir de rencontrer Michèle Lagny à Montréal au moment de présenter une conférence à l'Université du Québec à Montréal, au début de juin 1995, lors du colloque «Contestation et propagande: les pratiques du documentaire», organisé par Catherine Saouter du 2 au 4 juin 1995. Comme toujours, sa présentation sur l'esprit persistant du colonialisme dans le cinéma français post-colonial était un modèle de précision et de clarté que les doctorants présents à l'UQAM ont grandement apprécié, en dépit d'un corpus peu connu. Son exposé a été publié dans les actes du colloque chez l'éditeur montréalais XYZ⁶.

Rétrospectivement, on peut dire que Michèle Lagny a apporté un changement de paradigme au sein des études cinématographiques, proposant un retour aux sources — historiques — et un ancrage méthodologique plus rigoureux et plus proche du film, considéré comme un objet d'art et comme un moment culturel inscrit dans l'histoire. Ce renouveau survenait à point nommé; nous lui en restons reconnaissants. Il resterait désormais à compiler cette somme d'écrits de Michèle Lagny pour la diffuser. ▲



¹Référence électronique: Michel Marie, «Hommage à Michèle Lagny (1938-2018)», 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 86 | 2018, mis en ligne le 1^{er} décembre 2018, consulté le 1^{er} août 2019. URL: <http://journals.openedition.org/1895/7314>

²Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

³Voir aussi le même article de Michel Marie intégralement disponible en accès libre sur cet autre site Internet: <https://www.cairn.info/revue-1895-2018-3-page-227.htm>

⁴Yves Laberge, Book review of Michèle Lagny, «De l'histoire du cinéma», dans *Canadian Journal of Film Studies*, Ottawa, 3:1, Spring 1994, p. 90-93.

⁵Michèle Lagny, préface à l'édition française, Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, traduit de l'anglais *Film History: Theory and Practice*, Paris, Nathan-Université, 1993, p. 6. L'édition d'origine était parue aux États-Unis en 1985.

⁶Michèle Lagny, «Cinéma documentaire français et colonies (1945-1955). Une propagande unilatérale et bienveillante», dans Catherine Saouter, *Le documentaire: contestation et propagande*, Montréal, XYZ éditeur, 1996.

Netflix, l'ennemi ?

PIERRE PAGEAU

« Le point de vue du spectateur, du cinéophile en particulier, c'est que cette guerre ira à l'encontre de notre défense du cinéma d'auteur. Les grands producteurs ou les grands réseaux de salles (et Netflix) visent principalement à satisfaire les goûts du grand public. »

Le monde du cinéma, celui de l'exploitation (salles de cinéma) et celui de la distribution, est en pleine mutation. Le cinéophile contemporain le vit tous les jours. Des mutations et des menaces contre le cinéma « traditionnel » (pour sa forme et ses sorties en salles) sont manifestes. Y a-t-il cependant des solutions de rechange ? Difficile de prédire quel sera l'avenir. On peut néanmoins y jeter un coup d'œil.

Selon les propriétaires de salles de cinéma, Netflix est l'ennemi numéro un. Rappelons que Netflix est une multinationale étatsunienne créée en 1997 par Reed Hastings; l'histoire veut que ce dernier ait transformé son activité de loueur de DVD en une offre d'abonnement de films en diffusion continue. Et, rapidement, il a conçu l'importance d'avoir un catalogue unique, ce pourquoi Netflix s'est aussi lancé dans la production de films, dont quelques-uns de qualité (comme *Roma*). Qui plus est, son projet au départ était de limiter la sortie de ses meilleurs opus sur son réseau. Ce faisant, il se mettait à dos les propriétaires de salles de cinéma. De plus, on apprenait en novembre 2019 que la compagnie allait exploiter un cinéma, le Paris Theatre de New York, ce qui amplifiera la guerre avec les propriétaires de salles, mais aussi avec les producteurs. De telle sorte que sitôt l'annonce faite par Netflix, les grands studios hollywoodiens répliquaient en annonçant qu'ils allaient demander la permission d'être propriétaires de salles de cinéma.

Il faut savoir que lors de la naissance d'Hollywood (1913-1923), les grands studios (Majors),

qui veulent toujours le maximum de profit, ont le contrôle aussi bien sur la production des films que sur leur distribution et même sur les salles (avec l'arrivée alors des beaux palaces qui encouragent leur fréquentation). Mais, ce Hollywood dominant va subir un procès antitrust. En effet, en 1938, le gouvernement des États-Unis (celui de Roosevelt et son New Deal, donc avec intervention de l'État) décide d'intenter une poursuite contre les Majors pour pratiques monopolistiques (ce faisant, ils répétaient le vieux rêve d'Edison avec sa Motion Picture Patents Company de 1908-1915). Le procès est intenté en 1940 à la demande des petits exploitants qui sont les grands perdants du système de monopole créé par les Majors. On vise spécifiquement les vraies grandes Majors et non les petites, comme Disney, qui possèdent très peu de salles ou de contrôle sur la distribution. Il y a, en principe, une entente en 1943. Mais le gouvernement n'est pas satisfait et intente un nouveau procès en 1945 et, cette fois-ci, il ne cessera que lorsque les Majors auront scindé la production de la distribution. Il y a des ententes signées en 1948, mais le procès durera de 1949 à 1953. Peu à peu toutes les Majors accepteront les exigences du gouvernement. La première à le faire sera la RKO (dirigée par Howard Hughes); cela la mènera à sa disparition et à son intégration à de la production télévisuelle. Suivront la Paramount (1949), la MGM + Fox (1952) puis la Warner (1953). Certaines formes de *block-booking*





vont se maintenir, les salles voulant toujours avoir les plus grands succès possibles. Ce long détour pour bien comprendre dans quelle guerre, sans issue réelle, nous risquons de nous engager.

Le point de vue du spectateur, du cinéophile en particulier, c'est que cette guerre ira à l'encontre de notre défense du cinéma d'auteur. Les grands producteurs ou les grands réseaux de salles (et Netflix) visent principalement à satisfaire les goûts du grand public. Depuis toujours, ces décideurs se sont donné des moyens pour analyser ces goûts. Netflix peut de plus utiliser des algorithmes pour mieux décrypter les habitudes des consommateurs de produits culturels. Est-ce que cet envahissement est inévitable? Pour l'instant, il est bien réel. Cependant, des forces luttent contre cette hégémonie. La France est d'ailleurs à la fine pointe de la lutte contre ce monopole culturel. Ainsi, le Festival de Cannes, après une exception en 2017 avec la présentation de *Okja*, de Bong Joon-ho, déclarait qu'elle n'accepterait plus de films destinés à une sortie unique sur une plateforme Internet. Cela lui a bien réussi puisque l'an dernier Bong Joon-ho retournait en compétition officielle pour y présenter *Parasite*, et même gagner la Palme d'or. D'ailleurs, parmi les lieux de résistance à cette vague déferlante du cinéma sur Internet se trouvent les festivals de cinéma. Leur multiplication indique bien le rôle économique qu'on leur destine, mais, de notre point de vue, ce genre d'événement est surtout un catalyseur majeur dans la distribution du film d'auteur et, conséquemment, représente un lieu où la (les) cinéphilie(s) se maintiennent. Tout en sachant que ces dernières années, on a vu apparaître de petits festivals exclusivement virtuels.

Il y a eu en France, dans le réseau de la critique et celui de l'Association française des cinémas Art et

Essai, une résistance avec l'«Affaire Netflix»: fallait-il parler des films de Netflix? En France, il y a depuis longtemps une défense de l'exception culturelle; au Canada et au Québec, on rêve de cela. Un règlement n'a pas que des qualités, disait un éditorial de la revue *Positif*, mais il permet une «redistribution des richesses». D'autre part, on note, un peu partout dans le monde, la création de petites salles de cinéma, souvent à écran unique, qui se risquent dans la défense du cinéma différent; à Montréal, nous avons le Cinéma moderne et le Beaubien. À Paris, capitale de la cinéphilie, ces salles sont assez nombreuses: le Reflet Médicis, la Filmothèque du Quartier Latin, le Champollion, sans oublier une salle historique comme le Studio des Ursulines. À Bruxelles, le Cinéma Palace (de 1913) reprend vie en 2018 sous le parrainage de Luc Dardenne. Nanni Moretti à Rome assure l'animation du Nuovo Sacher et ainsi la pérennité du cinéma d'auteur. On retrouve des salles similaires, avec les mêmes objectifs, en Allemagne, en Argentine, en Corée du Sud, en Pologne, et ailleurs. Dans tous ces cas, ces lieux manifestent une résistance et engagent une lutte pour la défense et la promotion du cinéma d'auteur, présenté dans de «vraies» salles de cinéma. Sans parler de l'existence de plus en plus fréquente de projections dans divers lieux, nous rappelant un peu le travail des Ambulants du début du XX^e siècle. Par ailleurs, Netflix semble se plier un peu plus aux exigences des cinéphiles; ainsi cette année la super production de Martin Scorsese *The Irishman* a pu sortir sur les écrans avant de devenir une exclusivité de sa plateforme. Il y a en France le site VodkaStar qui permet la circulation d'extraits de films d'auteur, autre forme de la cinéphilie contemporaine, et il y en a bien d'autres. Mais, tout cela indique-t-il le futur? ▀

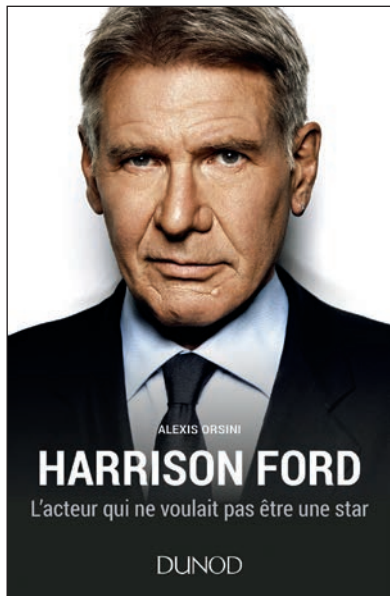
1. Roma

2. Okja

HARRISON FORD

LE CHARPENTIER DEVENU ACTEUR

YVES LABERGE



Alexis Orsini,
Harrison Ford - L'acteur qui ne voulait pas être une star.
 Paris et Malakoff, Éditions Dunod,
 2017, 301 p.
 [Avec ill.]

