

Séquences

La revue des cinémas pluriels

MORPHOLOGIE DU RÉCIT
LES AFFICHES EN LAMBEAUX

HOMMAGE
AGNÈS VARDA

SALUT L'ARTISTE
BERNARDO BERTOLUCCI II

JUIN
À SEPT
2019

REVUESEQUENCES.ORG

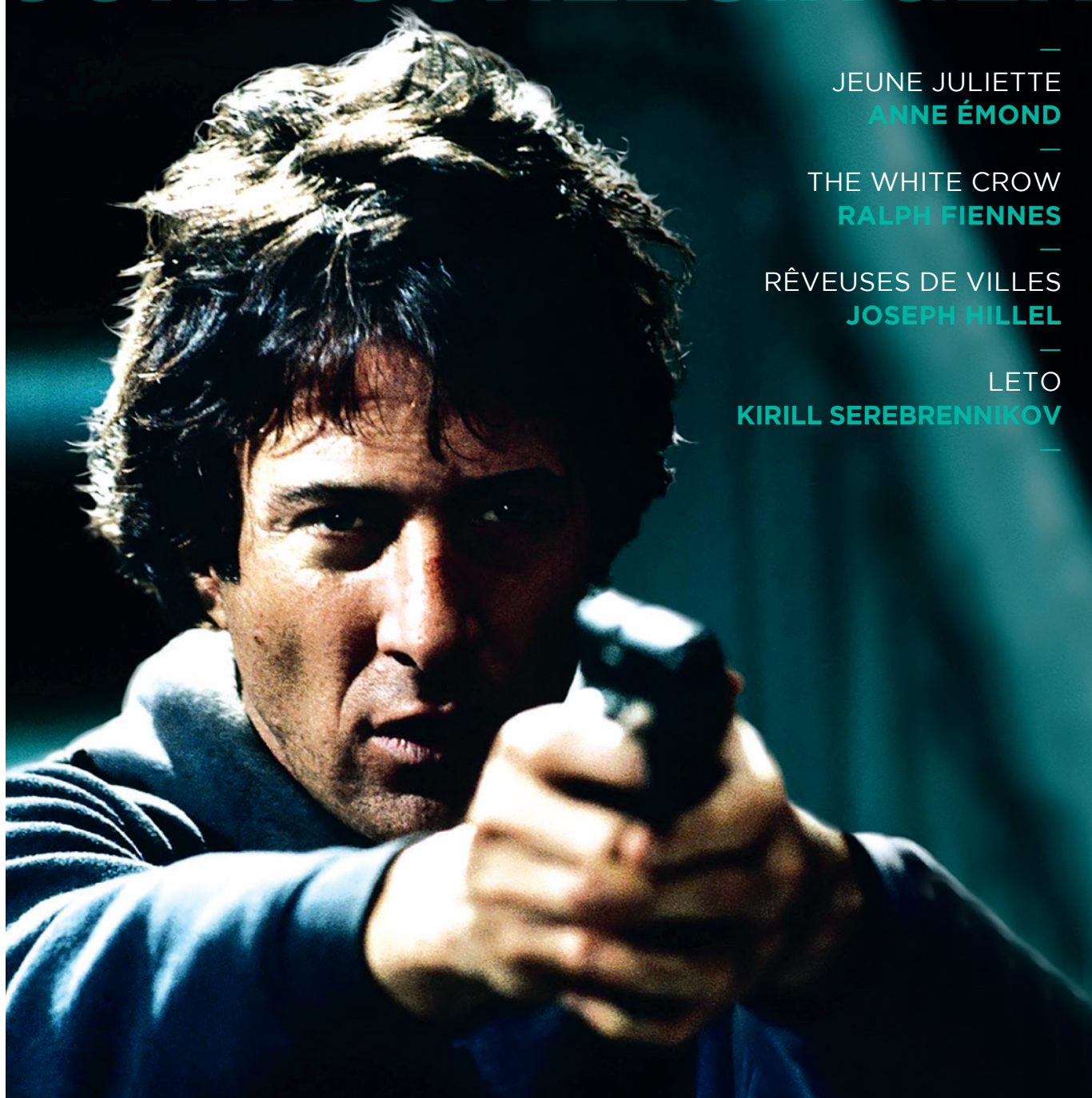
5,95\$

N° 319

ENVOI DE PUBLICATION - ENREGISTREMENT NO 7957,
NO DE LA CONVENTION 40023102 - SÉQUENCES
C.P. 24, SUCC. HAUTE-VILLE, QUÉBEC, QUÉBEC G1R 4M8



MARATHON MAN JOHN SCHLESINGER



—
JEUNE JULIETTE
ANNE ÉMOND
—

—
THE WHITE CROW
RALPH FIENNES
—

—
RÊVEUSES DE VILLES
JOSEPH HILLEL
—

—
LETO
KIRILL SEREBRENNIKOV
—

RENCONTRES DE COPRODUCTION FRANCOPHONE 2019 LUXEMBOURG

La 16^e édition des Rencontres
de coproduction francophone,
organisée par le Film Fund Luxembourg,
se tiendra au Luxembourg

DU 13 AU 16 NOVEMBRE 2019

Lancement de l'appel à projets
de longs-métrages pour
la recherche de partenaires :

JUIN 2019

Cette édition mettra en avant

**« LE RÔLE DE LA MUSIQUE
AU CINÉMA »**

Informations et inscriptions à partir de juin 2019 :
www.filmfund.lu

Organisé par :



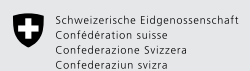
En partenariat avec :



SONIC VISIONS

#RCF2019

Avec le soutien de :



Département fédéral de l'intérieur DFI
Office fédéral de la culture OFC

SOMMAIRE

2

MOT DE LA RÉDACTION

Modulations de fréquences

4

COUVERTURE

MARATHON MAN

JOHN SCHLESINGER

10

CINÉMAS D'AUTEURS

[EN RAPPEL]

GROS PLAN

Leto

Le rock sous emprise

Rêveuses de villes

L'expérience des lieux, d'hier, d'aujourd'hui et de demain

14 CRITIQUES

Hak_MTL

Big Brother

Jeune Juliette

Ce soir je serai la plus belle

Kokoschka, Œuvre-Vie

La puissance du souffle de vie

The White Crow

En liberté surveillée

The Grizzlies

La grande séduction

19

ARRÊT SUR IMAGE

LE LIBAN DANS LE BROUILLARD

Les affiches en lambeaux

16

ENTREVUES

26 NADINE GOMEZ

Une femme derrière la caméra dans la nuit utopique

28 NICOLAS GOYETTE

Le documentaire comme lieu de conscientisation sociale

30 WANG XIAOSHUAI

Un réalisateur marchant sur les œufs de la censure

INDUSTRIE

32 GUY DALEIDEN

L'homme de tous les possibles

34 LE GRAND DUCHÉ

Un joueur désormais incontournable

36 FESTIVAL DU FILM DE

LUXEMBOURG

Le 9^e «Lux Film Fest» en deux belles trouvailles

38

HOMMAGE

AGNÈS VARDA

La glaneuse qui aimait l'art

40

PANORAMIQUE

MANIFESTATIONS

FOCUS ON FRENCH CINEMA

...fête ses 15 ans

SALUT L'ARTISTE

42 BERNARDO BERTOLUCCI

L'Orson Welles de Parme s'est éteint II

46 ANÉMONE

Celle qui rendait mémorable un rôle secondaire

47 BIBI ANDERSSON

Entre ombre et lumière

49 JEAN BEAUDIN

En dépit de toutes les embûches

50 JEAN-PIERRE MARIELLE

Le mercenaire

51 DOMINIQUE NOGUEZ

Un ami du Québec

RECENSIONS

52 Claude Autant-Lara

En cas de malheur(s)

53 Comment j'ai fait 100 films

sans jamais perdre un centime

Le maître des films de série B

54 Jolted Images: Unbound Analytic

Écrits discontinus sur

des films déjantés

55 Le corps souillé :

Gore, pornographie

et fluides corporels

La peur du corps gore et pornographique au cinéma

56 Quand l'œil écoute :

Psychanalyse et cinéma

Quand les psychanalystes s'intéressent au cinéma



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

Directeur de la publication: Yves Beauregard

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

Comité de rédaction: Guilhem Caillard, Jules Couturier, Romain Dumont, Guillaume Potvin, Sophie Leclair-Tremblay

Documentaliste: Luc Chaput

Réviser: Maximilien Nolet

Ont collaboré à ce numéro: Guilhem Caillard, Élie Castiel, Luc Chaput, Arnaud Corbic, Jules Couturier, Denis Desjardins, Romain Dumont, Pascal Grenier, Yves Laberge, Sophie Leclair-Tremblay, Anne-Christine Loranger, Pierre Pageau, Mario Patry, 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: Élie Castiel
Tél.: 514 598-9573 | cast49@sympatico.ca

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 978-2-924354-35-3 (imprimé) –

Dépôt légal: 2^e trimestre 2019

978-2-924354-36-0 (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.

MODULATIONS DE FRÉQUENCES

L'IDÉE NOUS TROTTAIT DANS LA TÊTE de temps en temps, mais pris dans le feu de l'action, nous étions toujours occupés à produire numéro après numéro; car à peine une publication effectuée, nous passons à la prochaine comme si le temps ne s'arrêtait pas. Effectivement, pas question de respirer.

Mais du coup, nous réalisons que pour plusieurs raisons qui parfois nous dépassent, les subventions baissent, entraînant des gels dans les rémunérations et d'autres inconforts dont on aurait pu se passer.

Et puis, un changement de fréquence qui fait passer *Séquences* – *La revue des cinémas pluriels* de cinq à quatre numéros par année. Nous publierons donc selon les saisons, Hiver, Printemps, Été et Automne (appellations qui prendront effet dès 2020). En ce qui concerne le présent numéro, il reflète la nouvelle tendance qui nous a (ou plutôt qui « m'a ») contraints à revoir ce qui reste de notre échéancier 2019. Mais bon, ce sont les *agréments* inconfortables, mais parfois plaisants, du métier et qui expliquent le retard dans cette livraison.

Par contre, nous profitons de ce vent de changement pour proposer, progressivement, des transformations éditoriales qui évoquent la mission originelle de *Séquences*, voire une revue humaniste, axée sur les différents courants du cinéma, depuis ses débuts, d'où la nécessité d'articles de fond analytiques, disséquant les tendances, les nouveautés et dans la mesure du possible, bien entendu, essayant de prévoir un futur, sans doute pas immédiat, mais proche de nos valeurs et de l'état actuel de notre monde. Sans oublier l'esthétique toujours en évolution de la mouvance cinématographique.

En ces temps d'inclusion, la cause autochtone, les diversités culturelles visibles *et invisibles*, ainsi que les mutations LGBTQ nous interpellent et feront l'objet de textes selon l'actualité en mouvement.

Dans cette livraison *nouvelle-approche*, nous proposons comme page couverture *Marathon Man*, de John Schlesinger, au diapason de notre époque incertaine où les vérités cachées importantes se révèlent au grand jour. Notre collègue, Arnaud Corbic, qui avait rédigé les quatre parties sur *Section spéciale*, de Costa-Gavras, se limite à un seul texte, mais non pour le moins édifiant et de son temps.

Nous présentons, entre autres, deux nouvelles plumes: Sophie Leclair-Tremblay, qui fait ses preuves dans le site de notre revue et entre dans la cour des grands, et Romain Dumont, *proposant* d'une nouvelle section qui décortique la critique traditionnelle avec un cheminement *autre*, inusité. Bien sûr, les critiques de films, sources premières des origines des revues continueront à faire partie du portrait global, mais nous les réduirons pour en extraire les films les plus importants, quitte à ce qu'ils ne soient plus à l'affiche. Pour cette raison nous avons ajouté la précision *En rappel*, car dans votre revue imprimée, ces textes se démarqueront (comme ils l'ont toujours fait) de ceux publiés dans les médias traditionnels lors de la sortie des films.

Le changement s'amorce alors maintenant, mais graduellement, question de ne pas trop bousculer autant les lecteurs, les abonnés (que nous espérons en plus grand nombre) que, bien sûr, les rédacteurs.▲

ÉLIE CASTIEL

RÉDACTEUR EN CHEF

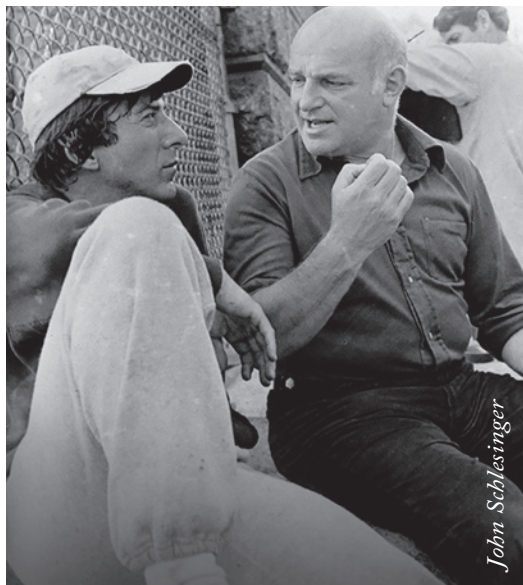
Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



MARATHON MAN JOHN SCHLESINGER



SON PLUS GRAND SUCCÈS (thème et nouvelles vedettes obligent), *Midnight Cowboy* / *Macadam Cowboy* (1969), a sans doute été mis en production en même temps que les événements de Mai 68 et autres printemps de contestation européens. Sorti en salles la dernière année de la décennie 1960, le film annonce en parallèle à *Easy Rider* (même année, 1969), premier long métrage de l'acteur-réalisateur Dennis Hopper, de nouvelles mœurs aux États-Unis et, pour ne pas contrevenir aux traditions, en Occident libre, en voie de transformer notre monde.

Avec *Marathon Man* / *Le coureur de marathon*, sorti au milieu des années 1970, une première incursion dans le thriller. Quoique lui, le créateur de réalisations autrefois considérées comme viriles (*Yanks*, 1979), sent le besoin en fin de carrière de laisser libre cours à son orientation sexuelle, lui donnant pour ainsi dire droit de cité, même si au fond, en analysant méticuleusement sa filmographie, on peut lire très tôt entre les lignes (*Darling* / *Darling chérie*, 1965), pour l'époque un petit tour de force quant au détail inaperçu.

Notre collègue Arnaud Corbic, intéressé, du moins si nous en jugeons par le résultat de ses quatre parties sur *Section spéciale* de Costa-Gavras, à l'historicité narrative et à ses enjeux, se penche cette fois-ci sur *Marathon Man* qui, à l'instar des autres films du réalisateur, rejoint directement ou en filigrane, les thèmes de l'identité (dans son cas, la judaïcité) en l'inscrivant à l'intérieur d'une thématique plus universelle, sans insister, subtilement, question de ne pas froisser certaines âmes insensibles.

Avec *Marathon Man*, retour de Dustin Hoffman, côté-star, mais bien au-delà, un avant-goût presque prophétique des temps futurs en matière de politique, d'engagement personnel, du maintien de la chasse aux grands coupables de ce monde toujours en délire, de racisme, d'intolérance. En finir avec la Honte de l'Histoire, celle de la Seconde Guerre mondiale. Et, pour Schlesinger, le Britannique, le Juif, l'homosexuel, une façon comme une autre de rejoindre le commun des mortels. Pour simplement exister.

ÉLIE CASTIEL
RÉDACTEUR EN CHEF

MARATHON MAN



Laurence Olivier
et Dustin Hoffman

L'ÉTERNEL DIT À CAÏN : « ...QU'AS-TU FAIT ? LE SANG DE TON FRÈRE CRIE DE LA TERRE JUSQU'À MOI. »¹

ARNAUD CORBIC

« *Marathon Man* nous confronte donc à une page sombre de l'histoire des États-Unis qui, dans le contexte de la guerre froide, ont parfois préféré couvrir secrètement l'exfiltration de criminels de guerre nazis en Amérique du Sud (en échange de renseignements que ces derniers étaient susceptibles de fournir sur la RDA et les Soviétiques) plutôt que de dénoncer ces nazis et de les livrer au Mossad... »

SORTI AUX ÉTATS-UNIS le 8 octobre 1976, *Marathon Man* est le huitième long métrage de John Schlesinger, celui qui lui a valu succès et célébrité dans le monde entier², après *Macadam Cowboy* / *Midnight Cowboy*, son chef-d'œuvre³, sorti en 1969, dans lequel il avait dirigé Dustin Hoffman. Cinéaste continuellement en quête de renouvellement, John Schlesinger s'essaye ici à un nouveau genre avec brio : le thriller. Rappelons qu'il s'agit de l'adaptation du livre à succès éponyme de William Goldman⁴ (également scénariste du film), publié deux ans plus tôt aux éditions Delacorte Press.

La construction de ce thriller, fidèle au roman (hormis la fin et quelques détails narratifs), est insolite et déroutante : il faut attendre presque la moitié du film pour que trois histoires, qui se déroulent dans trois lieux différents (New York, Paris⁵ et quelque

part en Uruguay⁶), se nouent autour d'une intrigue haletante, trois histoires jusqu'alors parallèles et sans lien apparent : celle d'un étudiant en histoire à l'avenir prometteur, Thomas Babington Levy, surnommé Babe (interprété par Dustin Hoffman⁷), qui s'entraîne pour le marathon de New York⁸ et qui fait la rencontre d'une étudiante suisse, Elsa Opel, dont il s'éprend ; celle de Henry Levy, son frère aîné, surnommé Doc (interprété par Roy Scheider), prétendu homme d'affaires (en réalité agent double répondant au nom de Scylla, membre d'une branche des services secrets américains proche du FBI et de la CIA : la Division), qui voyage entre Londres, Paris et les États-Unis en transportant des diamants pour le compte d'un criminel de guerre nazi ; celle, enfin, du nazi en question, le Dr Christian Szell (interprété par Laurence Olivier), qui se cache en Uruguay (au

Paraguay dans le roman), et qui, après la mort de son frère dans un accident de voiture⁹, sort de sa tanière pour récupérer, dans une banque à New York, un trésor de guerre qu'il avait confié à ce frère, trésor dont nous apprendrons qu'il est constitué de diamants pris aux Juifs dans le camp de concentration d'Auschwitz dont Szell dirigeait le bloc expérimental. Le personnage de Szell (surnommé l'« Ange blanc » dans le film) est largement inspiré du docteur Josef Mengele (que l'on surnomma l'« Ange de la mort »), médecin tortionnaire du camp d'extermination d'Auschwitz, et qui, sans jamais avoir été capturé, et en toute impunité, mourra au Brésil, en 1979, sous un faux nom¹⁰. Cependant, Szell est un personnage de fiction composite, car Mengele n'était pas dentiste, à la différence de Szell. Dans le roman de William Goldman, Szell nous est présenté comme le « protégé de Mengele¹¹ ». L'intrigue de *Marathon Man* s'articule donc autour de ce funeste trésor de guerre qui se trouve dans un coffre de banque dont seuls Christian Szell et son frère, Klaus, ont la clé. Or, lorsque Christian Szell apprend que son frère est mort dans un accident de voiture, il ignore (à la différence du spectateur) que ce dernier est mort brûlé *avec la clé* dans l'accident. Sans doute Szell pense-t-il qu'on a tué son frère (en maquillant le crime en accident) pour lui voler la clé du coffre et le trésor. Aussi, par crainte d'être volé par ceux qui travaillaient pour son compte avec son frère, et transportaient les diamants (ils sont appelés « courriers » dans le film),

Szell les fait-il assassiner les uns après les autres : ainsi sont tués Leclerc, Nicole et Doc/Scylla, que Szell en personne blessa mortellement en le poignardant par surprise au moyen d'un bracelet-poignard. Doc aura toutefois le temps de mourir dans les bras de Babe, et Szell (dont la cupidité n'a d'égale que sa paranoïa) pense qu'avant de mourir, Doc a divulgué à Babe des informations capitales au sujet du coffre et du trésor. Le spectateur sait qu'il n'en est rien. L'idée même que Doc puisse, *par amour* (et non par cupidité), trouver assez de force pour mourir dans les bras de son frère et l'avertir du danger qu'il court, n'effleure à aucun moment l'ancien nazi. Babe va ainsi se trouver, malgré lui, mêlé à une histoire qui le dépasse, devenant à son tour la cible de Szell. Il sera d'abord enlevé par les hommes de main de Szell, puis torturé par le tortionnaire nazi. La question lancinante : « *Is it safe?* » (« C'est sans danger ? »), répétée à plusieurs reprises par Szell à l'adresse de Babe lors de la scène de torture, pour voir s'il sait quelque chose au sujet du coffre et des diamants, est en fait un jeu de mots en américain (impossible à rendre en français), qui repose sur la polysémie du mot « *safe* », qui signifie à la fois « sans danger » et « coffre-fort » ! Babe, qui ne sait rien, ne comprend pas l'allusion. Cette scène de torture, où Szell perce une dent de Babe, dut être écourtée suite aux projections-tests¹². Elle ne montre cependant aucune violence gratuite, car cette violence appartient à l'histoire. Babe parviendra néanmoins à s'échapper.

¹ Genèse 4, 9-10.

² Sorti en France le 22 décembre 1976, *Marathon Man* a enregistré plus d'un million d'entrées au box-office français (1 079 037 pour être précis). Il a reçu, en 1977, le prix italien David di Donatello du meilleur film étranger.

³ *Midnight Cowboy* fut récompensé, en 1970, par l'Oscar du meilleur film, du meilleur réalisateur et du meilleur scénario adapté.

⁴ William Goldman a reçu deux Oscars pour ses scénarios : en 1970, celui du meilleur scénario original pour *Butch Cassidy and the Sundance Kid* de George Roy Hill, sorti en 1969, et, en 1977, celui du meilleur scénario adapté pour *All the President's Men* de Alan J. Pakula, sorti en 1976.

⁵ Avec en toile de fond, comme souvent dans les films de John Schlesinger, l'évocation, non sans humour, des crises sociales et urbaines des années 1970 : les grèves des boulangers, des bagagistes au Kennedy Airport, des éboueurs à Paris, ainsi que les premières manifestations à vélo contre la pollution sur les Champs-Élysées.

—
Dustin Hoffman



⁶ L'unique scène, censée se dérouler en Uruguay, où Szell a établi sa cachette, a été tournée dans le Queen Anne Cottage, au bord du lac Baldwin, dans l'arboretum du comté de Los Angeles, situé à Arcadia, dans le sud de la Californie. De même, la scène (censée se dérouler à New York) où Doc/Scylla est poignardé par Szell, a été tournée à l'Arco Plaza à Los Angeles, en Californie. Enfin, lorsque Szell (à la fin du film) et son frère (au début) sortent de la banque (censée se trouver à New York avec le coffre et les diamants), la sortie se situe en réalité à Los Angeles (au 650 South Spring Street). Les autres scènes en extérieur, qui se déroulent à New York et en France (à Paris, au marché aux puces de Saint-Ouen) ont été tournées *in situ*. La scène finale (censée se dérouler à l'intérieur de la station de pompage de Central Park) a été tournée en studio à Los Angeles (dans le studio 15 de la Paramount).

⁷ Dustin Hoffman avait déjà interprété (neuf ans plus tôt) le rôle d'un étudiant brillant et naïf dans *The Graduate* de Mike Nichols, film qui le révéla au monde entier et qui fut le point de départ de sa carrière.

⁸ Les premières images du film, en sépia, sont des images d'archives où l'on voit Abebe Bikila, ce coureur de fond éthiopien dont Babe est un fervent admirateur, remporter l'épreuve du marathon aux Jeux olympiques de Tokyo en 1964. On peut apercevoir aussi dans la chambre de Babe, sur son bureau, l'ouvrage de John Chodes consacré au célèbre marathonien noir américain, Ted Corbitt (*Corbitt. The Story of Ted Corbitt, Long Distance Runner*), ainsi que, sur les murs, deux photos : l'une d'Abebe Bikila et l'autre du coureur de fond finlandais, Paavo Nurmi.

—
Dustin Hoffman et Marthe Keller

Il lui faudra alors courir le marathon de sa vie, dans les rues de New York, pour échapper à la mort. Notons ici l'utilisation alors novatrice du Steadicam, système de stabilisation de la caméra conçu par Garrett Brown, pour les scènes de courses et de poursuites tournées en extérieur.