Journaliste en France, Alexis Orsini propose un portrait admiratif de celui qui a incarné Han Solo dans la série des *Star Wars* (1977), puis Indiana Jones dans la saga des *Aventuriers de l'arche perdue* (1981), mais qui a aussi joué dans *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott et tant d'autres superproductions. Comme dans toute biographie, les années d'enfance sont ici survolées : né à Chicago en 1942, le jeune Harry Ford grandit dans une famille unie auprès de parents atypiques et assez ouverts d'esprit : « Dorothy, Russe de confession juive, et Christopher, Irlandais catholique, élèvent leurs enfants hors de tout cadre religieux » (p. 13). Ses débuts au cinéma ne sont pas particulièrement remarquables : après plusieurs petits contrats à la télévision et au cinéma pour des cachets médiocres, il tient le rôle de Bob Falfa dans *American Graffiti* (1973), de George Lucas. Mais c'est *La Guerre des étoiles* (1977) qui le propulsera dans le vedettariat : on pourrait avancer que même en n'ayant tourné que ce seul film, Harrison Ford serait sans doute resté immortel pour une bonne partie du public américain.

Les succès se multiplient et les chapitres racontent chronologiquement chacun des tournages, le choix des acteurs, les démarches promotionnelles, la réaction du public et des critiques. Quelquefois, on mentionne aussi la présence des délégations aux Festivals de Cannes ou de Deauville.

Le bilan reste enviable, en dépit de quelques échecs notoires, aussi mentionnés dans ce livre. En suivant le parcours d'Harrison Ford, on découvre par ailleurs la personnalité et l'avidité presque malsaine de ceux qu'il côtoie : même en produisant une émission télévisée considérée comme un « désastre » mais destinée à surfer sur la vague — *Star Wars Holiday Special* (1978) en était le titre —, « George Lucas espère pour sa part vendre encore plus de produits dérivés grâce à cette émission qui a coûté plus d'un million » (p. 89). Harrison Ford accepta, mais « à contrecoeur de participer à ce projet » (p. 89).

À plusieurs reprises, le livre d'Alexis Orsini montre éloquentement le paradoxe du cinéma hollywoodien : le succès et la rentabilité d'un long métrage produit par les grands studios américains s'expliquent non pas par la qualité artistique des films ou par l'excellence du jeu des acteurs, mais uniquement par des stratégies efficaces de mise en marché et de promotion pour attirer un vaste public, comme ce fut le cas pour la superproduction *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, de Steven Spielberg, sortie en 2008 : « Malgré son triomphe mondial au box-office avec 786 millions de dollars de recettes, [le film] déçoit la plupart des critiques et des fans » (p. 262).

Il existait assez peu de livres en français consacrés à Harrison Ford, et celui d'Alexis Orsini comble une lacune, d'autant plus que ses longs métrages les plus récents sont aussi couverts. En fait, le parcours biographique se termine avec la sortie de *Blade Runner 2049*, de Denis Villeneuve, en 2017 ; Harrison Ford y tient le rôle de Rick Deckard.

Et pourquoi ce titre inattendu, comme un renoncement, pour cette biographie ? Pourquoi l'acteur Harrison Ford ne voulait-il pas devenir une star ? Comme on peut le lire au quatrième chapitre (« Menuiser des stars », p. 46), c'est parce qu'au début des années 1970, alors qu'il était inconnu, Harrison Ford s'est passionné pour la menuiserie, apprenant en autodidacte le métier de charpentier, recevant de multiples offres, à un point tel qu'il reconsidérerait momentanément son intention initiale de poursuivre sa carrière devant la caméra (p. 48). C'était bien pour lui beaucoup plus qu'un simple violon d'Ingres.

On pardonnera à Alexis Orsini la filmographie en annexe subdivisée en trois sections, calquée sur Wikipédia, certaines vulgarités (« On tient un putain de succès ! », p. 55 et 56), (« un putain d'imbécile », p. 263), et cette petite erreur : le film *Héros* (*Heroes*, 1977) de Jeremy Kagan mettait en vedette, outre Harrison Ford, les comédiens Henry Winkler et Sally Field, et non « Henry Field et Sally Winkler » (p. 83). ▲

MON CINÉMA

UNE LISTE DE FILMS PARMI LES PLUS POPULAIRES DEPUIS 1983

YVES LABERGE

Cinéphile de longue date, journaliste mais aussi homme de radio à ses heures, Marc-André Lussier a rassemblé des extraits de ses nombreuses critiques d'époque en y ajoutant des portraits de cinéastes, d'acteurs et d'actrices. Une première version de ce recueil était d'ailleurs sortie en 2013 chez le même éditeur, sous le titre *Le meilleur de mon cinéma*. Le principe directeur demeure le même dans cette édition augmentée et mise à jour : le critique donne sa liste des dix longs métrages qu'il retiendra pour chaque année de cinéma, allant de 1983 à 2017. Chaque film est résumé et critiqué en un petit paragraphe, le plus souvent sans en révéler le dénouement. Bien souvent, les titres retenus sembleront à l'image des grandes sorties et du cinéma commercial que l'on peut voir partout dans les grandes villes nord-américaines, avec — inévitablement — une prépondérance excessive du cinéma hollywoodien. Parmi les films décrits dans ce panthéon, le meilleur (*Une autre femme*, de Woody Allen) côtoie souvent le pire (*Qui veut la peau de Roger Rabbit?*). Et parmi les « Gros plans » présentant la coqueluche de l'année, on y trouve tour à tour François Truffaut, Marion Cotillard, l'inévitable Xavier Dolan, Marie-Josée Croze et plusieurs autres.

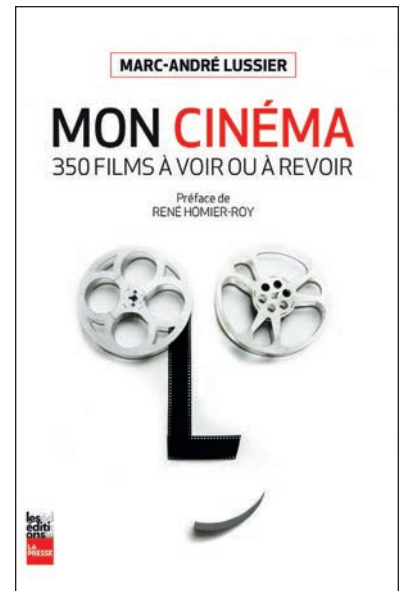
« *Mon cinéma* de Marc-André Lussier ne prétend pas se substituer à un livre d'analyses de films, et l'auteur s'en explique clairement d'entrée de jeu (p. 20); c'est un pur ouvrage de cinéphilie avec ses qualités (concision; choix reconnaissables) et ses défauts (style subjectif et personnel, qui reste collé à l'actualité cinématographique, aux superproductions largement publicisées, laissant relativement peu de place aux cinémas nationaux). »

La principale utilité de cette liste très personnelle est de réviser sa culture cinématographique ou de s'en inspirer pour visionner un DVD ou un Blu-ray qui ne soit pas une « nouveauté ». On regrette seulement de ne

pas y trouver plus de productions québécoises, mis à part nos « vedettes ». De plus, l'ouvrage ne contient pas de photos ni de photogrammes, mais seulement quelques petits dessins anodins (p. 56, 116, 162, 356). Un index regroupe les critiques des 350 titres, mais pas toutes les allusions à un film donné; ainsi, l'index mentionne bien la critique de *Bagdad Café* en page 75, mais pas la mention qui en est faite par la suite, en page 78.

Évidemment, *Mon cinéma* de Marc-André Lussier ne prétend pas se substituer à un livre d'analyses de films, et l'auteur s'en explique clairement d'entrée de jeu (p. 20); c'est un pur ouvrage de cinéphilie avec ses qualités (concision; choix reconnaissables) et ses défauts (style subjectif et personnel, qui reste collé à l'actualité cinématographique, aux superproductions largement publicisées, laissant relativement peu de place aux cinémas nationaux). Mais en dépit d'une préface douteuse et laconique (par René Homier-Roy!), le jugement critique de Marc-André Lussier est souvent juste et quelquefois indulgent; son bilan des quatre dernières décennies de cinéma sera particulièrement utile aux cinéphilos en herbe et aux cinéphages voulant diversifier leurs horizons filmiques. En réalité, l'auteur ne cherche pas systématiquement à identifier les films les plus « populaires » ou les « meilleurs vendeurs » en nombre d'entrées depuis 1983, mais il veut davantage retenir ses coups de cœur et ses bonnes surprises; c'est pourquoi il établit fréquemment la distinction entre son propre jugement et l'accueil critique de chaque œuvre, en écrivant par exemple dans un éloge à David Bowie : « je prends toujours plaisir à revoir *The Hunger*, un film généralement très décrié à l'époque » (p. 27). Certains des meilleurs passages sont les sections intitulées « Flash-back », dans lesquelles le critique reconsidère et réévalue certains films et ses propres jugements, avec le recul du temps. La perle de son livre restera la retranscription de son bref entretien téléphonique avec Woody Allen (p. 79-81).

Si on préfère le monumental *Guide des films* en cinq tomes¹ de Jean Tulard pour son exhaustivité filmographique et son style impersonnel, il est indéniable que *Mon cinéma* de Marc-André Lussier pourra intéresser les lecteurs déjà habitués à son style enthousiaste mais éminemment subjectif. ▲



Lussier, Marc-André.

Mon cinéma. 350 films à voir ou à revoir.

Montréal, Éditions La Presse, 2018, 366 p.

[Avec ill.]

¹ Jean Tulard (dir.), *Guide des films*, cinq tomes, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2005 [1990] pour les trois premiers tomes, 2010 et 2018.



—
Salvador Dalí, *Visages cachés*.
Paris, Libretto, n° 632, 2019
[1944 pour la première édition],
477 p. [Avec ill.]