Soulignons le climat kafkaïen, oppressant et souvent cauchemardesque qui règne dans ce thriller paranoïaque et opaque où se mêlent la torture physique, la manipulation et la torture psychologiques : il suffit de penser à l'utilisation par Szell de la séduisante Elsa Opel (interprétée par Marthe Keller¹³) comme « appât », cette étudiante soi-disant suisse, en réalité allemande, chargée de surveiller Babe et d'obtenir des informations ; ou encore à l'utilisation machiavélique d'un revolver chargé à blanc et d'un couteau à lame rétractable par le ténébreux Janeway (interprété par William Devane¹⁴), en réalité complice de Szell et traître sans scrupules, secrètement intéressé par les diamants. L'aspect reptilien du personnage de Szell est signifié¹⁵ visuellement, à maintes reprises, par John Schlesinger et son chef opérateur Conrad L. Hall (voir les images), mais aussi par la musique volontairement dissonante et parfois stridente (tel un serpent à sonnettes !) composée par Michael Small. Remarquons que le film est peu explicatif, souvent elliptique, nous livrant parcimonieusement, et *après coup*, des

éléments nécessaires à sa pleine compréhension. Par exemple, le thème de l'homosexualité, que John Schlesinger (lui-même homosexuel) avait abordé en 1969, dans (*Midnight Cowboy*), et surtout en 1971 dans *Un dimanche comme les autres* (*Sunday Bloody Sunday*), l'est également dans *Marathon Man*, avec la même finesse, toujours loin des clichés et des stéréotypes, mais ici de manière si discrète, oblique et pudique que l'homosexualité de deux personnages pourrait même passer inaperçue¹⁶. En effet, ce n'est qu'en se souvenant de la conversation téléphonique entre Doc et Janey dans la chambre d'hôtel¹⁷, au début du film, que l'on découvrira plus tard (et à la relecture) la relation homosexuelle qui unit les deux personnages. En effet, lorsque Doc parle au téléphone avec Janey dans la chambre d'hôtel, on peut alors croire qu'il s'adresse à une femme, puisque Janey (dont on n'entend pas la voix) est hors champ pendant toute la communication, et que « Janey » est le diminutif du prénom féminin Jane ; sauf que, plus tard, on apprend que « Janey » n'est que le surnom paronymique de Peter Janeway/Janey, qui n'est autre que le collègue de Doc. Dès lors, les mots de Doc adressés à Janey au téléphone à l'hôtel (« Les apparences, mon cul ! Tu me manques, Janey. Amène-toi. J'ai de la place ici... ») prennent tout leur sens *après coup*. Cette relation homosexuelle devient plus explicite pour le spectateur,





après la mort de Doc, lorsque Janey confie à Babe que son frère et lui furent «longtemps intimes». Et Janey de poursuivre: «Croyez-moi, je sais de quoi je parle», en pliant une veste ayant appartenu à son ancien amant, avant de la déposer dans la valise et de prendre les effets personnels de Doc. Au même moment, Janey venait de dire à Babe que son frère lui avait menti sur ses activités, de crainte de le décevoir, lui signifiant par ce geste qu'il lui avait aussi menti sur sa vie privée pour la même raison. Ce personnage secrètement vulnérable qu'est Doc/Scylla, «agent d'élite» qui nous est présenté comme une «sorte de James Bond américain, élégant et mortel¹⁸» (incarné magnifiquement par Roy Scheider¹⁹), porte en lui une fragilité secrète qui lui donne une réelle profondeur.

Il faut saluer la performance de Dustin Hoffman, qui avait 38 ans²⁰ lorsqu'il interpréta le rôle du jeune Babe. Formé à l'école d'art dramatique de Lee Strasberg et de son Actors Studio, Dustin Hoffman perdit près de dix kilos, suivit un entraînement de coureur de fond et lut beaucoup de livres sur la Shoah et le maccarthysme. D'après une anecdote devenue célèbre (dont il existe plusieurs variantes selon les sources citées²¹), Dustin Hoffman était resté trois jours et trois nuits sans dormir pour éprouver le même état de prostration que son personnage en vue du tournage de la scène de torture. Laurence Olivier s'était alors exclamé: «Pourquoi ne se contente-t-il pas

de jouer?» («*Why doesn't he just try acting?*»). Cette anecdote significative illustre deux conceptions bien différentes du jeu de l'acteur: l'une, celle de l'Actors Studio, qui prône une immersion non distanciée de l'acteur dans l'univers et la peau du personnage; l'autre, plus classique, héritée du théâtre, qui se concentre principalement sur le jeu de l'acteur et sur le texte. William Goldman rapporte que Laurence Olivier n'aimait guère improviser, à la différence de Dustin Hoffman, qui excellait dans l'art de l'improvisation²². Laurence Olivier, qui fut avant tout un acteur dramatique et un incomparable interprète des rôles shakespeariens, obtint, en 1977, le Golden Globe du meilleur acteur dans un second rôle et fut nommé, la même année, à l'Oscar de la meilleure interprétation masculine dans un second rôle pour sa prestation glaçante du docteur Szell, alors qu'il était atteint d'une grave maladie musculaire. À tel point que les assureurs avaient d'abord refusé de prendre le risque de le couvrir pour le tournage du film. La Paramount Pictures avait alors mis son veto; mais le producteur Robert Evans²³ réussit finalement à obtenir (auprès du Lloyd's of London) un accord pour une assurance de six semaines. L'acteur britannique, lui-même résolu, connut une rémission inespérée pendant le tournage de *Marathon Man*, et ce, jusqu'à sa mort en 1989²⁴. Afin que son nom ne reste pas attaché au sinistre personnage de Szell, Laurence Olivier incarnera, en

Roy Scheider

⁹ Il s'agit de son père dans le roman: Kaspar Szell. Voir William Goldman, *Marathon Man*, 1974, traduit de l'américain par Anne Villelaur, Paris, Denoël, 1975, p. 20-21 et p. 230.

¹⁰ Mengele mourra à l'âge de 68 ans, en se noyant après un malaise, alors qu'il se baignait près de São Paulo. Voir Olivier Guez, *La Disparition de Josef Mengele*, Paris, Grasset, 2017, 240 p.

¹¹ William Goldman, *Marathon Man*, op. cit., p. 228.

¹² *Marathon Man* fut interdit aux moins de 16 ans lors de sa sortie en France en 1976.

¹³ La comédienne suisse avait été recommandée à John Schlesinger par Michael York et Dirk Bogarde, qui l'avaient remarquée, à Paris, dans la pièce *Un jour dans la mort de Joe Egg* (*A Day in the Death of Joe Egg*) de Peter Nichols, mise en scène, en 1970, par Michel Fagadau au théâtre de la Gaîté Montparnasse.

¹⁴ John Schlesinger dirigera de nouveau William Devane dans *Yanks* en 1979, puis en 1981, dans *Honky Tonk Freeway*.

¹⁵ Jusque dans les lettres mêmes de son nom: SZell.

¹⁶ Dans le roman, la relation homosexuelle entre Doc et Janeway est beaucoup plus manifeste et beaucoup plus marquée qu'elle ne l'est dans le film. Voir William Goldman, *Marathon Man*, op. cit., p. 60: Doc/Scylla «rencontra Janey [Janeway] à Londres et tomba très amoureux.»

¹⁷ À l'hôtel Plaza Athénée à Paris.

¹⁸ Voir l'article en ligne de Patrice Steibel sur *Marathon Man* dans *Les Chroniques de Cliffhanger & Co*: <https://leschroniquesdecliffhanger.com/2018/04/06/marathon-man-critique/>



Dustin Hoffman

« C'est bien cette histoire qui poursuit et "rattrape" les personnages du film : Babe est non seulement hanté par le maccarthysme, responsable du suicide de son père, mais aussi par le nazisme qui a persécuté son peuple. »

1978, son exact opposé dans *The Boys from Brazil* / *Ces garçons qui venaient du Brésil* de Franklin J. Schaffner, où il interprétera le rôle d'un traqueur de nazis, Ezra Lieberman (inspiré de Simon Wiesenthal), à la poursuite de Mengele!

Remarquons que *Marathon Man* prend exactement le contrepied du préjugé antisémite relatif à une supposée cupidité des Juifs. Ici, c'est le nazi qui est cupide. C'est même l'extrême cupidité de Szell qui le conduit d'abord à courir le risque de sortir de sa retraite en Uruguay pour retirer, dans une banque à New York, « son » trésor de guerre volé aux Juifs déportés; ensuite, et plus encore, à courir le risque d'être démasqué, lorsqu'il se renseigne auparavant sur la valeur des diamants dans le Diamond District, quartier fréquenté par de nombreux Juifs, où il peut donc, à tout instant, être reconnu par des rescapés du camp d'Auschwitz, ce qui est d'ailleurs le cas, et qui était tout à fait plausible au milieu des années 1970. Enfin, c'est cette même cupidité qui conduira Szell à sa perte, à la fin du film, lorsque, dans sa chute, il s'empalera sur son bracelet-poignard en voulant récupérer les diamants jetés par Babe, après que celui-ci l'eut forcé à les avaler. Dans le roman, Babe tuait Szell de plusieurs coups de revolver, dans Central Park, après avoir proféré ces mots à l'adresse de l'ancien dentiste tortionnaire à Auschwitz: « Les gens ne vont pas au ciel ou en enfer, ils vont d'abord à un endroit, une sorte de petite station de chemin de fer [...], et dans cette petite gare, les gens innocents attendent, et puis, quand vient leur tortionnaire, ils exigent une petite portion de vengeance. [...] Savez-vous qui vous

attend, monsieur Szell? Tous les Juifs. Ils sont tous là, et vous savez quoi d'autre? Ils ont tous des perceuses, comme celle dont vous vous êtes servi sur moi...²⁵ » Et Babe ajoutait: « – Je vous souhaite une éternité épatante²⁶. » Puis il jetait les diamants dans le Reservoir de Central Park en faisant des ricochets à la surface de l'eau, tandis qu'un policier arrivait pour l'emmener. Cette fin, en raison de son caractère trop négatif et vindicatif, rebutait particulièrement Dustin Hoffman et fut réécrite, à la demande de John Schlesinger, par le célèbre scénariste Robert Towne²⁷ (non crédité au générique), et ce, à la grande déception de William Goldman, qui souhaitait voir Babe venger son frère et son peuple en exécutant l'ancien nazi. Pour cette scène finale, William Goldman avait rédigé (outre la fin du roman que nous connaissons) quatre ébauches, dont aucune ne sera retenue. Toutefois, dans la quatrième ébauche, Babe ne tuait pas Szell, il déchirait le passeport de l'ancien dentiste d'Auschwitz, qui préférait se suicider plutôt que d'être arrêté par les autorités américaines²⁸.

En confiant à Dustin Hoffman le rôle principal, celui de Babe, c'est-à-dire d'un étudiant juif new-yorkais, le réalisateur britannique John Schlesinger, lui-même d'origine juive (comme Dustin Hoffman, William Goldman et Robert Evans), confère à ce thriller une dimension *politique*. Au milieu des années 1970, un grand nombre de criminels de guerre nazis vivaient encore, comme Mengele, cachés en Amérique du Sud²⁹ et bénéficiaient d'une « protection grâce à la collusion de certains organismes des services secrets [américains] se plaçant d'eux-mêmes

¹⁹ Roy Scheider avait été révélé au grand public, en 1971, grâce au rôle du détective Buddy Russo dans *French Connection* de William Friedkin, avant de devenir l'acteur célèbre des *Dents de la mer* (*Jaws*) de Steven Spielberg en 1975.

²⁰ Né le 8 août 1937, Dustin Hoffman n'avait pas 39 ans, comme on le lit parfois, lors du tournage du film qui débuta en octobre 1975 pour s'achever en février 1976.

²¹ Voir Gilles Dagneau, *Dustin Hoffman*, Paris, PAC, « Ciné-Poche », 1985, p. 135-136.

²² Voir William Goldman, *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting*, 1983, Londres, Futura, 1985, chapitre 10 (consacré à *Marathon Man*).

²³ Robert Evans produisit notamment *The Godfather* de Francis Ford Coppola (en 1972), *Serpico* de Sidney Lumet (en 1973) et *Chinatown* de Roman Polanski (en 1974).

²⁴ Voir William Goldman, *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting*, op. cit., chapitre 10.

²⁵ William Goldman, *Marathon Man*, op. cit., p. 326.

²⁶ Ibid.