VISAGES CACHÉS LE SCÉNARISTE D'UN CHIEN ANDALOU DEVIENT ROMANCIER

YVES LABERGE

Une clarification s'impose d'emblée : le mauvais dessin de la couverture de cette réédition de *Visages cachés* n'est pas de Salvador Dalí, mais tout le texte est authentiquement dalinien. Toutefois, deux dessins du maître sont reproduits au début et à la fin de cette nouvelle édition (p. 4 et 473). Si Salvador Dalí (1904-1989) reste universellement connu pour ses toiles surréalistes, son imaginaire incomparable — ses montres molles, ses crucifixions vues d'en haut, son immense fauteuil de velours imitant les lèvres de l'actrice Mae West — et pour avoir un jour déclaré « Le surréalisme, c'est moi! », les cinéphiles se souviennent surtout de ses scénarios des deux seuls films intégralement surréalistes : *Un chien andalou* (1929) et *L'Âge d'or* (1930), coscénarisés et réalisés par Luis Buñuel. L'unique roman de Dalí, rédigé en exil aux États-Unis en 1943, se situe dans la même veine surréaliste, bien qu'on puisse aussi y déceler les influences du marquis de Sade (d'ailleurs cité à la fin de *L'Âge d'or*), de Lautréamont ou encore de Marcel Proust. Et comme toutes les œuvres daliniennes, le climat y est volontiers insolite, onirique, obsessif, parfois dérangent et répétitif, mais toujours très imagé.

Rédigé directement en français, mais paru d'abord dans une traduction anglaise durant son exil aux États-Unis, *Visages cachés* raconte plusieurs histoires en parallèle, autour d'un personnage noble et de son entourage tourmenté ou blasé, au plus fort de la Deuxième Guerre mondiale, qui n'était pas terminée au moment où parut cet unique roman. L'intrigue en soi et le dénouement ne sont pas si importants; ce sont plutôt les descriptions et la narration qui comptent. L'écriture est somptueusement soignée et visuelle, digne de la grande littérature européenne; le style est recherché et contient beaucoup de mots inhabituels, ainsi que des notes en bas de page (!) ajoutées par Dalí. Les allusions à la mythologie et aux autres arts (les opéras de Wagner) y sont nombreuses. Pour juger du style grandiose, voici simplement l'incipit de *Visages cachés* : « Le comte de Grandsailles était demeuré un long moment assis, la tête appuyée sur la main, en proie à une

obsédante rêverie » (p. 19). Plus loin, au troisième chapitre, le romancier ose même se distancier de la trame narrative pour commenter momentanément son propre processus créatif : « À cet instant, alors, il sera facile au lecteur de percer d'un seul coup d'œil la réalité profonde de chacun des protagonistes de ce roman, en les imaginant, l'espace de quelques secondes, illuminés de la même flamme » (p. 182).

« *Visages cachés* raconte plusieurs histoires en parallèle, autour d'un personnage noble et de son entourage tourmenté ou blasé, au plus fort de la Deuxième Guerre mondiale, qui n'était pas terminée au moment où parut cet unique roman. »

Toute la production littéraire de Dalí est méconnue et mériterait d'être reconsidérée; on compte — outre ce roman — des écrits surréalistes (regroupés sous le titre *Oui*), des scénarios (dont un intitulé *Babaouo*) et trois autobiographies (1). La plus intéressante des trois est certainement la première, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, parue juste avant *Visages cachés*. Fait révélateur : une édition critique de cette première autobiographie, établie par Frédérique Joseph-Lowery et publiée en Suisse aux Éditions L'Âge d'Homme, permet de constater qu'en fait, Dalí rédigeait phonétiquement et que ses manuscrits étaient au départ remplis d'innombrables fautes d'orthographe².

La présente édition chez l'éditeur parisien Libretto ne comprend pas le cahier illustré de 30 pages de l'édition du Cercle du nouveau livre (avec couverture noire, rigide), parue en 1973.

Soixante-quinze ans après sa rédaction, la (re) lecture de *Visages cachés* est rafraîchissante en ces temps de morosité littéraire; on a l'impression qu'ici encore, Dalí était bien en avance sur son temps. La légende veut que Dalí, refermant son manuscrit après l'avoir relu entièrement, déclarât qu'il s'agissait là « du plus grand roman de toute l'histoire de la littérature universelle ». On n'en attendait pas moins de lui. ▀

¹ Salvador Dalí, *Babaouo*, Barcelona, Las Ediciones liberales, Editorial Labor, collection "Maldoror", n° 44, 1978.

² Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie?* Édition critique établie par Frédérique Joseph-Lowery. Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, collection « Bibliothèque Mélusine », 2006 [1942], 739 p.

LE CINÉMA AMÉRICAIN CONDENSÉ D'ÉTOILES

JASON BÉLIVEAU

Critique cinéma à Radio-Canada, Helen Faradji est une vulgarisatrice hors pair, fascinée depuis toujours par les codes et façons de faire du cinéma étatsunien. Déjà en 2009, pour le compte du Quartanier, elle publie *Réinventer le film noir: le cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino*, fruit de recherches universitaires prolongées. Il était tout à fait naturel de lui proposer la complexe tâche de synthétiser un siècle de cinéma *Made in USA*. Le résultat est cette plaquette d'une centaine de pages, dense en contenu, pavant la voie à une nouvelle collection de livres de la maison d'édition de Québec Septentrion, inspirée par la célèbre émission de radio *Aujourd'hui l'histoire* animée par Jacques Beauchamp. Tant sur papier qu'en ondes, la même approche est favorisée: clarté et concision, dans un esprit pédagogique.

Comme il se doit, l'ouvrage consacre son premier chapitre à *Citizen Kane*, d'Orson Welles, classique d'entre les classiques, pierre angulaire d'une conception du cinéma d'auteur telle qu'elle a été articulée dans les années 1950 par les critiques des *Cahiers du cinéma*. Jouissant d'une liberté sans précédent dans le système hollywoodien, l'enfant terrible ne se remettra jamais tout à fait de l'expérience Kane, devenant malgré lui la première grande figure du metteur en scène maudit. Ce chapitre et ceux qui suivront sont portés par la plume vivante et limpide de Faradji, parvenant à réunir un nombre effarant d'anecdotes, de faits divers, de détails techniques. Chaque chapitre est accompagné de citations éclairantes, allant d'André Bazin à Judith Jasmin, et est judicieusement bouclé par des suggestions de lecture afin de pousser plus loin la réflexion.

S'il est préférable de ne pas connaître son cinéma mondial sur le bout des doigts pour apprécier cet ouvrage, l'initié y trouvera également son compte. Au fil de la lecture, il pourra saisir des informations qui ne sont pas mises de l'avant, par exemple la liberté inédite que donnait la RKO à ses créateurs (Welles, Fred Astaire). Pour comprendre le talent et le charisme de Marilyn Monroe, nul besoin d'avoir vu toute sa filmographie, Faradji se charge d'expliquer, de mettre en contexte, d'illustrer. À noter que chaque chapitre est agrémenté de ludiques illustrations du bédéiste de Québec Fran-

cis Desharnais (*La guerre des arts, La petite Russie*), conférant au produit une touche de légèreté en accord avec le propos.



Helen Faradji
Le cinéma américain
(Coll. «Aujourd'hui l'histoire avec»)
Québec: Éditions Septentrion, 2019
120 p.
[Ill.]

Quelques bémols pour la forme, comme ce choix d'écrire les titres de films en français. Même le cinéphile le plus lambda aura peut-être entendu parler de *Top Hat*. Du *Danseur du dessus*, nous sommes moins sûrs. Ironiquement, les citations pigées à même les films demeurent en anglais, comme celle-ci, juteuse, tirée du *Big Lebowski* (ou *Erreur sur la personne* au Québec, selon Wikipédia): «This is not Nam, there are rules.»

Mais c'est bien peu de reproches, car l'autrice, grâce à son enthousiasme contagieux, nous donne le plaisir de redécouvrir des classiques comme *The Godfather*, *Star Wars* ou *Pulp Fiction*. Voici donc une introduction à glisser dans tous les sacs à l'insu de leur propriétaire, en sorte de Michel inversé du *Pickpocket* de Bresson. Ravir au lieu de ravis, tiens tiens, pourquoi pas. Une occasion parfaite de former un inconnu à la plus belle des passions, soit celle du cinéma. ▲



— Nicolas TRUFFINET (dir.),
Mondes imaginaires.
Le cinéma de Manoel de Oliveira,
 Paris, Éditions Vendémiaire,
 2017, 165 p.
 [Avec ill.]

MONDES IMAGINAIRES

LE PLUS VIEUX DES RÉALISATEURS

YVES LABERGE

À 106 ans, Manoel de Oliveira (1908-2015) était le réalisateur le plus âgé de l'histoire du cinéma, devançant les 98 ans de Claude Autant-Lara (1901-2000) et les 101 ans de Leni Riefenstahl (1902-2003). Avec une carrière de 85 années, il incarnait le cinéma portugais, un peu comme Ingmar Bergman symbolisait le cinéma de sa Suède natale. Mais avec cette différence que Manoel de Oliveira était toujours actif même après avoir atteint ses 100 ans, réalisant des films remarquables comme *Christophe Colomb*, *l'énigme* (2008), *Singularités d'une jeune fille blonde* (2009), *L'étrange affaire Angélica* (2010), *Gebo et l'ombre* (2012) et quelques petits courts métrages. Le Festival de Cannes lui remettra un prix honorifique pour ses 100 ans, et il y retournera !

Mondes imaginaires: le cinéma de Manoel de Oliveira est l'une des rares monographies en français consacrées au cinéaste. Les premiers chapitres retracent les grandes étapes de sa carrière irrégulière, à partir de son premier court métrage, *Douro, Faina Fluvial* (1931), décrivant le fleuve traversant sa ville natale de Porto. Ses films subséquents, marqués par une narration discontinue et non conventionnelle, sont souvent considérés comme étant longs et exigeants, voire inaccessibles, mais aussi d'une indéniable beauté formelle.

Certains des plus beaux longs métrages de Manoel de Oliveira sont devenus pratiquement introuvables en version française : sa « tétralogie des amours frustrées » (p. 38) aux réminiscences parfois proches du surréalisme et de l'amour fou atteint un sommet avec *Amour de perdition* (1978), d'après un beau roman de Camilo Castelo Branco, puis son chef-d'œuvre, *Francisca* (1981), adapté du roman *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luís. D'ailleurs, *Francisca* a été projeté à Montréal et à Québec dans une version sous-titrée en français lors d'une rétrospective organisée par la Cinémathèque du Portugal en avril 1985.