²⁷ Robert Towne fut notamment le scénariste de *Chinatown* de Roman Polanski, sorti en 1974.



au-dessus de toute légalité³⁰». *Marathon Man* nous confronte donc à une page sombre de l'histoire des États-Unis qui, dans le contexte de la guerre froide, ont parfois préféré couvrir secrètement l'exfiltration de criminels de guerre nazis en Amérique du Sud (en échange de renseignements que ces derniers étaient susceptibles de fournir sur la RDA et les Soviétiques) plutôt que de dénoncer ces nazis et de les livrer au Mossad. Le communisme paraissait alors, aux yeux du gouvernement américain, beaucoup plus menaçant, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, que le spectre du nazisme qui venait de s'évanouir : «Pour nous, M. Szell, vous êtes un vestige en train de disparaître», dit Janeway, membre du même organisme des services secrets américains que le frère de Babe. Les États-Unis, alors en proie à la «peur rouge» et à une paranoïa collective, se livrèrent, sous le maccarthysme, à une véritable «chasse aux sorcières», croyant voir partout des cryptocommunistes : en témoigne, dans le film, l'histoire du père de Babe, évoquée à plusieurs reprises lors de retours en arrière en sépia. Suspecté à cause de ses origines juives (en raison notamment de la proximité des Juifs avec la Résistance, donc les communistes, pendant la Seconde Guerre mondiale), puis mis à pied lors des purges lancées par McCarthy dans les années 1950, il fut acculé au suicide. Sans jamais tomber dans les pièges du film à thèse grâce à une habileté narrative consommée et à une distribution des rôles merveilleusement ajustée, *Marathon Man* non seulement affirme une intention didactique : dénoncer la survie des nazis, mais se fonde sur la dénonciation de tous les avatars du nazisme, tel le

maccarthysme, dont on oublie souvent qu'il cultivait aussi l'antisémitisme³¹. C'est bien cette histoire qui poursuit et «rattrape» les personnages du film : Babe est non seulement hanté par le maccarthysme, responsable du suicide de son père, mais aussi par le nazisme qui a persécuté son peuple. Szell lui-même est rattrapé par son passé de nazi, lorsqu'il est reconnu, dans le quartier du Diamond District, par deux anciens rescapés d'Auschwitz. Il n'est pas anodin que Babe soit étudiant *en histoire*, que sa thèse de doctorat porte précisément sur la période qui a détruit son père dont il veut réhabiliter la *mémoire*, et qu'il étudie à l'université Columbia, là même où son père a été professeur d'histoire, ni, enfin, qu'il suive un séminaire avec le professeur Biesenthal dont son père fut le mentor. Le fait même de courir semble avoir d'ailleurs, chez Babe, une signification inconsciente : c'est comme si Babe voulait fuir ce passé qui le hante et ne cesse de le rattraper, ce «passé qui ne passe pas», selon l'expression d'Henry Rouso³². Relevons la fausse inclusion à la fin du film : après avoir jeté dans le Reservoir de Central Park l'arme avec laquelle son père s'était donné la mort et avec laquelle il vient de tuer (en état de légitime défense) Janeway, qui a trahi son frère et assassiné Elsa, Babe, désormais, ne court plus, mais il *marche* en parcourant Central Park dans le sens exactement *inverse* de son parcours au début du film : il n'a plus besoin de courir (= de fuir son passé), puisque l'assassin de son frère et de son peuple est mort. Il a tout perdu (tous ceux qu'il aimait : son père³³, son frère, Elsa qui l'avait pourtant trahi), tout... sauf la vie : il va donc lui falloir tout recommencer, réapprendre à vivre...▲

²⁸ Voir John Brady, *The Craft of the Screenwriter: Interviews with Six Celebrated Screenwriters*, New York, Simon and Schuster, 1981, p. 166-167.

²⁹ Il n'est donc pas impossible que Mengele ait vu *Marathon Man*, et peut-être même la terrifiante uchronie de Schaffner : *The Boys from Brazil*, sortie en 1978, où Gregory Peck interprétait Mengele.

³⁰ Roland Lacourbe, *Nazisme et Seconde Guerre mondiale dans le cinéma d'espionnage* (préface d'Alain Decaux), Paris, Henri Veyrier, 1983, p. 246.

³¹ Alain Garsault, «Marathon Man», *Positif*, n° 190, février 1977, p. 72.

³² Éric Conan et Henry Rouso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, 1994, Paris, Fayard/Pluriel, «Pluriel», 2013 (nouvelle édition mise à jour), 500 p.

³³ Toute référence à la mère est absente du film. Dans le roman, on apprend qu'elle est morte dans un accident de voiture, après le procès de son mari, quand Babe avait 6 ans : «sa voiture était entrée dans un arbre et elle était au volant, mais ce qui l'avait vraiment tuée, c'était le scandale, l'humiliation» de H. V. [son mari]. C'était cela qui l'avait assassinée» (William Goldman, *Marathon Man*, *op. cit.*, p. 163).

Leto

Le rock sous emprise PAR JULES COUTURIER

« Éclats de couleurs, dessins sur les images, paroles des chansons à l'écran. C'est la folie généralisée, autant dans la forme que dans le contenu. C'est complètement électrique, résolument révolté, absolument jouissif. »

AU DÉBUT des années 1980, en amont de la perestroïka, dans une Union soviétique anesthésiée par le carcan idéologique d'un régime communiste totalitaire, prend forme la culture rock underground de Leningrad, inspirée par les codes du rock occidental des années 1960.

Le rock'n roll est depuis toujours un véhicule de révolte et de liberté. Réaliser un film sur le rock amène son taux d'attentes liées à ses thèmes évocateurs. Mais lorsque l'on ancre une telle œuvre dans un contexte historique de totalitarisme idéologique, l'expression des codes du genre se retrouve limitée. Ce point de vue permet une exploration intéressante du genre musical, de ce qu'il porte de rêve et, dans ce cas, de ce qui le contraint. C'est ce que Kirill Serebrennikov observe dans son cinquième long métrage, *Leto*, illustration d'un rêve de liberté confiné dans une prison idéologique.

D'entrée de jeu, on est entraîné dans le mouvement. La caméra en plan-séquence de Serebrennikov suit des jeunes filles s'introduisant illégalement par la fenêtre des toilettes d'une salle de concert. La conclusion de cette scène toute en action

saisit quand on découvre que les audacieuses jeunes filles rejoignent des spectateurs qui sont tous assis, stoïques, comme interdits de mouvement, dûment surveillés par des agents de sécurité. Il y a un étonnant contraste entre le début et la fin de la séquence. Cette opposition entre folie et rigidité est au cœur de l'ensemble du film qui, par le contexte historique et politique dans lequel il est campé, ne prend jamais la voie habituelle du récit rock'n roll tel qu'attendu.

La forme elle-même de *Leto* évoque autant l'affranchissement que l'autorité. Dans sa manière de filmer, Serebrennikov appelle à de grands élans de liberté. Sa caméra toujours en mouvement est en concordance avec l'esprit qui habite les musiciens du groupe représenté. Elle est ouverte sur la perspective hors-champ. On a toujours l'impression qu'il y a de la vie autour de ce que l'on voit à l'écran et, de fait, quand la caméra se déplace, la vie apparaît bel et bien sous nos yeux, toujours, partout. C'est donc dans une profonde immersion que Serebrennikov nous entraîne avec ses images en mouvements, qui traduisent bien l'effervescence, le sentiment à la fois de fièvre collective et d'intimité qui unit les musiciens de ce groupe.

—
Un sentiment de fièvre collective et d'intimité



Le noir et blanc des images est magnifié par une lumière solaire qui ajoute au sentiment de liberté et surtout d'espoir, choix qui participe à créer une ambiance lyrique et nostalgique. Mais le noir et blanc témoigne aussi de la grisaille et de l'uniformité dans lesquelles baigne l'URSS à cette époque.

On trouve les manifestations de la plus fulgurante inventivité formelle dans les séquences musicales présentant des moments imaginaires, qui sont mises en scène comme des vidéoclips. Des chansons de Talking Head, d'Iggy Pop, de Lou Reed et de David Bowie y sont interprétées de façon déjantée. Éclats de couleurs, dessins sur les images, paroles des chansons à l'écran. C'est la folie généralisée, autant dans la forme que dans le contenu. C'est complètement électrique, résolument révolté, absolument jouissif.

Ces scènes sont des moments de pure évasion. Des couleurs apparaissent pour briser la morosité ambiante. On chante en anglais des *hits* phares occidentaux de rébellion. On chante ce qu'on aurait voulu être, ce qu'on voudrait vivre. Ces séquences illustrent une autre révolution, celle de la musique décadente et de l'éclatement des bonnes mœurs, telle que vécue ailleurs à un autre moment. Or, cette révolution, nos rockeurs russes en rêvent sans pouvoir la réaliser.

Toutes ces séquences de pure allégresse se terminent de la même manière. Un narrateur, présent à l'écran, les conclut en disant qu'elles n'ont pas réellement eu lieu. Un rappel douloureux des limites imposées à la population par le régime. Pas de place dans le communisme soviétique pour la folie débridée, même pas pour les rockeurs les plus rebelles.

Par la force de ses images, la liberté que permet son médium, le cinéma peut faire preuve d'une générosité dont la réalité nous prive. Serebrennikov offre à ses personnages un accès à la belle folie qu'ils n'ont pas pu vivre. Ces séquences constituent un cadeau à ces rêveurs assoiffés de liberté, une ode à leur rêve.

Et si ces moments de rêve ne se produisent jamais dans la réalité, ce n'est pas à cause d'une répression brutale de la part de l'État. Film rock sous régime totalitaire, il pourrait mettre en scène une résistance. Or, le réalisateur choisit de ne pas montrer de lutte frontale. La dictature est d'autant plus efficace qu'elle se manifeste de manière diffuse et sournoise. Le régime n'a même pas besoin d'être violent, son contrôle a été intériorisé par tous.

Une intériorisation qui amène les rockeurs à accepter leur condition. Même si la mise en scène de *Leto* est fantaisiste, les personnages, eux, sont assez terre à terre et raisonnables, écrasés par la culture dans laquelle ils évoluent, exerçant sur eux-mêmes une autocensure. Cette intériorisation de la



rigidité ambiante va même s'exprimer dans leurs désirs les plus privés. Au cœur de l'intrigue du film se trouve un triangle amoureux. Alors qu'on s'attend dès leur premier échange à ce que la passion de deux de ses membres soit consumée tôt ou tard, cet assouvissement n'a finalement jamais lieu.

Dans un souci de réalisme, Serebrennikov présente ses personnages autant dans leurs dimensions admirables que minables. Le personnage de Mike, figure de leader dans son groupe, est conscient qu'il est roi dans un bien petit royaume. Percevant les limites de sa condition, il sait qu'il ne pourrait émerger avec sa musique hors de l'URSS. Qu'est-ce que les Américains et les Anglais pourraient bien lui trouver ? Eux qui pratiquent déjà sa musique depuis des lustres. Lui qui la découvre avec des années de retard, contraint d'échanger les albums de T. Rex ou de The Velvet Underground comme s'il s'agissait d'objets de contrebande. Qu'a-t-il à offrir d'inédit, lui qui se cherche encore dans un milieu qui ne permet pas de se trouver.

La fin du film est particulièrement éloquente, et dans une certaine mesure, tragique. Mike rêve, déprimé, devant les différentes pochettes d'albums ayant marqué l'histoire du rock'n roll, en imaginant ses amis musiciens et lui là où sur les photographies mythiques de ces pochettes figurent les membres des Beatles, de The Who ou de Pink Floyd.

Si Viktor Tsoï, un des personnages phares du film, est une icône nationale pour une génération en Russie, sa notoriété internationale est beaucoup plus limitée que celle d'autres vedettes occidentales tels un Jim Morrison ou un David Bowie. Avec ce précieux portrait de groupe, Kirill Serebrennikov nous fait découvrir une génération que l'Occident n'a pas pu connaître à sa juste mesure en raison du mur qui la confinait. ▲

—
*Un noir et blanc magnifié
par une lumière solaire*

L'ÉTÉ / SUMMER

Origine : Russie / France

Année : 2018

Durée : 2 h 06

Réalisation : Kirill Serebrennikov

Scénario : Mikhail Idov, Lili Idova, Ivan Kapitanov, Natalya Naumenko, Kirill Serebrennikov

Images : Vladislav Opeyants

Montage : Yuriy Karikh

Son : Boris Voït

Décors : Andreï Penkratov

Costumes : Tatyana Dolmatovskaya

Interprètes : Teo Yoo (Viktor Tsoy), Irina Starshenbaum (Natalia Vassilievana « Natasha » Naumenko), Roman Bilyk (Mayk Vassilievitch Naumenko)

Producteur(s) : Mikhaïl Finoguenov, Ilya Stewart, Pavel Burya

Distributeur : MK2 | Mile End

Rêveuses de villes

L'EXPÉRIENCE DES LIEUX D'HIER,
D'AUJOURD'HUI ET DE DEMAIN

SOPHIE LECLAIR-TREMBLAY



CITY DREAMERS

Origine : Canada

Année : 2018

Durée : 1 h 21

Réalisation : Joseph Hillel

Scénario : Joseph Hillel, Bruno Baillargeon

Images : Étienne Boitard, Léna Mill-Reuillard, Stéphanie Weber Biron

Montage : Heidi Haines

Musique : Jean-Olivier Bégin

Son : Martyne Morin, Stéphane Carreau, Alexandre Wang-Legentil

Avec : Phyllis Lambert, Denise Scott Brown, Cornelia Hahn Oberlander, Blanche Lemco van Ginkel

Producteur(s) : Ziad Touma

Distributeur : Maison 4tiers

RÊVEUSES DE VILLES, deuxième long métrage du documentariste Joseph Hillel, offre un regard pénétrant sur les environnements urbains, d'hier à aujourd'hui, et sur l'influence majeure qu'ont eue ces quatre célèbres architectes aujourd'hui âgées de 87 à 97 ans : Phyllis Lambert, activiste qui s'est battue pour la conservation du patrimoine architectural et fondatrice du Centre canadien d'architecture; Denise Scott Brown, urbaniste ayant enseigné et révolutionné l'architecture par ses idées innovatrices; Cornelia Hahn Oberlander, architecte paysagiste spécialisée des espaces verts et des aires de jeux cherchant à mettre de l'avant les espaces de détente en milieu urbain; Blanche Lemco van Ginkel, urbaniste ayant notamment réussi à préserver le quartier du Vieux-Montréal et conçu le plan de l'Expo 67. Le film présente, à travers une série d'entrevues ainsi qu'une multitude de documents d'archives, un portrait intime du parcours de ces

quatre grandes dames. Le documentaire propose un grand nombre d'allers-retours dans le temps qui s'enchevêtrent aux passionnantes anecdotes et à la profonde étude des lieux des quatre architectes. Les quatre femmes expriment de façon touchante leurs diverses personnalités à travers le récit de leur carrière respective, abordant les métamorphoses ayant touché l'architecture et les milieux urbains dans l'histoire de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Le film prend rapidement l'allure d'une profonde méditation sur ce que signifie être rêveur dans un domaine comme l'architecture et même à plus large échelle. Il s'agit de sonder le monde, de penser l'avenir avec une perspective, et de réfléchir à la possibilité de concrétiser cette vision. L'architecture est un domaine très méditatif en ce sens : l'émotion vibrante qui traverse les yeux de ces femmes inspirantes lorsqu'elles déambulent dans une des quatre grandes villes dont il est principalement

question (Montréal, Toronto, Vancouver et Philadelphie), en voiture ou à la marche, il est saisissant de constater et de ressentir la portée de leur façon d'observer l'environnement. Les rues, les infrastructures, les autoroutes, les parcs et tout ce qui constitue l'espace qui leur est donné d'observer sur le moment se fait décortiquer du regard, prémisse des impressions, peu importe leur nature, qui seront émises par les quatre femmes. La réalisation du documentaire vient nourrir cette perception en représentant les milieux urbains ainsi que la densité de la population qui les caractérisent avec une grande poésie. Il s'agit d'images réalistes qui permettent de scruter avec finesse les moindres détails de ce que l'on voit tous les jours ainsi que la précision de leur emplacement dans l'espace : une publicité, un symbole de la signalisation routière, la composition d'un paysage lorsque l'on porte attention à la portion d'espace vert par rapport à un bâtiment. Les images de la ville semblent donc empreintes des impressions et des réflexions émises par les grandes dames. Cette façon d'observer ce qui se passe autour de soi a une allure contagieuse, comme si *Rêveuses de villes* avait le pouvoir d'enrichir la relation entre un individu et un lieu, de faire en sorte qu'un individu devienne plus attentif aux détails qui composent les espaces faisant partie de son quotidien, permettant de ressentir la puissance et l'importance magistrale du travail qu'ont accompli ces femmes depuis le milieu du XX^e siècle afin de concrétiser leur façon de penser et de rêver l'environnement.

Malgré une atmosphère gaie par sa musique jazz et son énergique cadence, le film de Joseph Hillel est imprégné d'une beauté à saveur nostalgique, parfumée du sentiment d'urgence du présent. De jour comme de nuit, que ce soit par une juxtaposition d'archives en noir et blanc et de plans des grandes agglomérations actuelles, en passant par la nature ou encore les fascinantes images du Las Vegas des années 1960, l'esthétique interagit avec les entrevues de manière à faire état du temps qui passe, et ce, à travers les batailles menées par ceux - et plus particulièrement celles dans le cas présent - qui ont précédé, des vestiges qui en ont été laissés et du miroitement d'un futur plus qu'incertain où chaque individu devra présenter un certain niveau d'implication pour que demain se réalise. Le documentaire se veut donc porteur de l'urgence d'agir, maintenant, tout de suite, avant qu'il ne soit trop tard.

Il est impossible de parler de ce long métrage sans mentionner l'hommage fulgurant que rend le cinéaste à ces pionnières avec *Rêveuses de villes*. Le film relate les jeunes années des quatre femmes qui furent, à cette époque, dévalorisées par une société

sexiste qui battait son plein. En 1991, Denise Scott Brown s'est vue refuser l'honneur du prix Pritzker, prestigieuse récompense dans le domaine de l'architecture. Et qui fut le vainqueur ? Son mari, Robert Venturi, avec qui elle a toujours collaboré. Être une femme était un motif de disqualification, et cet outrage parmi tant d'autres démontre l'ampleur des difficultés qu'ont pu connaître les quatre grandes dames au cours de leur carrière en architecture. Si l'influence des quatre architectes est devenue incontestable, le documentaire met en perspective la profondeur et la sensibilité du rapport qu'elles entretiennent avec leur métier qui, à l'image de la société d'autrefois, refusait de leur accorder toute forme de crédibilité. À travers cette vision discriminatoire des femmes, elles se sont frayé un chemin, armées de leur détermination et de leur passion, ce qui résulta donc en une multitude d'honneurs et de distinctions. Le documentaire est d'une importance indéniable, manifeste d'une grande reconnaissance, exprimant de façon remarquable la valeur de leur héritage, de tout ce qu'elles ont réalisé, de tout ce qu'elles ont apporté au développement et à la transformation de l'environnement dans lequel notre société évolue.

Rêveuses de villes est une œuvre qui examine avec tendresse le regard de ces créatrices désireuses de répondre à la fois aux besoins de l'urbanisme et à ceux des individus, alliant considération pour les divers changements qui affectent les milieux urbains et conceptualisation d'un environnement qui offre une bonne qualité de vie aux citoyens. Et s'il y a quelque chose que Phyllis Lambert, Denise Scott Brown, Cornelia Hahn Oberlander et Blanche Lemco van Ginkel semblent avoir à cœur, c'est bien de créer un environnement favorable et inspirant, conservant les traces d'hier et façonnant, un peu tous les jours, un meilleur demain. ▲

« *Rêveuses de villes* est une œuvre qui examine avec tendresse le regard de ces créatrices désireuses de répondre à la fois aux besoins de l'urbanisme et à ceux des individus, alliant considération pour les divers changements qui affectent les milieux urbains et conceptualisation d'un environnement qui offre une bonne qualité de vie aux citoyens. »





Une invasion néfaste, incontrôlable et secrète appartenant au dark web

AUX PRÉMICES DU SEPTIÈME ART, dès que l'on tourna la manivelle de la caméra pour filmer nos semblables, une réflexion sur le regard de l'autre s'amorçait, menant inévitablement aux questions éthiques sur la vie privée. Déjà en 1929, en Union soviétique, Dziga Vertov interrogeait le médium et sa représentation du réel, avec *L'Homme à la caméra* et ses théories sur le Kino-pravda (ciné-vérité). Bien avant le roman *1984* de George Orwell ou la myriade de télé-réalités inspirée par le concept de *Big Brother*, il mettra en scène des caméras de surveillance filmant les passants dans les rues d'Odessa. Nos sociétés sont sous surveillance depuis longtemps et les institutions, comme les pratiques, portant atteinte aux libertés fondamentales et à la vie privée des individus, sont aujourd'hui, plus que jamais, d'actualité.

Avec son plus récent documentaire, *Hak_MTL*, le chercheur, journaliste et cinéaste Alexandre Sheldon s'intéresse à la notion de vie privée en 2019. Sans conteste, une notion qui disparaît, au profit d'une gigantesque machine de surveillance, où Internet occupe une place de choix. Les premières images de ce documentaire de soixante minutes donnent le ton. Sous vos pieds, dans les sous-sols de la métropole, circulent des informations Web, probablement les vôtres, où 75% du trafic Internet est capturé, explique Daniel Legault, président de Metro Optic, une compagnie montréalaise qui travaille avec des clients très privés (intéressés par vos données, plus très privées). «La vie privée, aujourd'hui, ça n'existe plus», viendra confirmer la narration. Et pour cause, les grandes compagnies (Google, Facebook, etc.) savent tout de vous, à travers les données que vous consentez à leur donner. Sans même le savoir, vous n'êtes plus le consommateur, mais le produit. Vous croyez consommer des produits (votre aspirateur robot voit toutes les pièces de votre maison, votre haut-parleur intelligent Google Alexa

Hak_MTL

Big Brother

JULIE VAILLANCOURT

enregistre vos conversations, comme la Hello Barbie de votre enfant), mais l'intelligence artificielle fait de vous un produit de consommation, «vous devenez une génératrice de vos données... et elles seront vendues au plus offrant».

Voilà qu'interviennent les *hackers*, ces pirates de l'informatique dépeints par les grands médias comme une invasion néfaste, incontrôlable et secrète appartenant au *dark web*... Certes, «ça prend des *hackers* pour montrer que la sécurité est compromise». Or, ces gens sachant manier la souris à bon escient travaillent, pour la plupart, dans l'ombre, pour votre propre sécurité. C'est du moins l'argument mis de l'avant dans *Hak_MTL*, avec notamment la contribution de *hackers* montréalais travaillant à la lutte globale pour la vie privée. Mentionnons Tor, un réseau informatique superposé mondial et décentralisé, permettant de détourner la surveillance Web. D'autres figures de proue de l'industrie, dont Richard Stallman, initiateur du mouvement du logiciel libre, n'hésitent pas à affirmer que «la surveillance imposée sur nous est pire que celle de l'ex-Union soviétique», sans compter qu'une compagnie comme Uber espionne les gens et suit leurs déplacements, ce qui menace la démocratie».

Sans être un grand film, *Hak_MTL* s'attaque à un grand sujet. La facture visuelle demeure convenue, en raison des entrevues à la caméra avec des acteurs du milieu, doublées d'une narration. Produit avec la collaboration de Canal D, le documentaire demeure avant tout une production pour la télévision, tant dans sa facture que dans son format. Néanmoins, la réflexion générée est complexe. On y mentionne qu'un *hacker* aime «l'ingéniosité ludique», c'est-à-dire qu'il aime «détourner de son utilisation initiale un système donné». Par exemple, emprunter un escalier mécanique en sens inverse, renvoie à l'esprit du *hacker*. Et, après le visionnement, la réflexion se prolonge : peut-être que tous les utilisateurs du Web devraient devenir des *hackers*, et ce, pour leur propre survie? Dans un monde où l'utilisateur devient le produit, «soit tu programmes, soit tu te fais programmer». Puis, les propos de l'informaticien Edward Snowden marquent un point d'orgue. Alors en visioconférence devant des étudiants de l'Université McGill, ce lanceur d'alerte, jadis employé de la CIA et de la NSA, est formel : «Ce sera la décision de votre génération.»

Origine : Québec [Canada]

Année : 2019

Durée : 1 h 07

Réalisation : Alexandre Sheldon

Scénario : Alexandre Sheldon

Images : Geoffroy Beauchemin, Jérémie Battaglia, François Vincelette, Daniel Jobin

Montage : Alexandre Lachance

Musique : Uberko

Son : Melanie Gauthier

Avec : Daniel Legault, Richard Stallman, Edward Snowden

Producteur(s) : Amélie Lambert Bouchard, Sylvie Van Brabant

Distributeur : Productions du Rapide-Blanc

Jeune Juliette

Ce soir je serai la plus belle

ÉLIE CASTIEL

POURQUOI UN TITRE d'article, pour certains, aussi ringard? Pour simplement prouver que tout est possible, même chez les cinéastes auteurs. Trois films, *Nuits #1*, *Les êtres chers* et *Nelly* situent Anne Émond dans le rang des auteurs québécois sur qui on peut compter, constat déjà confirmé dans sa fameuse *Nuit*. Nouvel essai intimiste que *Jeune Juliette*, titre d'autant plus personnel qu'il place le genre biographique dans de nouvelles sphères narratives, entre le récit traditionnel et le goût pour l'imaginaire.

Oui, la vie intime de la jeune Juliette à un âge particulier, l'adolescence. Elle, aux formes rondettes (et ce n'est guère un défaut), d'une beauté radieuse, sensible, accueillante, attendrissante, une jeune fille respectueuse d'autrui et... amoureuse du *sexy Dude* de l'école qui, lui, on l'apprendra, ne s'intéresse pas amoureusement à elle.

D'où un récit (faussement) emprunté à tous ces films américains d'adolescentes éprises du plus beau mec de l'école, et lui conscient ou pas que toutes (et parfois certains tous – mais il ne faut pas le dire) le désirent et physiquement et affectivement. Mais Émond, de ces films *made in USA*, n'intègre que les meilleurs éléments et ose déconstruire le statu quo du cinéma québécois – même si d'autres comme Chloé Robichaud l'ont fait – en présentant, ici, un personnage lesbien remarquablement campé par une Léane Désilet excellente, une véritable révélation qu'on voudrait souhaiter voir également dans des productions internationales; en plein sentiment amoureux occulté, quoique faisant fi du qu'on-dira-t-on étudiantin pour donner libre cours à un esprit libre et à une âme en peine époustouflante. Tout pour une camarade (Juliette) qui ne semble pas bien comprendre ce qui se passe autour d'elle, tant son cœur chavire pour le plus beau gars de l'école.