Chacun des neuf chapitres de l'ouvrage tente de cerner l'œuvre, l'esthétique et les thèmes récurrents du réalisateur portugais ; on propose une manière d'expliquer ou de résumer son art poétique et ses stratégies narratives : « l'art du décalage » (p. 39),

« l'art d'Oliveira est celui de l'incertitude » (p. 87), « entre sacré et impur » (p. 87) ; on note ailleurs « une dimension essentielle à la représentation olivéirienne du pouvoir : celle de la transgression et du grotesque » (p. 65).

Les notes en fin de volume sont particulièrement instructives, car on trouve dans l'ouvrage de nombreuses anecdotes. Un événement capital a contribué à relancer la carrière du cinéaste portugais après que celui-ci eut dépassé l'âge de la retraite : le réalisateur Frédéric Mitterrand lui annonce en 1981 que son oncle, alors président de la République, aimerait le voir réaliser un film en France, avec l'aide de l'État français ; ce sera *Le soulier de satin* (1985), librement adapté de la pièce de Paul Claudel (note 8, p. 153). Ce long métrage durera plus de six heures, car Manuel de Oliveira ne se soucie pas toujours du temps qui passe dans ses films.

La carrière du réalisateur connaît un renouveau à partir de cette coproduction avec la France, où il trouvera un public fidèle et prédisposé. À partir des années 1980, la France adoptera ce fils du Portugal, longtemps marginalisé par la dictature salazarienne et par la censure de ce régime ; ses films subséquents seront louangés par le critique Serge Daney tandis que des vedettes françaises comme Catherine Deneuve et Michel Piccoli joueront dans certains de ses films (p. 42). En revanche, Manoel de Oliveira demeurera toujours marginalisé dans son propre pays et par le grand public portugais, comme l'expliquent plusieurs auteurs du présent ouvrage (« Un cinéaste trop grand pour son pays ? », p. 21). On apprend qu'il renonça à son pseudonyme de Manuel de Oliveira pour revenir à son prénom de naissance, Manoel de Oliveira, à partir de 1984 (p. 11).

Une question peut persister chez le lecteur : peut-on apprécier pleinement ce collectif même en n'ayant pas vu les films de ce cinéaste ? La réponse est positive : les résumés donnent un assez bon aperçu de chacun des films et les analyses en font ressortir leur originalité. Les références à la littérature portugaise abondent et donnent envie de lire les romans qui ont inspiré tant de ses films. ■

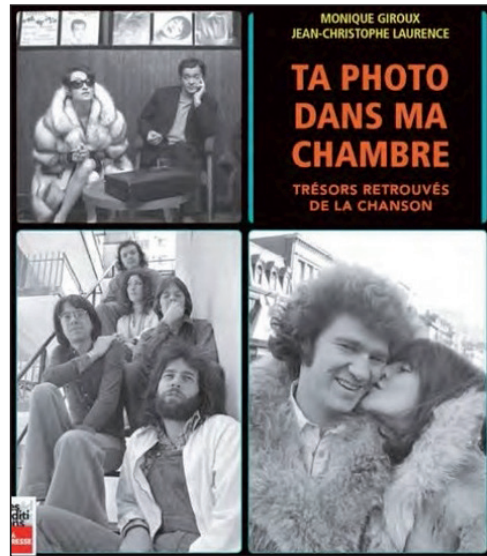
TA PHOTO DANS MA CHAMBRE

MAGNIFIQUES PHOTOGRAPHIES DE VEDETTES QUÉBÉCOISES

YVES LABERGE

De tout temps, le Québec a eu son vedettariat exclusif et diversifié, et il a indéniablement culminé au cours des années 1960 et 1970, comme le prouvent les photographies d'époque réunies dans ce beau livre richement illustré, pourtant passé inaperçu. On réalise en regardant ces images — restées pour la plupart inédites, ou parues une seule fois — que dans le contexte québécois, la chanson, la télévision et le cinéma se côtoyaient aisément et que les artistes passaient inévitablement de l'un à l'autre, momentanément ou fréquemment : on était un jour chanteur, et le lendemain acteur, et vice-versa. Cette polyvalence était naturelle; d'autres diraient vitale. La liste des « vedettes » reconnues ici (re)confirme cette perméabilité entre les arts de la scène, le grand écran et le petit écran; on y voit successivement des géants de la culture québécoise dont Félix Leclerc, Willie Lamothe, Robert Charlebois, Louise Forestier, et quelques vedettes comme Céline Lomez. En outre, des artistes, chanteurs, acteurs et actrices venus de France sont également photographiés, de Charles Trenet à Charles Aznavour, mais aussi Serge Reggiani, Serge Gainsbourg, Johnny Hallyday, Juliette Gréco, Françoise Hardy, Marie Laforêt, Léo Ferré et Jean Ferrat. Cette longue énumération sert à démontrer que tous ces artistes de la chanson ont également tourné au cinéma, et plus d'une fois. Presque toutes ces photographies ont été prises à Montréal, même pour les artistes venus de France : on peut reconnaître le chanteur Tony Roman faisant la file devant le salon du barbier (p. 129), et ailleurs Charles Aznavour, incognito dans le métro (p. 167), ou encore Georges Moustaki discutant avec la chanteuse-actrice Barbara devant les anciens studios de Radio-Canada, sur le boulevard Dorchester (p. 60), mais aussi la même Barbara en compagnie de Serge Reggiani (p. 59 et couverture).

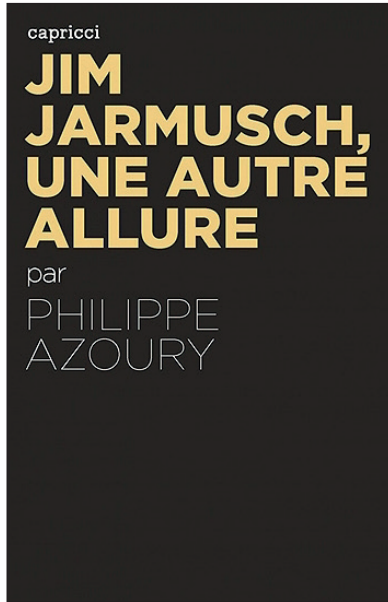
L'image la plus saisissante de ce recueil est sans doute celle de Claude Gauthier, qui se remémore comment il a vécu la crise d'Octobre en 1970, dans une situation qui n'est pas sans rappeler le rôle qu'il a tenu quatre ans plus tard dans le long métrage *Les Ordres* (1974), de Michel Brault : « J'avais été visité par la police, à 1 h 30 du matin, mitrailleuse en main. Ils cherchaient je ne sais quoi et ils n'ont rien trouvé » (p. 145).



—
Monique Giroux et
Jean-Christophe Laurence
Ta photo dans ma chambre.
Trésors retrouvés de la chanson,
Montréal, Éditions La Presse,
2016, 179 p.
[Avec ill.]

Un peu comme un vieil album de photos de famille, le livre *Ta photo dans ma chambre: Trésors retrouvés de la chanson* fait revivre cette époque de candeur et de communion entre la culture de langue française et les Québécois. Certaines âmes superficielles n'y verraient simplement que de la nostalgie ou des vêtements démodés; mais il faudrait plutôt désigner cette période comme une sorte d'Âge d'or de la culture québécoise, car la nostalgie est devenue suspecte de nos jours, comme une sorte d'accusation lancée aux plus âgés, qui au contraire font preuve de discernement dans l'expression de leurs goûts. Mais pourquoi ce titre, « Ta photo dans ma chambre »? C'est en hommage à la chanson inoubliable et pourtant si simple de Johnny Farago, qui n'a pas joué dans un film, mais qui aurait certainement pu, à l'instar de son modèle avoué, Elvis Presley (p. 142).

Au-delà des coauteurs, des chercheurs et des archivistes du quotidien *La Presse* qui ont colligé ces documents, il faut rendre hommage aux nombreux artistes dont la photographie était la profession, et la liste serait ici trop longue pour être exhaustive. Remercions néanmoins les photographes les plus représentés: Antoine Désilets, Pierre McCann, Robert Nadon, Denis Plain, Paul-Henri Talbot, et quelques anonymes non mentionnés dans les crédits.▲



—
Philippe Azoury
Jim Jarmusch, une autre allure
Paris: Capricci, 2016
106 p.
[Sans ill.]

«Azoury montre bien comment *Dead Man*, geste audacieux, sera un tournant pour le cinéaste. Son cinéma deviendra alors de moins en moins maniériste et flirtera de plus en plus avec, notamment, une forme de spiritualité méditative qui l'empêche de verser dans le cynisme.»

JIM JARMUSCH, UNE AUTRE ALLURE

LES VOIES PARALLÈLES JARMUSCHIENNES

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

En une centaine de petites pages, le critique de cinéma et journaliste français Philippe Azoury propose, dans *Une autre allure*, une étude de l'œuvre de Jim Jarmusch. L'auteur se montre généralement à la hauteur de cette exigeante tâche. Paru en 2016 en France, le livre couvre toute la filmographie du réalisateur, à l'exception de *The Dead Don't Die*, sorti en 2019. Oscillant entre écriture personnelle et analyse filmique (surtout le fond mais aussi la forme), évitant un ton et une langue trop universitaires (ce qui n'est pas une mauvaise chose en soi), l'essai s'appuie sur quelques entrevues de Jarmusch, dont certaines menées par le journaliste lui-même, et sur des références à des auteurs comme Serge Daney, Roland Barthes et Youssef Ishaghpour.

Dans son introduction, l'auteur affirme qu'il «adore habiter chez Jarmusch quand [il] en a marre d'être ici – et [qu'il] sait trop bien combien [il] en [a] marre d'être ici.» (p. 11) C'est ce qu'une longue fréquentation d'une œuvre peut faire pour un critique ou un cinéophile. Les œuvres peuvent permettre d'habiter le monde, un monde à la fois parallèle et bien réel. Après une entrée en matière plus biographique, il réserve quelques-unes de ses plus belles pages à l'analyse de *Permanent Vacation* (1980), film étudiant de Jarmusch qui annonce déjà toute sa production à venir. Entre le chapitre sur *Stranger than Paradise* (1984) et celui sur *Down By Law* (1986), Azoury utilise deux pages et demi pour énumérer les noms, connus et moins connus, qui à son avis ont composé la scène artistique new-yorkaise des années 1980. Dans un essai aussi court, la chose peut paraître futile et agacer le lecteur, même si l'on comprend l'intention derrière le geste.

Dans sa relecture de *Mystery Train* (1989), il redonne ses lettres de noblesse à un film qu'il n'avait pas apprécié à sa juste valeur à sa sortie. Ses propos les plus durs sont réservés à *Night on Earth* (1991), la seule fiction de Jarmusch qui ne trouve pas grâce à ses yeux. Mais le cinéaste renaît (le mot est bien choisi par l'auteur) et revient en force

en 1995 avec *Dead Man*, film politique, poétique et philosophique aux allures de western décalé et hallucinatoire. Azoury montre bien comment *Dead Man*, geste audacieux, sera un tournant pour le cinéaste. Son cinéma deviendra alors de moins en moins maniériste et flirtera de plus en plus avec, notamment, une forme de spiritualité méditative qui l'empêche de verser dans le cynisme. Mais toujours, Jarmusch prend le contrepied de son époque, en faisant du temps l'élément central de son œuvre. Pour Azoury, Jarmusch est «ce cinéaste du présent perpétuel, de la vie comme succession de moments.» (p. 81). À propos de *Broken Flowers* (2005), dans lequel l'action est minimale, l'auteur affirme que le film «a tout d'un choc froid, [qu'il] n'y a pas dans la première demi-heure du film une seule oscillation, pas le moindre tremblement. Là où tout le monde sature tout, hystérise le moindre geste, Jarmusch laisse la chose éteinte.» (p. 79).

Après *Broken Flowers*, qui laisse son protagoniste Bill Murray «dans le vertige du présent» (p. 83) au moment de son plan final, *The Limits of Control* (2009), *Only Lovers Left Alive* (2013) et *Paterson* (2016), chacun à leur façon, montrent des personnages principaux figés dans le présent. Si les vampires d'*Only Lovers Left Alive* y sont contraints de par leur nature, les protagonistes des deux autres films le sont plutôt par choix, en font leur mode de vie. Selon l'auteur, *Paterson* crée «cette sensation d'hypnose lente [...] Pas certain que cela plaise à une époque qui ne rêve que de démonstration de forces.» (p. 101) Encore une fois, Jarmusch navigue à contre-courant, affiche cette «autre allure» qui est la sienne. Avec l'analyse qu'Azoury propose de la finale de *Permanent Vacation*, il est étonnant qu'il ne souligne pas à quel point elle trouve des échos dans celle de *Paterson*. Cela aurait bien bouclé la boucle de l'essai, en soulignant toute la cohésion d'une œuvre presque sans faille. On se demande d'ailleurs comment Azoury aurait abordé *The Dead Don't Die*, film que l'on souhaite n'être qu'une erreur de parcours. ▲

ACCATTONE

LE SCÉNARIO DU PREMIER FILM DE PASOLINI, ENFIN EN FRANÇAIS!

YVES LABERGE

Décidément, les écrits posthumes de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) semblent plus abondants que ceux parus de son vivant, du moins pour les titres disponibles en traduction française. Et en préparation de ce qui aurait été le centenaire de Pasolini (dans deux ans), les nouvelles parutions de ses écrits et les rééditions de ses films devraient encore augmenter. Mais chaque nouveau livre de Pasolini mériterait d'être examiné, surtout si ces pages inédites prolongent sa réflexion déjà si riche sur le cinéma. Dans ses notes de tournage, Pasolini le théoricien du récit reconceptualise sa vision du film à venir, qu'il conçoit comme étant éminemment distinct de la littérature: «Il me semble que la différence entre l'expression cinématographique et l'expression littéraire tient au fait que la première est presque totalement privée d'une figure, la métaphore, en laquelle la seconde consiste en revanche presque exclusivement» (p. 41).

Difficilement trouvable en librairie, ce magnifique ouvrage des éditions Macula se subdivise en deux tomes et comprend le scénario intégral du premier long métrage de Pasolini, *Accattone* (1961). Quand on connaît le style si particulier de ce poète et écrivain complet, on ne peut qu'être intéressé à lire cette écriture à la fois si proche mais aussi tellement en marge du néoréalisme italien (qui l'a précédé). D'ailleurs, quelques pages manuscrites, accompagnées de dessins de la main de Pasolini, sont reproduites en fac-similé et montrent bien sa conception du découpage (voir tome 2, p. 45, 46, 60).

Déjà reconnu comme écrivain, Pasolini avait été co-scénariste pour plusieurs réalisateurs (dont Fellini) avant de devenir lui-même cinéaste. Son style est assuré et précis, laissant peu de place à l'improvisation. Le personnage d'Accattone, idéal type de ces petits voyous que Pasolini affectionnait tant, réapparaîtra sous d'autres noms dans des œuvres subséquentes. Pour Pasolini, ce n'est pas tant l'intrigue qui compte que sa description sans manichéisme ni complaisance des marginaux, des exclus, afin d'en montrer la détresse et l'humanité, un peu comme chez Buñuel.

«Il me semble que la différence entre l'expression cinématographique et l'expression littéraire tient au fait que la première est presque totalement privée d'une figure, la métaphore, en laquelle la seconde consiste en revanche presque exclusivement»

Dans sa préparation d'*Accattone*, Pasolini rédige son scénario comme d'autres écriraient un roman épique, dans un style recherché, même s'il décrit réalistement la misère des faubourgs romains, comme dans cet extrait: «Sur une route misérable, entourée de baraques, de vieilles bicoques, etc. avec des gamins dépenaillés etc., sous un soleil furieux. Une petite cloche solitaire sonne tristement le glas» (p. 97). L'écriture scénaristique pasolinienne est à l'extrême opposé des poncifs des cours de scénarisation qui misent avec insistance sur des phrases ultraprécises et sans ambiguïté, comme pour un livret d'instructions. Pasolini est d'abord écrivain et se définit comme poète; il a théorisé dès les années 1960 sur ce qu'il a nommé «le cinéma de poésie». C'est ce qui rend pertinente l'édition (et la lecture) de ses scénarios, pouvant être considérés comme de véritables œuvres littéraires, quelque part entre le roman et le théâtre, avec une indéniable dimension audiovisuelle. L'écriture scénaristique de Pasolini culminera d'ailleurs dans son scénario d'un film jamais tourné, *Saint Paul*¹, dont le texte (daté en 1968) a été traduit puis réédité en français; son style métonymique y était extrême et vif, presque exalté, pour montrer à quel point les Romains persécutant les chrétiens préfiguraient déjà les fascistes, à presque deux millénaires de distance.

La présentation est aussi riche qu'intéressante, et cette édition faite à partir de manuscrits est décrite par les éditeurs comme étant à l'opposé des découpages habituellement faits à partir des films eux-mêmes, comme ceux publiés subséquentment par *L'Avant-scène du cinéma* depuis les années 1960 (voir tome 2, p. 10). Le deuxième tome d'*Accattone* comprend un dossier étoffé autour d'*Accattone* dont quatre analyses substantielles, des annexes, un entretien et un article de Pasolini. On serait comblé pour moins.▲

¹Pier Paolo Pasolini, *Saint Paul*, traduit de l'italien par Giovanni Joppolo, Paris, Éditions Flammarion, 1980.

Pier Paolo Pasolini

Accattone

Préface par Carlo Levi

Accattone
de Pier Paolo Pasolini
Scénario et dossier

Éditions Macula

Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, scénario. Traduction de l'italien par Jean-Claude Zancarini, préface de Carlo Levi, Paris, Éditions Macula, collection «Le film», 2015, 218 p. (vol. 1) et 170 p. (vol. 2). [Avec ill.]



Je finirai en prison

Au cours des quelques dernières années, la relève hétéroclite et hautement stimulante du milieu du court métrage québécois aura su renouveler à la fois le récit initiatique et le « film de région », parfois simultanément à l'intérieur des mêmes œuvres. C'était le cas de *Mutants* en 2016, première fiction d'un de nos cinéastes les plus punk, Alexandre Dostie, artiste multidisciplinaire et directeur de la distribution chez la boîte Travelling. Assumant pleinement son affection pour le virulent, l'insolite, tout en façonnant parallèlement des personnages d'une touchante vulnérabilité, le Beauceron d'origine campe ce nouveau récit dans le territoire qu'il connaît si bien, filmant l'hiver tel un enfer blanc duquel une femme au foyer épuisée (Martine Francke) peine à se sortir. Là où contemplation et intériorité sont généralement de mise, le film tire une énergie enivrante de ce paysage monochrome dès que Maureen se révolte et prend la route, troquant ultimement une prison pour une autre lorsqu'elle fait la rencontre brutale d'un jeune délinquant (Émile Schneider). À la fois une comédie des plus noires et un polar sur fond de rouille et de neige ensanglantée, *Je finirai en prison* poursuit la démarche singulière de son créateur et de son univers rural empreint d'une indéniable poésie ferrailleuse.

BENJAMIN PELLETIER

Mon Boy

Peu de films de 2018, tous formats confondus, ont su si bien mettre le doigt sur le « bobo ». À un moment où le discours culturel et social se penche plus que jamais sur le concept de masculinité toxique, ce sont majoritairement des femmes qui nous ont récemment offert les propositions cinématographiques les plus pertinentes à ce sujet. De la fragilité profonde de l'éthos du cowboy dans *The Rider*, de Chloé Zhao, à la figure du père protecteur dans *Leave No Trace*, de Debra Granik, nombreux sont les regards féminins qui ont réussi à se réapproprier les figures emblématiques narratives du mâle dominant. En douze minutes chargées, Sarah Pellerin prend d'assaut les codes de la comédie de « bromance » pour en exposer le revers grinçant, assumant le point de vue d'un jeune adolescent déconcerté par les comportements banalisés de ses aînés lors d'un enterrement de vie de garçon. À l'image d'un chauffeur désigné, la caméra fluide d'Ariel Méthot réussit à garder le contrôle sur ce délire chaotique qui éclatera ultimement en prise de bec violente, le tout interprété à la perfection par plusieurs de nos jeunes interprètes les plus talentueux. Pellerin signe un court qui divertit autant qu'il dérange, nous offrant en guise de ponctuation un plan final qui ose basculer vers une sentimentalité honnête et ressentie, en présence de ce jeune frère qui, une fois son tour venu, saura peut-être briser le silence.