Et pour oublier, Juliette obtient un travail bien rémunéré pour s'occuper d'un enfant asiatique, probablement adopté, qui semble plus adulte que tous les autres élèves de l'école (magnifique Gabriel Beaudet). Pour Anne Émond, une mise en scène grand public visant d'une part à divertir en sommant le spectateur de réfléchir sur cet obscur objet du regard que constitue le cinéma, d'où des plans rapprochés qui

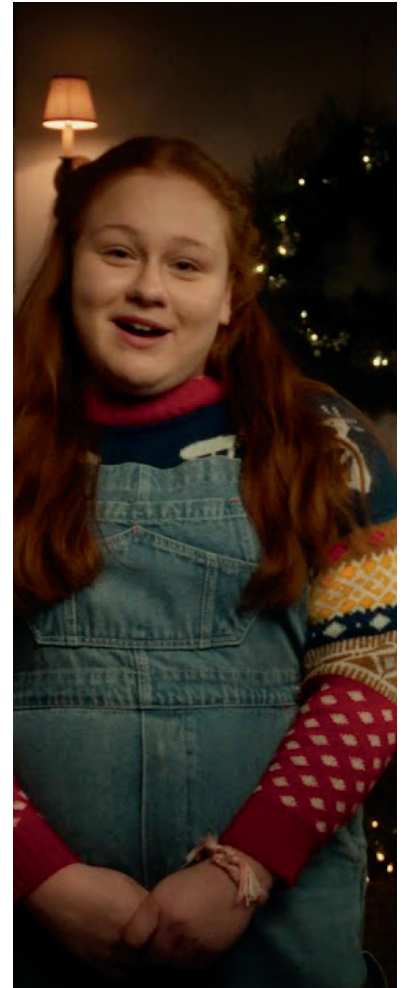
ne cessent d'interroger l'œil du spectateur et des plans d'ensemble d'une approche lumineuse.

Tout tourne autour de Juliette, de son univers particulier, celui de la vie de tous les jours et de l'inventé, plutôt de l'imaginé. Effectivement, imaginer des lettres d'amour, des récits romantiques, des paroles qui touchent le cœur et caressent nos cordes les plus sensibles. Et quand la réalité frappe, on essaie de faire fi de tout cela, réalisant que ce n'est qu'un film après tout.

Anne Émond filme librement, amoureusement, comme si le plan correspondait à une relation particulière entre elle, la caméra et les sujets filmés, non seulement les êtres, mais les lieux et objets. En la comparant, par exemple, à un Philippe Lesage au féminin, on risquerait de pécher par vanité chauviniste. Non, Émond possède toute la sensibilité féminine, une originalité à fleur de peau et, plus que tout, une envie insatiable de faire du cinéma.

Cette fois-ci, l'énergie du film repose sur cette volonté de donner aux personnages, quels qu'ils soient, principaux et secondaires, quelque chose qui a à voir avec l'acte de filmer, un je-ne-sais-quoi qui consiste à se retrouver devant la caméra comme si celle-ci était le pendant visuel d'un livre en mouvement. Tourner chaque page, comme aller d'un plan à l'autre; cette caractéristique, dans un film, nécessite un rythme que la cinéaste manipule allègrement, mélangeant l'imprudence des séquences rapides et la contemplation de celles qui méritent notre respect.

Il ne faut pas oublier de souligner la présence de Robin Aubert, jamais avec autant de charisme et de retenue. Mais il y a surtout Alexane Jamieson (Juliette), dans tous ses états, passant d'un registre à l'autre avec une facilité hallucinante. On l'a vu, entre autres, dans *Les rois mongols* (2017) de Luc Picard. Rôle principal dans *Jeune Juliette*, où elle a la possibilité de peaufiner au mieux son registre. Elle est drôle, émouvante et à la fin (d'une audace frontale pour le cinéma québécois), impériale, souveraine, clamant tout haut que ce soir-là, elle sera la plus belle pour des raisons inhabituelles. Pari gagné pour Anne Émond qui prouve ici que le cinéma québécois peut être grand public, intelligent et porter indéniablement une signature. ▲



Juliette, filmée amoureusement

Origine : Québec [Canada]

Année : 2019

Durée : 1 h 33

Réalisation : Anne Émond

Scénario : Anne Émond

Images : Olivier Gossot

Montage : Alexandre Leblanc

Musique : Vincent Roberge

Son : Luc Boudrias, Stephen de Oliveira, Nathalie Fleurant, Marc Vallières

Décor : François Bernier, Olivier Gamache Lalonde

Direction artistique : Sylvain Lemaître

Costumes : Caroline Bodson

Interprètes : Alexane Jamieson (Juliette), Léane Désilet (Léane), Antoine Desrochers (Liam), Christophe Levac (Pierre-Luc), Robin Aubert (père de Juliette), Tatiana Zinga Botao (amoureuse du père de Juliette), Gabriel Beaudet (jeune élève asiatique)

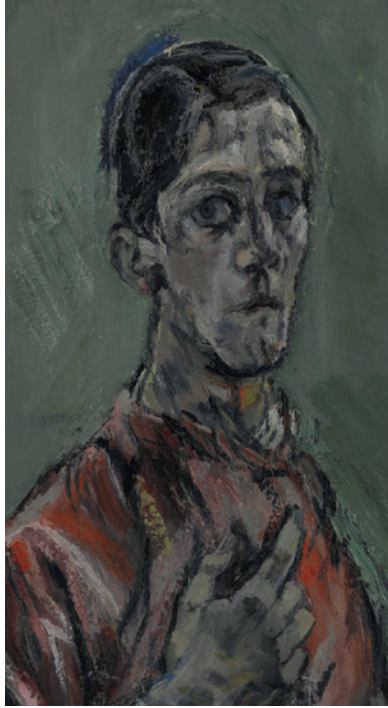
Producteur(s) : Sylvain Corbeil

Distributeur : Maison 4:3

Kokoschka, Œuvre-Vie

La puissance du souffle de vie

SOPHIE LECLAIR-TREMBLAY



Détruire les conventions

KOKOSCHKA - LIFE'S WORK

Origine : Suisse

Année : 2017

Durée : 1 h 32

Réalisation : Michel Rodde

Scénario : Michel Rodde

Images : Bernard Cavalié

Montage : Jean Reusser

Musique : Bach, Scarlatti, Schubert, Brahms, Wagner

Son : Loïc Gourbe

Décor : Marie-Jo Saxod, Benoît Fontaine, Guillaume Daret

Direction artistique : Marie-Jo Saxod

Costumes : Geneviève Maulini

Interprètes : Aurélia Lüscher (Guide, narratrice, Virginia), Gaël Forestier (George Trakl), François Menna (Jakob Goldschmidt), Laurent Sandoz (voix de Dr. Neuberger), Michel Rodde (voix d'Oskar Kokoschka)

Producteur(s) : Michel Rodde, Pierre-Alain Frey

Distributeur : K-Films Amérique

MICHEL RODDE présente le peintre et écrivain Oskar Kokoschka dans *Kokoschka, Œuvre-Vie*, documentaire proposant une incursion au cœur de l'existence de cet artiste fulgurant dont le parcours fut inhérent aux tourments du XX^e siècle. Il vit la société vivre de grandes transformations et l'Europe entrer dans le chaos le plus total. Son engagement vis-à-vis des maux de l'époque résonnait avec sa vision de l'art et du monde. Le peintre expressionniste laissa une empreinte des plus marquantes au sein de l'Histoire de l'art.

La vivacité et la détermination faisaient de Kokoschka un être qui ne semblait jamais tenir en place. Au fil des voyages qu'il effectua, majoritairement en Europe, il fit plusieurs rencontres artistiques majeures, et elles l'emmenèrent sur de nombreux chemins différents. Écriture, théâtre, enseignement, il aborda maintes disciplines. La forme singulière du documentaire épouse parfaitement la spontanéité que semblait avoir Oskar Kokoschka dans ses entreprises, quelles qu'elles fussent, notamment en raison de la théâtralité avec laquelle l'actrice Aurélia Lüscher prend part à l'œuvre. Elle fait office de narratrice, nous guidant à travers les événements et les projets ayant fait partie de la vie de l'artiste. Mais elle incarne aussi plusieurs personnages féminins dont la rencontre a marqué émotionnellement et artistiquement la vie du peintre. Ces représentations fictives, entremêlées aux images d'archives, aux œuvres et autres photographies, prennent la forme d'un extrait de pièce de théâtre, là où le spectateur semble propulsé dans le présent, regardant cette femme s'adresser à lui dans une forme de langage particulière ayant parfois recours à l'animation. Les brisures atmosphériques qui s'ensuivent apparaissent loufoques, presque dérisoires, lorsque par exemple l'actrice surgit pendant la représentation du champ de bataille où Oskar s'est fait blesser lors de la Première Guerre mondiale. La charge du propos se voit donc altérée par ces moments ludiques et bienveillants qui surviennent à travers le cheminement linéaire du film.

L'aspect illusoire et théâtral du long métrage fait également écho au rapport que Kokoschka entretenait avec son imagination. Oskar semblait

utiliser la vaste étendue de cette dernière afin de créer une échappatoire lui permettant de continuer malgré les blessures et de calmer le malaise que lui inspirait cette époque aux événements monstrueux. La poupée qu'il conçut à l'effigie d'Alma Mahler, femme avec qui il eut une relation qui lui causa une puissante douleur amoureuse, démontre bien le grand intérêt qu'il portait à l'illusion, illusion dont il semblait être maître, tout en se laissant glisser dedans, s'évadant. La musique, d'une grande importance pour Kokoschka, est aussi un art dont le film est très imprégné : il ne s'en sépare presque jamais. Elle porte le cours du récit, se métamorphosant souvent et brusquement, passant du calme à l'agitation, à l'image de la singularité de la mise en scène et des méandres du parcours de l'artiste.

Ce survol atypique entraîne le spectateur au cœur de la personnalité foisonnante de Kokoschka. Fin observateur du monde, des êtres et de leurs multiples nuances, il suscitait aussi une grande controverse, notamment par sa faculté à percer le secret de ses sujets, de ses modèles, secrets qui se passaient bien de mots. Il s'agissait plutôt de trouver l'essence d'une chose, peu importe ce qu'elle est, et de lui donner forme, de lui donner vie au cœur de son art. Kokoschka, qualifié d'artiste dégénéré, répondait aux mœurs de son temps, n'ayant pas peur d'offenser, de choquer et de détruire les conventions. La compréhension que Rodde a de Kokoschka est indiscutable : le réalisateur assume l'intensité et la voluminosité de son propos en lui apportant la fluidité nécessaire. Il tient solidement les ficelles de son œuvre, ce documentaire parsemé de fiction qui démontre la profonde étude de personnage qu'il semble avoir effectuée.

Kokoschka, Œuvre-Vie rend un brillant et vigoureux hommage à Oskar Kokoschka, permettant de découvrir la richesse du périple de ce grand homme dont il ne fut pas assez question jusqu'ici. Michel Rodde relève avec brio et audace ce défi qu'est de présenter avec fougue, justesse et éclat, sans s'égarer, l'artiste en relation avec son époque trouble, ayant exploré sans relâche, pensé le temps et l'espace, l'infini des possibilités et des individus. ▲

The Grizzlies La grande séduction

JULIE VAILLANCOURT

Avec des images d'archives d'Inuits, d'igloos, d'écoles et de pensionnats, présentées au rythme de chants de gorge s'intensifiant, le générique de *The Grizzlies* évoque rapidement l'univers du film, au Nunavut, où parfums de traditions et effets du colonialisme s'imbriquent. Puis, un jeune homme fait fuir son chien. Si le fusil qu'il tient semble indiquer un départ imminent pour la chasse, il n'en est rien : il retourne l'arme contre lui. Fondu au noir. Puis, l'intertitre est alarmant : « 2004. Nunavut. Le plus haut taux de suicide en Amérique du Nord ». Commence ainsi la trame narrative de *The Grizzlies*, inspiré d'une histoire vraie ayant eu lieu en 1998, dans laquelle Russ Sheppard (Ben Schnetzer) trouve un (premier) emploi d'enseignant en histoire dans une école de Kugluktuk. Le jeune professeur inexpérimenté découvre alors l'histoire, autrement, avec les lègues néfastes de la colonisation et les réalités des communautés du Grand Nord. Désabusés, les jeunes délaissent les bancs d'école pour sombrer dans l'alcool et autres substances leur faisant oublier la pauvreté dans laquelle ils sont plongés. « Bienvenue à l'autre bout du monde, ou à la fin du monde, ça dépend », lui dira d'emblée son collègue. Sans conteste, les premiers contacts de Russ avec les jeunes habitants de Kugluktuk sont catastrophiques. Puis, commence l'apprentissage du professeur, car telle est la morale de *The Grizzlies* : les élèves peuvent s'avérer être d'excellents professeurs...