BENJAMIN PELLETIER





Port d'attache

Un documentaire sur un sujet qui pourrait sembler banal, soit la passation d'un permis de pêche à la crevette, mais que la jeune cinéaste Laurence Lévesque magnifie grâce à un sens aiguisé de la mise en scène. En raison des coupes judicieuses dans le montage et d'une utilisation impressionniste de la musique originale de Maxime Carpentier, l'intrigue devient une épopée homérique, illustrant la dure réalité des travailleurs saisonniers en Gaspésie, soumis à des réglementations rationnelles mais pas nécessairement raisonnables.

Il y a Samuel, mousse qui n'en est plus un depuis longtemps et qui rêve de posséder son propre bateau et d'en être le capitaine. Puis il y a Clément, vieux loup de mer qui a formé Samuel et qui envisage sa retraite. La transmission instinctive se butera à une absurdité bureaucratique que la force tranquille de la caméra (du cinéma) exposera au grand jour. *Le système* apparaît alors dans toute sa force déshumanisante. Lévesque filme des scènes du quotidien, les déjeuners avec les enfants, les soupers en famille, dans une tradition naturaliste du documentaire, mais se permet de jouer avec son matériau, en montrant en ouverture le transport d'un bateau qui prend des allures de sauvetage d'une baleine échouée, ou une mer noire et agitée symbolisant le maelstrom insondable dans lequel sont engoncés ses sujets.

Voici donc une ode au travail honnête et à la survie d'une pratique dont la relève semble assurée. Que le film ait remporté le Prix du meilleur court/moyen métrage national aux dernières Rencontres internationales du documentaire de Montréal n'est qu'une autre démonstration de ses qualités innombrables.

JASON BÉLIVEAU

Shirley Temple

Le *Shirley Temple* est un cocktail sans alcool baptisé en l'honneur de la première enfant-star de l'histoire du cinéma étatsunien. Le choix de ce titre par Audrey Nantel-Gagnon, l'entre-deux qu'il présuppose, n'est pas anodin lorsqu'on se penche sur l'intrigue de ce documentaire qui, sans recherche approfondie dans le paratexte, nous avait convaincus d'être une pure fiction.

Deux jeunes amies, Amaryllis (Ama) et Margot, tuent le temps, essaient des vêtements, se préparent à une soirée. La caméra est candide, les discussions également, alors qu'il est question d'amour, de relations sexuelles et de pilosité des aisselles. Ama est très près de sa mère (moment émouvant : lorsque l'adolescente admet qu'elle s'ennuie déjà d'elle, alors qu'elle vient à peine de la quitter) et c'est cette relation, au cœur du film, qui fascine. Le lendemain de la fête, mère et fille couchées en cuillère échangent des confidences, se réconfortent, se comprennent. Ama admettra qu'elle ne se sent pas écoutée par son amie Margot, alors que de son côté elle se sent très sensible à ses besoins. À 17 ans, elle analyse, comprend, exprime, faisant preuve d'une sagesse et d'une maturité impressionnantes. De dire qu'elle crève l'écran serait un euphémisme. C'est pour cette raison que nous sommes heureux d'apprendre que la fiction finit toujours par rejoindre la réalité : Amaryllis Tremblay est une comédienne qu'on a pu voir récemment dans *Genèse* et *Jeune Juliette* et à qui l'on souhaite une longue et fructueuse carrière, tant son naturel est désarçonnant.

L'amitié résiste aux peines d'amour, ou plutôt, les invalide jusqu'à les rendre insignifiantes. Que Margot fasse les sept étapes du deuil en cinq minutes après que son copain l'a laissée est moins un signe de la vacuité des sentiments qu'elle éprouvait que celui du soutien indéfectible et inestimable que lui apporte son amie.

JASON BÉLIVEAU





PETER FONDA

L'ÉTERNEL REBELLE

YVES LABERGE

Comment devenir un acteur remarqué quand on est le fils d'Henry Fonda ? Comment envisager de jouer au grand écran quand son père a incarné magistralement un homme révolté dans *Les raisins de la colère*, de John Ford, mais surtout le « bon gars » dans de nombreux films, comme dans *Le faux coupable*, d'Alfred Hitchcock ? Pourtant, à seulement 29 ans, Peter Fonda (1940-2019) a presque réussi à faire oublier le nom de son prestigieux père à toute une jeune génération, en jouant dans un long métrage qui a marqué son temps : *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper (1936-2010). Le secret de sa réussite ? Peut-être que Peter Fonda a joué des rôles que son père n'aurait sans doute jamais envisagé d'interpréter.

Résumer l'intrigue d'*Easy Rider* ne suffirait pas pour expliquer le succès de cette histoire simple d'amitié et d'évasion, qui a pourtant pu diffuser à large échelle et dans la culture *mainstream* des thèmes et des attitudes contestataires appartenant exclusivement à la contre-culture américaine. En outre, *Easy Rider* véhiculait des valeurs et des actions qui étaient contraires à tout ce que promouvait le code d'autocensure (ce qui restait du Code Hays) ayant encore plus ou moins cours à Hollywood à la fin des années 1960. Seule la finale tragique du récit pouvait légitimer que ce *road movie* soit largement accepté par les décideurs et les distributeurs, bien que ce long métrage fût réservé uniquement aux adultes avertis âgés de 18 ans et plus, comme on le classait lors de sa sortie dans notre pays.

Ce succès conjoint de Dennis Hopper et Peter Fonda n'avait pas de commune mesure avec des précurseurs comme *L'Équipée sauvage* (*The Wild One*, 1953), de László Benedek, mettant en vedette Marlon Brando (1924-2004). On aurait peine à imaginer aujourd'hui l'impact — à la fois commercial et culturel — d'*Easy Rider*, au plus fort de la conscription pour la guerre du Vietnam ; aux États-Unis, au moment de la sortie du film, des affiches géantes reprenant des agrandissements des deux motards sur la route étaient commercialisées et très populaires chez les jeunes dans la vingtaine ; on pouvait se les procurer dans certaines boutiques d'art ou chez des marchands itinérants d'affiches qui visitaient occasionnellement les collèges et les campus. L'une de ces affiches montrait, en noir

et blanc, les deux motards d'*Easy Rider* sur la route, et seule la partie où figurait le drapeau américain était en couleurs. Loin d'être contradictoire, la place du drapeau américain dans cette œuvre marquait significativement l'attachement des protagonistes, non pas au gouvernement ou à l'État américain, mais bien à la patrie et aux mythes fondateurs des États-Unis, à l'Amérique éternelle et à ses valeurs de liberté.

Avec *Easy Rider*, les thèmes honnis de la contre-culture étaient simultanément portés à l'écran et partiellement légitimés par les deux anti-héros : cheveux longs, musique rock des Byrds et de Jimi Hendrix, mais aussi liberté sexuelle, drogues et attitude irrévérencieuse. Toutes ces pratiques interdites (ou mal vues par les bien-pensants) comme la consommation de stupéfiants gagnaient alors un caractère « chic », distinctif, identifiant le clan restreint des « initiés » ayant accès à ce qui était interdit et inaccessible aux communs des mortels. Le fait de se déplacer à moto ne faisait qu'accroître cette impression de liberté, que la mise en scène traduisait habilement par ses longs travellings. Le grand écran se prêtait parfaitement à ces images qui d'ailleurs perdaient une grande partie de leur force évocatrice sur un petit écran. La séquence finale, opposant les héros hippies à deux sudistes aux cheveux courts, ne fait que de reconfirmer les camps opposés et les appartenances : d'un côté les contestataires qui refusent le système et choisissent la liberté, de l'autre les *rednecks* qui circulent en camion et qui se font justice eux-mêmes, arbitrairement, au nom du maintien de l'ordre et de la tradition, en continuité avec la logique du lynchage héritée d'une autre époque.

L'année suivant *Easy Rider*, on retrouva cette quête de liberté, l'immensité des grands espaces et la contestation de la jeunesse dans *Zabriskie Point* (1970), de Michelangelo Antonioni, qui reprenait des thèmes similaires et une construction également basée sur une trame sonore rock, ce qui était relativement peu fréquent avant 1970.

Peter Fonda a par la suite participé à de nombreux autres projets ; il a quelquefois travaillé comme réalisateur et producteur, mais il resta marqué par le film-culte qu'il avait façonné avec Dennis Hopper. À sa mort, survenue le vendredi 16 août 2019, Peter Fonda était déjà devenu, depuis longtemps, une légende. ▀

MICHEL LEGRAND

BEAUCOUP PLUS QU'UN COMPOSITEUR DE MUSIQUE DE FILMS

YVES LABERGE

La disparition de Michel Legrand, le 26 janvier 2019, devait être soulignée, car il a consacré toute sa carrière à la musique et au cinéma. Il a eu la chance de grandir dans un milieu familial qui valorisait les arts et la culture musicale.

Avec Franz Waxman, Bernard Herrmann, John Williams, Antoine Duhamel, Georges Delerue et Ennio Morricone, Michel Legrand (1932-2019) aura été le compositeur le plus prolifique et le plus récompensé de toute l'histoire du cinéma. On lui attribue plusieurs centaines de chansons et de trames sonores.

La légende veut qu'un jeune chanteur toulousain lui ait un jour demandé de mettre en musique ses poèmes : Michel Legrand se met à son piano au studio d'enregistrement et improvise des arrangements endiablés qui deviendront le premier — et le meilleur — disque de Claude Nougaro, qui contient entre autres une ode inoubliable au septième art : *Le Cinéma* (Sur l'écran noir de mes nuits blanches), reprise depuis 1962 par plusieurs interprètes dont la chanteuse Zaz. Car Michel Legrand était également un musicien hors pair, un improvisateur étonnant et un amoureux du jazz comme de l'opéra. Qualité rare, il savait mieux que quiconque mettre en valeur la contribution de ses partenaires.

On aurait du mal aujourd'hui à mesurer l'impact du film *Les parapluies de Cherbourg* (1964) : comédie musicale en français, mélodies inoubliables, style partagé entre le mélodrame et l'autoparodie, avec bien sûr la délicieuse Catherine Deneuve. Sans les thèmes musicaux de Michel Legrand, ce long métrage de Jacques Demy aurait eu une tout autre identité. Succès planétaire basé sur une mélodie aux accords complexes et inattendus, à la rythmique syncopée, la chanson *Les parapluies de Cherbourg* (avec ce refrain déchirant : « Je ne pourrai jamais vivre sans toi ») a souvent été reprise et traduite (*I Will Wait for You*, ou simplement *Umbrellas of Cherbourg*); Lesley Gore en avait interprété une version anglaise très juste dans un magnifique pot-pourri de musiques de films présenté à l'émission télévisée *Hullabaloo*, sur NBC, en 1965. Au Québec, la chanteuse-actrice Monique Leyrac en

a donné la version la plus touchante sur son deuxième disque, *Pleins feux sur Monique Leyrac* (Columbia, 1964).

Michel Legrand était admiré de tous, mais aussi de ses collègues, et pas les moindres. La chanson préférée de Charles Aznavour — qui connaissait bien la musique — était *Les moulins de mon cœur*, de Michel Legrand (classée *ex-aequo* dans son panthéon avec *Y a de la joie*, de Charles Trenet). Dans un entretien donné au magazine *L'Express* en 2010, Aznavour déclarait son admiration pour cette composition de Michel Legrand et d'Eddy Marnay : sa « musique extraordinaire me revient sans cesse à l'esprit. J'ai toujours peur de tomber dedans quand je compose » (1). Aussi connue sous son titre anglais *The Windmills of Your Mind*, cette chanson-thème du film *The Thomas Crown Affair* (*L'Affaire Thomas Crown*, de 1968) — pas la nouvelle version de John McTiernan sortie en 1999, mais l'originale réalisée 31 ans plus tôt par Norman Jewison — a valu à Michel Legrand un Oscar pour la meilleure bande originale. En 2012, une compagnie allemande a produit un CD intitulé *Windmills of Your Mind*, contenant 20 versions différentes de cette pièce.

Michel Legrand étonnait souvent les journalistes en expliquant qu'il ne réécoutait jamais ses anciennes chansons et qu'il ne possédait aucun de ses propres disques. Il ne se préoccupait que de ses projets à venir et il travaillait sans cesse.

Les obsèques de Michel Legrand ont eu lieu à Paris, dans la cathédrale orthodoxe Saint-Alexandre-Nevsky. On pourra se consoler en (re)découvrant ses œuvres, innombrables et pas toutes disponibles sur disque. Il existe plusieurs rétrospectives (forcément incomplètes) de ses œuvres dont les coffrets *Michel Legrand: Anthology* (15 CD), mais aussi *Michel Legrand: Les Moulins de son cœur* (20 CD), ou encore *Intégrale Michel Legrand / Jacques Demy* (11 CD) et *The Best of Michel Legrand* (2 CD). Au Québec, Michel Legrand a enregistré un disque enlevé avec Ginette Reno, capté au Festival de Jazz de Montréal le 4 juillet 1986; on peut en revoir plusieurs extraits sur YouTube. ▲

¹ Gilles Médioni, « Charles Aznavour : « Ma chanson préférée ? », dans *L'Express*, Paris, 5 mars 2010, disponible en ligne :

² https://www.lexpress.fr/culture/musique/charles-aznavour-ma-chanson-preferee-y-a-de-la-joie-de-trenet_853115.html (Consulté le 31 janvier 2019).



1. Michel Legrand



MARIE LAFORÊT

L'ÉTERNELLE « FILLE AUX YEUX D'OR »

YVES LABERGE

¹Jean Tulard (dir.), *Dictionnaire du cinéma: Les acteurs*, 5^e édition, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1999, p. 621.

²Monique Giroux et Jean-Christophe Laurence, *Ta photo dans ma chambre. Trésors retrouvés de la chanson*, Montréal, Éditions La Presse, 2016, p. 120-123.

Le décès de Marie Laforêt (1939-2019), survenu en Suisse le 2 novembre 2019, a été annoncé par sa fille, la réalisatrice Lisa Azuelos. Pour une partie du public québécois, Marie Laforêt était une chanteuse inséparable des années 1960; mais en réalité, sa longue carrière a débuté au grand écran.

Née au bord de l'océan Atlantique sous le nom de Maïtena Douménach (1), Marie Laforêt est devenue à 21 ans une icône de la culture française des années 1960; ses yeux magnifiques et sa beauté incandescente, exempte de vulgarité, la feront tourner dans une vingtaine de longs métrages, pour la plupart assez moyens, qu'elle marquera néanmoins de sa présence: *Plein Soleil* (1960), de René Clément, *Saint-Tropez Blues* (1960), de Marcel Moussy, *La Fille aux yeux d'or* (1961) et *Le Rat d'Amérique* (1962), de Jean-Gabriel Albicocco, *Marie-Chantal contre le Dr. Kha* (1965), de Claude Chabrol et beaucoup d'autres.

Elle fait ses débuts fulgurants au cinéma aux côtés d'Alain Delon, dans *Plein soleil* (1960), ce qui pour une bonne partie du public français la place automatiquement au même niveau que lui et lui attribue les mêmes qualités: charme, beauté, désinvolture et tempérament d'aventurière. Elle tourne alors deux longs métrages par an. Le titre du film *La Fille aux yeux d'or* (1961), de Jean-Gabriel Albicocco lui convenait parfaitement. Elle souriait rarement à l'écran, préférant offrir ses moues caractéristiques et ses beaux grands yeux.

Le saut du grand écran vers la chanson se fait naturellement pour elle, étant douée d'une voix reconnaissable et vibrante: sa carrière musicale débute discrètement par un 45 tours de la chanson-titre du film *Saint-Tropez Blues* (1960), commercialisé en France sous son seul nom. Quatre ans plus tard, ce sont les succès qui s'alignent et qui tourneront aussi sur les radios québécoises: *Les Vendanges de l'amour*

(1964), *Ivan, Boris et moi* (1967), *Mon amour, mon ami* (1967), *Que calor la vida* (1968). On remarque que ces quatre chansons sont toutes caractérisées par un rythme à deux temps.

D'après la journaliste Monique Giroux (2), qui l'a rencontrée, Marie Laforêt avait envisagé un moment de s'établir au Québec, en 1968; finalement, elle vivra principalement en Suisse durant les années 1970. Inopinément, en 1969, Robert Charlebois fait allusion à son nom dans sa chanson *Tout écartillé*, sur un texte éclaté de Claude Péloquin; mais c'était peut-être simplement pour compléter spontanément le vers d'un couplet auquel il aurait autrement manqué trois pieds.

Après s'être volontairement distanciée du monde du spectacle au milieu des années 1970, Marie Laforêt revient épisodiquement au cinéma et à la chanson, participant à différents projets comme *Le Pactole* (1985), de Jean-Pierre Mocky, *Tangos, l'exil de Gardel*, de Fernando Solanas (1985), *Tykko Moon* (1996), d'Enki Bilal. Ironiquement, sa dernière apparition au cinéma aura été dans *Les Bureaux de Dieu* (2008), de Claire Simon. Elle a aussi signé plusieurs ouvrages, dont quatre livres de recettes végétaliennes.

Contrairement à Françoise Hardy, qui composait plusieurs de ses mélodies, Marie Laforêt ne composait pas ses chansons, mais elle écrivait quelquefois ses textes, parfois sous le pseudonyme de Françoise They, à partir des années 1970. Elle a vendu des millions de disques et a enregistré en six langues. Au Japon, elle était vénérée par un petit public francophile qui rééditait ses disques en CD, à prix d'or. Un peu comme Brigitte Bardot ou Anna Karina, elle incarna les années 1960 en combinant tout ce que l'on aime et que l'on retient de cette décennie. Même si plusieurs de ses premiers films ont mal vieilli, il reste aux cinéphiles le souvenir de l'incontestable beauté de Marie Laforêt, qui cache en fait une artiste polyvalente et prolifique, à redécouvrir. ▲

N'OUBLIONS PAS ANDRÉE LACHAPELLE

YVES LABERGE

L'actrice montréalaise Andrée Lachapelle (1931-2019) est décédée le 21 novembre 2019 à l'âge de 88 ans; toujours active, bien que malade, elle venait de terminer un tournage. Depuis ses débuts en 1954, elle a parcouru sa longue et fructueuse carrière au théâtre, à la télévision, au cinéma et particulièrement dans un genre presque révolu: le téléthéâtre, indissociable de l'âge d'or de Radio-Canada. Actrice polyvalente et perfectionniste, Andrée Lachapelle appartenait pleinement à toutes ces formes artistiques et se partageait entre elles.

Au cinéma, Andrée Lachapelle a joué dans une infinité de longs métrages: d'abord de petits rôles dans *La corde au cou* (1965), de Pierre Patry et dans un long métrage de l'ONF au titre insolite, *YUL 871* (1966), réalisé par Jacques Godbout. Mais la télévision l'accapare rapidement et incessamment. Certains de ses rôles les plus intéressants sont ceux qui lui permettent de sortir du personnage de femme bourgeoise qu'on lui a trop souvent confié: *Dans le ventre du dragon* (1989), d'Yves Simoneau, *Jésus de Montréal* (1989), de Denys Arcand, *Moodie Beach* (1990), de Richard Roy, *Nelligan* (1991), de Robert Favreau, *Léolo* (1992), de Jean-Claude Lauzon. Mais c'est dans un film intimiste et méconnu, *Cap Tourmente* (1993), de Michel Langlois, qu'elle tiendra son meilleur premier rôle dramatique au cinéma, aux côtés de Roy Dupuis, d'Élise Guilbault et de l'ami Gilbert Sicotte.