Russ, qui a de la difficulté à gérer sa classe, décide alors d'enseigner la crosse, un sport qu'il pratiquait pendant ses études à McGill, et un des premiers sports organisés en Amérique du Nord, qui fut d'abord pratiqué comme jeu/rituel par les Premières Nations. Ainsi commence *La grande séduction* (2003, Jean-François Pouliot). Un peu comme ce médecin qu'il fallait séduire pour qu'il vienne en aide aux habitants de Sainte-Marie-la-Mauderne, Russ désire séduire ces jeunes inuits par le sport, où esprit d'équipe, résilience, détermination et persévérance seront de mise. Si ces qualificatifs propres aux films sportifs semblent ici évoquer une comédie à la *Mighty Ducks* (1992, Stephen Herek), il n'en est rien. Malgré quelques scènes cocasses et le vent d'espoir qui souffle tout au long du film, la trame narrative rappelle que tout peut basculer ; suicide, alcoolisme, violence, pauvreté, faim, isolation, etc. demeurent des combats quotidiens pour les habitants de Kugluktuk. Elle rappelle aussi que chaque victoire, aussi infime soit-



elle, a le pouvoir de changer les choses positivement pour une communauté. Le pouvoir de l'espoir ne doit jamais être sous-estimé. Tel *Kiyookta* (2008, Aïda Maigre-Touchet), entre la glace et l'eau, la beauté filmée des paysages porte à la réflexion.

Avec *The Grizzlies*, son premier long métrage, Miranda de Pencier sera récompensée pour sa réalisation exceptionnelle par la Guilde canadienne des réalisateurs. Si la Torontoise affiche plus de 15 ans de carrière en tant qu'actrice, elle se lancera dans la production, à titre de directrice de développement, pour la compagnie Wildwood de l'acteur Robert Redford, avant de créer sa propre compagnie, Northwood Productions. En 2003, elle produit et réalise *Throat Song*, un premier court métrage suivant le parcours d'une jeune inuit violente qui tente de retrouver sa voix au sein de sa communauté. En ce sens, ce premier opus se positionne comme une introduction filmique à *The Grizzlies*, qui met de l'avant le sentiment de communauté qui lie les peuples du Nunavut et leurs traditions.

The Grizzlies est une histoire de résilience et de persévérance, où s'opère une grande séduction. Celle d'un peuple qui ne demande qu'à s'exprimer. Celle d'une productrice, Stacey Aglok MacDonald qui, après avoir constaté les impacts positifs de ce sport sur sa communauté, sera animée par l'idée de porter cette histoire à l'écran, en collaboration avec la productrice Alethea Arnaquq-Baril et de la réalisatrice Miranda de Pencier. Celle d'une réalisatrice torontoise qui sait filmer l'autre et diriger ses acteurs (mentionnons Paul Nutarariaq et Emerald MacDonald). Bien qu'il s'agisse d'une fiction, *The Grizzlies* demeure dans la primauté du regard, ce que Robert Flaherty avait su traduire dans *Nanook of the North* (1922). Si le cinéma documentaire et ethnographique est bien différent de la fiction contemporaine, il n'en demeure pas moins qu'on tente ici de brouiller les frontières, pour animer l'apprentissage et mettre authentiquement en scène la voix d'un peuple. ▲

Origine : Canada

Année : 2018

Durée : 1 h 46

Réalisation : Miranda de Pencier

Scénario : Moira Walley-Beckett, Graham Yost

Images : Jim Denault

Montage : Michele Conroy, Ronald Sanders, James Vandewater

Direction artistique : Zazu Myers

Musique : Garth Stevenson

Son : Davi Aquino, Robert Turi

Interprètes : Ben Schnetzer (Russ Sheppard), Emerald MacDonald (Miranda), Paul Nutarariaq (Zach), Ricky Marty-Pahtaykan (Adam)

Producteur(s) : Alethea Arnaquq-Baril, Stacey Aglok

Distributeurs : Métropole Films

The White Crow

En liberté surveillée

YVES LABERGE



—
*Un travail acharné pour
réussir à se surpasser*

NOUREEV

Origine : Grande-Bretagne / France

Année : 2018

Durée : 2 h 07

Réalisation : Ralph Fiennes

Scénario : David Hare, d'après le livre
Nureyev: The Life de Julie Kavanagh

Images : Mike Eley

Montage : Barney Pilling

Musique : Ilan Eshkeri et autres compositeurs

Son : Yves-Marie Omnes, Kasper Pedersen,
Paul Carter, Olivier Guillaume

Décor : Camille Bougon-Pigneul et
Christelle Maisonneuve

Direction artistique : Anne Seibel

Costumes : Madeline Fontaine

Chorégraphies : Johan Kobborg

Interprètes : Oleg Ivenko (Rudolf Nureyev),
Adèle Exarchopoulos (Clara Saint), Chulpan
Khamatova (Xenia Jurgenson), Ralph
Fiennes (Alexander Ivanovich Pushkine),
Maksimilian Grigoriyev (Nureyev à 8 ans),
Sergei Polunin (Yuri Soloviev)

Producteur(s) : Carolyn Marks Blackwood,
François Ivernel, Andrew Levitas et al.

Distributeur : Métropole Films

CETTE SECONDE biographie filmée sur la vie de Rudolf Nureyev (1938-1993) s'ajoute à des documentaires et des ballets filmés réédités en DVD ou sur Blu-ray (en anglais, on orthographie son nom « Nureyev »). À 24 ans, Nureyev avait déjà révolutionné la danse classique par son talent, son audace, son androgynie, sa détermination et son énergie. Centré sur la première visite du futur chorégraphe à Paris, en 1961, le scénario de David Hare présente de manière équilibrée la vie de l'artiste soviétique, partagée entre la danse et des moments plus privés, en faisant valoir son culte de la beauté et de la grâce, tout en évitant l'idéalisation d'un personnage parfois égoïste, égocentriste, intransigeant et même cassant. Mais, même s'il se concentre sur ces quelques semaines passées à Paris, *The White Crow* ne s'interdit pas les retours en arrière, nous permettant de comprendre par des souvenirs d'un père manquant les excès et les insuffisances dans la personnalité du jeune Nureyev. Le recours à des teintes proches du noir et blanc pour évoquer — sans sombrer pour autant dans le pathos — les traumatismes de l'enfance est particulièrement heureux, dans des scènes faisant judicieusement l'économie de dialogues qui seraient superflus. Ralph Fiennes fait souvent le choix intelligent d'éviter les échanges trop bavards devant l'évidence ou la plénitude d'une situation. Par ailleurs, l'homosexualité et la bisexualité de Nureyev sont inévitablement évoquées, tout en laissant place à une part d'ombre. La mise en scène et le travail de la caméra sont de main de maître : en dépit de leur brièveté, les scènes de ballet pourront faire aimer la danse classique aux néophytes tout en montrant la nécessité du travail acharné pour réussir et se surpasser. On voit bien qu'à ses débuts, Nureyev n'était pas un génie de la danse, en dépit

de son potentiel et de sa détermination. En toile de fond, on revit les obsessions et la paranoïa propres à la guerre froide, mais aussi la sensation exaltante pour un jeune Soviétique de découvrir la magnificence de la vie parisienne. Homme cultivé et sensible, Nureyev savait reconnaître et apprécier diversement les icônes du Louvre, les ponts sur la Seine, les boîtes de nuit de Saint-Germain-des-Prés ; on comprend bien qu'avant même de toucher le sol français, il connaissait déjà certains de ces chefs-d'œuvre et s'était préparé avant d'aller les contempler.

Oleg Ivenko personnifie merveilleusement Nureyev, et le réalisateur Ralph Fiennes joue une interprétation judicieusement sobre du professeur de danse du jeune protagoniste. Les principaux rôles féminins (l'épouse du professeur de danse, la danseuse qui « choisit » Nureyev) sont aussi très justes. On reprochera aux producteurs le choix du titre — incomplet — (qui ne contient pas le nom de Nureyev) et quelques plans trop brefs ou trop saccadés dans certaines séquences, par exemple durant les répétitions, ou lors de l'évocation de la naissance du danseur — survenue inopinément dans un wagon du Transsibérien ! De plus, certains passages se déroulant dans le Paris des années 1960 manquent de réalisme et auraient dû être tournés directement en français, et non en anglais. Autre anachronisme : dans une séquence se passant au bureau de la police de l'aéroport du Bourget, on aperçoit au mur une carte de l'Europe en anglais, alors qu'à cette époque en France, il était inconcevable que l'on trouve une carte qui ne soit pas en français. Sur le plan visuel, les teintes des décors et la pureté des éclairages sont particulièrement réussies, tout comme le choix de la musique, avec une trame originale composée par Ilan Eshkeri et des extraits des opéras de Tchaïkovski — on l'annonce chez Deutsche Grammophon.

Incontestablement, *The White Crow* restera le plus beau film britannique de cette année. Fort heureusement, il a été projeté au Québec dans une version en anglais et en russe (et quelques répliques en français) avec sous-titres français. Pour maximiser son visionnement, il est préférable de ne rien lire sur ce film ou sur Nureyev, car la progression des événements est particulièrement réussie. Et même les résumés du film rédigés par les distributeurs en disent beaucoup trop, révélant même le dénouement. ▲

MORPHOLOGIE DU RÉCIT

JAMAIS DANS L'HISTOIRE de l'humanité, un art de conter n'aura bravé autant de facteurs tentant de domestiquer sa vocation : des barrières financières pour ce qui regarde sa production et sa diffusion, jusqu'aux manipulations politiques alternant entre mesures de propagande et de censure. Voilà les enjeux auxquels doit faire face le cinéma, une machine à récits perpétuellement située dans une plus grande histoire, celle de la société dans laquelle on les fabrique. Un art dont la narration ne se tait jamais puisqu'il incite à chercher, à comprendre le monde et les drames qu'il déclenche, à constamment s'intéresser à plus que ce que l'on nous propose, à ne se satisfaire de rien et à creuser encore et toujours.

Les fervents de la commodité abyssale sont priés d'aller voir ailleurs. Ici, la compréhension n'est pas qu'une simple question de mise en contexte du récit. Assurément, pour saisir **Z**, on doit comprendre la dictature des colonels, aussi bien que pour appréhender *La bataille d'Alger*, il faut concevoir ce qu'était l'ampleur de la torture en Algérie, mais ce n'est pas tout. La valeur d'une histoire se mesure parfois aussi aux écueils auxquels ont dû faire face ceux qui ont voulu la raconter – *parlez-en à Mikis Theodorakis*. Que dire encore de la réception critique et politique qui l'attend au tournant, comme au sortir de *Foxtrot*. On doit se demander ce que cela implique pour Samuel Maoz de réaliser un film sur l'armée et ses tares en Israël. Comment faire des films en Chine sans courir le risque de le voir censuré par cette loi fourre-tout qui interdit tout ce qui pourrait contrarier « la dignité, l'honneur et les intérêts » de l'État. Voilà la complexité infernale du cinéma. En voulant raconter une histoire, il en écrit une autre, à force de ratures, de larmoiements, d'effacements ; il explique, il réinvente et il signe : voici comment, ici et en ce temps-là, l'on vivait, et par le fait même, voici ce qui est arrivé au moment de vous le relater.

Qu'il assume son historicité ou qu'il tente à tout prix de s'en détacher, le cinéma n'échappe jamais au portrait qu'il esquisse de son époque. Ses œuvres impliquent un pari ambitieux, celui de constamment nous rapprocher de la vérité humaine, pour la rendre autrement palpable et intelligible. À chacune d'elles vient s'annexer une future relique de l'enseignement de notre contemporanéité. Voilà l'esprit avec lequel cette chronique abordera notre cinéphilie ; en revendiquant le fait que cette maladie obsessionnelle (fréquentable parfois, sans ordonnance toujours) n'est en rien une réclusion volontaire dans une bulle artificielle, mais bien plutôt une constante réunion avec le réel. Combien de fois faut-il le hurler ? Celui qui dévore le cinéma, ne s'écarte pas du monde, mais tend à en être au plus près. Car non, on ne se réfugie pas seul dans une salle de cinéma en arborant des œillères nous coupant de la lumière extérieure, on s'y expose plutôt, nu et vulnérable devant les différents ratios de notre propre obscurantisme.

ROMAIN DUMONT



Foxtrot de Samuel Maoz

Le Liban dans le brouillard

Les affiches en lambeaux ROMAIN DUMONT

« C'est ainsi que vivent les Libanais au regard de leur histoire récente; un monde où les adultes se comportent avec un orgueil d'enfant, où les salles de classe enseignent le mutisme et où l'on se fait rappeler de manière ionescienne, entre tout un chacun, qu'il vaudrait mieux oublier. »

À CANNES, l'année passée, Nadine Labaki était reçue en grande pompe pour son splendide *Capharnaïm*. Quelques mois plus tôt, Ziad Doueiri avait l'honneur de voir son film *L'Insulte* devenir le premier film libanais nominé aux Oscars. Si la flamboyance de ces récents honneurs suggérerait un phénomène nouveau, il va sans dire que le pays du cèdre a vu défiler plusieurs grands cinéastes avant cette éclosion: Maroun Baghdadi, Jocelyne Saab, Philippe Aractingi et Danielle Arbid pour n'en nommer que quelques-uns. Des cinéastes qui partagent une sensibilité cyclopéenne, une dramaturgie puissante et un regard aiguisé sur leur pays. Ces réalisateurs qui avant tous titres et nominations étaient d'abord des enfants de la guerre, et donc de la division, de la ligne verte de Beyrouth, des rues à feu et à sang. C'est là que réside le point commun qui les réunit tous: ils ont dû apprendre à conjuguer avec les traumatismes provoqués par celle-ci. Oui. *La guerre*, la guerre tout simplement, parce que même les termes sont devenus conflictuels. Comment appeler ce qui se situe entre 1975 et 1990? Si, aujourd'hui, la plupart la nomment guerre civile, certains préfèrent encore en parler en termes d'événements, de *petites guerres*, ou bien, d'*invasions*... Alors, comment l'appeler?