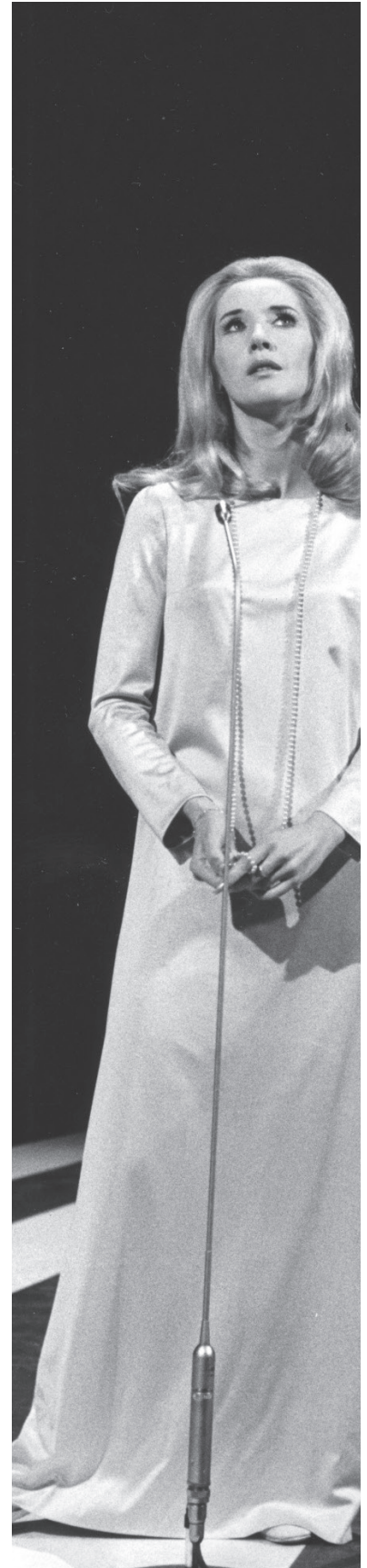
La postérité des artisans du théâtre reste problématique au Québec, car il subsiste relativement peu de documents audiovisuels pouvant rendre justice à une actrice exceptionnelle comme le fut Andrée Lachapelle, qui joua autant sur les plus grandes scènes que dans des théâtres d'été. En fait, très peu de pièces de théâtre se retrouvent intégralement sur DVD, et c'est bien dommage, ne serait-ce que du point de vue archivistique. Mais on pourrait aussi refaire ce même constat pour bien des films produits au Québec au siècle dernier.

Bien qu'elle ait une notice à son nom (d'ailleurs assez laconique dans le commentaire) sur le site en ligne de Wikipédia, on s'étonne de constater que le nom d'Andrée Lachapelle ne

figure pas dans le premier *Dictionnaire du cinéma québécois* (Fides, 1975) de Michel Houle et Alain Julien, ni dans le second et plus exhaustif *Dictionnaire du cinéma québécois* (Boréal, 1990) de Michel Coulombe et Marcel Jean. Si l'on néglige des artistes du calibre d'Andrée Lachapelle, que retiendra-t-on des autres? Peut-être l'avait-on alors considérée comme appartenant davantage au monde du théâtre et des téléromans. D'ailleurs, c'est le dramaturge — et ami — Marcel Dubé qui a le mieux rendu hommage à l'actrice et créatrice de nombreuses œuvres, dans une biographie hélas passée inaperçue, *Andrée Lachapelle: entre ciel et terre* (Éditions Mnemosyne, 1995).

Au moment de sa disparition en novembre dernier, Radio-Canada a rediffusé un portrait consacré à Andrée Lachapelle qui avait été produit en 2010 («*Andrée Lachapelle, douée pour le bonheur*»). Malheureusement, ce reportage de près d'une heure ne parvenait pas à rendre justice à cette grande artiste. Les matériaux archivés par Radio-Canada n'ont pas pu être exploités convenablement pour en donner un portrait représentatif. Le problème résidait sans doute dans le choix des extraits retenus, pour la plupart juxtaposés sans commentaires. En dépit de plusieurs passages instructifs (sur sa méthode de travail et de mémorisation), les courts extraits d'entretiens télévisés ne gardaient que des questionnements récurrents d'une fois à l'autre (du genre «Qui êtes-vous, mystérieuse et insaisissable Andrée Lachapelle?») et l'on parlait trop peu des œuvres en soi. Encore plus frustrant, on pouvait voir des dizaines d'extraits de différents téléthéâtres produits par Radio-Canada durant les années 1960, mais pour seulement quelques secondes. Le bilan de cette belle et longue carrière reste encore à être fait, et de nombreuses productions mériteraient de revoir le jour.

Son dernier film aura été *Il pleuvait des oiseaux* (2019), de Louise Archambault. Ce très beau rôle fait de sensibilité et de fragilité est une manière admirable de clore une carrière ininterrompue de plus de 60 années. ▲



BRUNO GANZ

L'ANGE BIENVEILLANT DANS LES AILES DU DÉSIR

YVES LABERGE



« Il trouva son plus beau rôle en 1986 : Wim Wenders lui offrit le rôle de l'ange bienveillant, Damiel, dans *Les ailes du désir* (1987), une sorte d'éloge à l'humanisme moderne; pour l'un comme pour l'autre, ce sera le moment fort de leurs carrières respectives. »

D'origine suisse mais ayant essentiellement travaillé en Allemagne, Bruno Ganz (1941-2019) était acteur au cinéma, à la télévision et au théâtre. Relativement peu connu au Québec, il était très actif en Allemagne où il a tourné dans plusieurs dizaines de films durant un demi-siècle. Il a joué pour la plupart des grands réalisateurs d'Allemagne de l'Ouest (notamment Wim Wenders, Alexander Kluge et Volker Schlöndorff), sauf Rainer Werner Fassbinder, qui avait sa propre «écurie» de collaborateurs. Curieusement, son nom de famille — Ganz — veut dire «assez» en allemand, comme lorsque l'on dit «assez bien».

Après des débuts sur les planches et quelques apparitions mineures au cinéma durant les années 1960, la carrière internationale de Bruno Ganz démarre vraiment au milieu des années 1970 grâce à la confiance d'Éric Rohmer qui lui confie le personnage ambigu du comte F. dans un long métrage tourné en allemand, *La marquise d'O...* (1976). La même année, il joue aux côtés de Jeanne Moreau dans un beau film intimiste, *Lumière* (1976), qu'elle scénarise et réalise. Puis, c'est le début d'une longue collaboration avec Wim Wenders dans des rôles conséquents qui le cantonnent souvent à des personnages énigmatiques, ce qui correspond bien à son jeu intériorisé: d'abord dans *L'ami américain* (1977), avec Dennis Hopper. Durant cette décennie, il apparaît dans de nombreux longs métrages de répertoire qui feront les beaux jours des cinémas Cartier à Québec et Outremont à Montréal; plusieurs de ces productions venues d'Allemagne de l'Ouest seront par la suite rediffusées sur Télé-Québec (à

l'époque, Radio-Québec). Parmi ces histoires insolites, retenons *La femme gauchère* (1978), de Peter Handke, *Le couteau dans la tête* (1978), de Reinhard Hauff et *Dans la ville blanche* (1983), de son compatriote Alain Tanner. Beaucoup de ces scénarios sont caractérisés par le thème de l'errance.

Parmi ses rôles marquants, Bruno Ganz a eu la chance de jouer le personnage du voyageur, Jonathan Harker, dans *Nosferatu, fantôme de la nuit* (1979), de Werner Herzog. Cette excellente nouvelle version du chef-d'œuvre de F.W. Murnau lui donnera une visibilité mondiale, car Herzog jouissait alors d'une réputation très enviable chez les cinéphiles. Ce *Nosferatu* mettait aussi en vedette la jeune Isabelle Adjani (jouant l'épouse) et le redoutable Klaus Kinski dans le rôle-titre.

Il trouva son plus beau rôle en 1986: Wim Wenders lui offrit le rôle de l'ange bienveillant, Damiel, dans *Les ailes du désir* (1987), une sorte d'éloge à l'humanisme moderne; pour l'un comme pour l'autre, ce sera le moment fort de leurs carrières respectives.

L'acteur vieillissant personnifia Adolf Hitler dans *La chute* (2004), d'Oliver Hirschbiegel; ce personnage extrême constitue un défi pour tout acteur afin de trouver le ton juste tout en respectant la vérité historique, sans pour autant rendre attachant un personnage inhumain. Par la suite, Bruno Ganz poursuit dans la veine des films politisés qu'il affectionnait tant en tournant dans *La bande à Baader* (2008), d'Uli Edel, œuvre violente et exigeante basée sur une histoire vraie d'un groupe terroriste d'Allemagne de l'Ouest. Parmi ses derniers projets, il tourne dans *Remember* (2015) d'Atom Egoyan.

Au moment de son décès, survenu le 16 février 2019, il vivait dans sa Suisse natale, où il est considéré comme l'acteur le plus important de sa génération. Aujourd'hui, en revoyant sa longue carrière, on se dit que beaucoup d'œuvres importantes et de haut niveau ont été produites en Allemagne à la fin du siècle dernier, mais que trop peu de celles-ci sont parvenues jusqu'ici, en dépit des efforts des programmeurs de salles, de certains distributeurs et de l'excellent travail du réseau du Goethe-Institut. Beaucoup des longs métrages de Bruno Ganz mériteraient d'être revus et même réédités en DVD ou en Blu-ray, ou autrement sur un support virtuel. ▲

**26 FÉVRIER
› 7 MARS 2020**

**+ DE 300 FILMS
100 PREMIÈRES
30 ÉVÉNEMENTS
GRATUITS**



**RENDEZ-
VOUS**

QUÉBEC CINÉMA

**QUEBECCINEMA.CA
#RVQC**



LE GRAND RASSEMBLEMENT

**TOUS EN
MARCHE VERS
LA PROJECTION**

Vendredi 13 mars

Festivalières, festivaliers, artistes du court métrage, associations militantes et communautés autochtones se réuniront le vendredi 13 mars prochain dans une marche engagée, une occasion supplémentaire de s'affirmer dans la lignée des manifestations du 27 septembre. Rejoignez la marche, et ensemble, rallions-nous autour de courts sur les enjeux autochtones et environnementaux actuels.