C'est bien le propre de l'aberration que d'en-gluer la terminologie; les choses toutes simples deviennent impossibles à prononcer. La mention-

ner est tellement source de discordes entre Libanais, que l'on préfère ne plus se la raconter. Dans les écoles, le programme d'histoire officiel s'arrête avec l'indépendance libanaise, soit en 1943... Par la suite, amnésie collective et volontaire, qui n'est sans doute pas due au hasard lorsque l'on constate que la plupart de ses dirigeants actuels s'y sont sali les mains. Pourtant, les accords de Taëf, amorçant la fin de la guerre, prévoyaient la création d'un manuel d'histoire unifié. Tâche herculéenne, s'il en est, puisque 30 ans plus tard, aucun groupe d'historiens n'est arrivé à écrire un récit qui ne se termine pas déchiré par des conflits d'interprétations et de terminologie venant des différentes coalitions politiques¹. C'est ainsi que vivent les Libanais au regard de leur histoire récente; un monde où les adultes se comportent avec un orgueil d'enfant, où les salles de classe enseignent le mutisme et où l'on se fait rappeler de manière ionescienne, entre tout un chacun, qu'il vaudrait mieux oublier. C'est devant cette logique en fuite que les salles de cinéma sont devenues des lieux de refuge et de mémoire, car que faire d'autre en tant que cinéastes, si ce n'est prendre cette place odieusement vacante en racontant ce qu'on juge inénarrable. C'est d'ailleurs un de ses porte-étendards, Philippe Aractingi, qui exprime ce raisonnement le plus limpidement possible: « il y aura des films sur la guerre, et ce, tant que les Liba-

L'insulte



nais vivront dans le déni du passé», dit-il². Devant cette conviction, force est de constater que si les blessures de guerre cicatrisent mal, que son ouragan destructeur laisse un amas de ruines qui peinent à s'envoler, cette guerre est bien parvenue à ériger une chose unique : un cinéma libanais.

Et encore, cette idée d'un cinéma national libanais a longtemps été rejetée sous prétexte qu'aucun organe de financement public ou d'infrastructures de distribution n'était mis en place. Pourtant, bien plus forte que toutes les structures financières de production, la douleur partagée devient la fondation majeure pour argumenter l'existence d'un cinéma national. Car c'est autour de cet effort de mémoire que le pays a vu naître son cinéma, inimitable et déchirant (personne ne vous parlera du Liban sans en mentionner ses déchirures). Subversif et investi, car c'est un engagement de taille que le travail de mémoire dans un siècle qui nous incite à tout oublier. Imaginatif enfin, quand il n'aborde pas la guerre de front, emploie l'allégorie de manière évidente, et même, y cartographie les impacts sur sa société contemporaine. Retour donc sur l'évolution des représentations de cette guerre dans un cinéma qui est parvenu à traverser les frontières et le silence. Cette obsession partagée est surtout l'occasion de présenter certains des cinéastes les plus marquants de leur époque respective, leur façon de témoigner et de raconter ce qu'on ne s'entend même plus à nommer.

CHRONOLOGIE

Avant de décortiquer le cinéma qui concerne la guerre, il faut établir quelques repères historiques, tout en souscrivant au fait qu'aucune façon d'en faire sa chronologie ne soit en mesure de convenir à l'ensemble de ceux qui l'ont subie.

Il faut d'abord retourner à l'année 1970, qui est déterminante pour le monde arabe, alors que survient Septembre noir, le nom donné aux événements qui conduisent les réfugiés palestiniens, chassés de Jordanie par le roi Hussein, à s'établir à Jounieh. Cette arrivée massive bouscule l'équilibre démographique libanais et affaiblit massivement la majorité d'alors, chrétienne maronite. De surcroît, elle scelle la venue d'un nouvel acteur de taille sur la scène politique du pays : l'Organisation de Libération Palestinienne de Yasser Arafat. Dans un contexte de fragilité sociale terrible, où une partie du peuple vit dans un état de précarité extrême, la condition palestinienne devient rapidement le principal clivage dans ce pays limitrophe d'Israël. On se heurte à l'impossible pour offrir une solution commune quant au soutien qu'il faudrait apporter, ou non, à la cause palestinienne et surtout, à quel prix. C'est autour de cet enjeu que

surviennent les premiers conflits : le 13 avril 1975, les phalangistes attaquent un bus de civils palestiniens revenant d'une parade militaire. Ce premier massacre sonne le début d'un cercle infernal de violences réciproques entre guérillas urbaines.

Avec une rapidité effarante, les affrontements déboulent les uns à la suite des autres, une dégénérescence anticipée conduisant à la guerre civile. Deux coalitions se forment, étiquetées par les médias comme les «Conservateurs chrétiens» et les «Islamopalestino-progressistes». Chaque coalition regroupant plusieurs organisations en son sein, elles en viennent à anéantir l'ordre étatique et à le remplacer par un ordre milicien de plus en plus sanguinaire. En 1976, Beyrouth est divisée par une «ligne verte» qui sépare l'Est-chrétien de l'Ouest-musulman. Les massacres dans la communauté civile se répandent de Karantina à Damour. En juin de la même année, c'est le début de l'internationalisation du conflit lorsque l'armée syrienne entre dans le pays et rencontre sur son chemin une résistance tenace de l'OLP. Il faudra attendre l'accord de Riyad qui crée une Force Arabe de Dissuasion et l'entrée de cette dernière dans Beyrouth, le 15 novembre 1976, pour apaiser la situation. Toutefois, impossible de cicatriser les blessures sociales et de reconstruire le pays, sans trouver une solution commune quant à la restauration de l'État... sujet qui ravive débats et tensions. En 1978, c'est au tour d'Israël d'envahir le Sud-Liban pour créer une «zone de sécurité». Cette double invasion de pays extérieurs n'aide en rien à fonder des bases fortes de réconciliation.

Plus tard, en juin 1982, motivé par les attaques répétitives de l'OLP faites sur son territoire à partir du Sud-Liban, Israël lance l'opération «Paix en Galilée». En une semaine, l'armée se rend jusqu'à Beyrouth pour l'occuper. Le 23 août de la même année, conforté par l'occupation israélienne, Bachir Gemayel est élu président. Ce dernier, chef des Forces libanaises, une organisation qui regroupe alors la quasi-totalité des milices chrétiennes de Beyrouth, est assassiné trois semaines plus tard... par un chrétien. Les représailles s'exercent pourtant contre la communauté palestinienne; dans les camps de Sabra et Chatila, entre 800 et 2000 réfugiés trépassent sous la violence des phalangistes et le regard complice de l'armée israélienne occupante.

Le temps ne résout rien, il rend même le conflit encore plus chaotique et insaisissable. En 1983 s'amorce l'affrontement entre chrétiens et druzes. Puis en mai 1985, la «guerre des camps», une guerre inter-arabe meurtrière, entre la plus grande milice chiite de l'époque, Amal, et l'OLP. En 1988, le général Michel Aoun (actuel président) est désigné comme président du conseil; il ordonne dès lors une guerre de libération contre l'occupation syrienne.



Capharnaüm



Photo de gauche
Les petites guerres

Photo de droite
Hors la Vie

En 1989, l'Assemblée nationale décide de se réunir en Arabie Saoudite pour restaurer la paix en appelant à un cessez-le-feu et à une réconciliation nationale. Après de pénibles débats et malgré le désaccord de Michel Aoun, sont signés le 22 octobre 1989 les accords de Taëf. Pourtant, la paix n'est jamais totalement chose faite au Liban. De janvier à mars 1990, c'est la guerre interchrétienne, alors que le nouveau chef des Forces libanaises, Samir Geagea, refuse de participer à la guerre de libération contre la Syrie, qu'il croit vouée à l'échec. Forcé de combattre sur deux fronts (l'armée syrienne d'Hafez el-Assad et les Forces libanaises), Michel Aoun se réfugie le 13 octobre 1990 dans l'ambassade de France. Suite à cela, les Forces libanaises déposent les armes en respect des accords de Taëf.

Ces deux événements marquent la fin de 15 ans d'abominations; une guerre qui laissera derrière elle un bilan affreusement morbide : 150 000 morts et 350 000 blessés. La dévastation était donc quotidienne et le deuil permanent. L'effet kaléidoscopique provenant d'une succession de conflits aux facettes multiples, aura comme conséquence qu'il est difficile, voire chimérique, de se retrouver dans les dédales de l'histoire. Mais un très bref survol chronologique rend tout de même une chose possible, soit le fait que ce conflit est d'autant plus scabreux qu'une guerre déclarée entre chrétiens et musulmans.

CINQ FILMS DE GUERRE

Marc Ferro écrivait : « Je n'ai écrit ces lignes que pour lancer un cri d'alarme : certes le cinéma n'est pas toute l'histoire, mais sans lui, il ne saurait y avoir de connaissance de notre temps³ ». Cette connaissance de notre temps, elle se retrouve à travers cinq films marquants du cinéma libanais, tous situés en temps

de guerre. Des films de guerre donc, mais qui finissent par s'extirper de ce carcan étouffant, devenant des œuvres singulières, des explorations uniques autour d'un même traumatisme collectif. Faut-il le répéter, si ce sont uniquement des films de fiction, nul doute que cette histoire de la guerre n'aurait pu être racontée sans la contribution monumentale des documentaristes libanais, et en particulier, à travers l'œil du plus grand d'entre eux : Jocelyne Saab.

1. LES PETITES GUERRES

Tristement mis aux oubliettes ces derniers temps, il demeure impossible de raconter l'histoire du cinéma libanais sans mentionner l'icône Maroun Baghdadi. Sa première œuvre de fiction, montrée au Festival de Cannes en 1982, *Les petites guerres*, devenait le premier film d'auteur libanais produit depuis le déclenchement de la guerre. S'il avait fallu attendre autant de temps, c'est que les infrastructures de production cinématographique auparavant développées avaient été réduites quasi à zéro. En effet, durant les cinq premières années de la guerre, le cinéma d'auteur était condamné au documentaire et ce qu'il restait d'infrastructures était mis au service de très grandes productions, suivant un modèle plus hollywoodien. Des films ludiques qui connaissaient un succès commercial énorme, comme ceux de Youssef Charafeddine et de Samir El Ghoussayni.

Se déroulant en 1975, *Les petites guerres* raconte la vie de trois protagonistes en banqueroute, séduits par la guerre et conduits par l'angoisse de l'avenir : Tahal, jeune homme vulnérable qui devient chef de milice; Soraya, jeune femme qu'il abandonne et qui essaie de l'aider dans ses arnaques; et enfin, Nabil, photographe de presse qui profite de l'horreur pour vendre sa came. Délaissant tout sensationnalisme, le rythme lent réussit à la



fois à s'éloigner du conflit, tout en le suggérant immanquablement proche. La caméra gueule le vide : les rues et les souks se filment, mais les lieux se font déserts. On saisit là toute la fugacité des cessez-le-feu et la constante régression des mœurs. Enfin, le tour de force de Baghdadi est d'arriver à taire la confession de ses personnages. Il tenait fermement à en faire fi, à ce point, qu'au moment du tournage, il a filmé la maison de montagne de Tahal dans trois lieux différents pour qu'il devienne impossible de déterminer la région où elle se situait, et par le fait même, la confession du personnage. Ce refus de faire du film une exposition des différents points de vue politiques assoit l'essentiel : un portrait éclectique des personnalités libanaises et leurs façons de faire face à leur monde qui s'écroule.

Dans la *Chambre 666* de Wim Wenders (1982), Maroun Baghdadi mentionnait que « le cinéma est tellement imbriqué dans la vie, qu'on se demande en quelle mesure on se met à fabuler sa vie ou à vivre le cinéma. Je ne sais pas, si les cinéastes prennent le temps de vivre. » Son cinéma ne saurait mieux être résumé : une quête effrénée de faire vivre des personnages, là où la mort croyait triompher. Des mots prononcés comme s'il avait l'intuition de la brutale promptitude de son odyssée, une mort accidentelle en 1993. Deux ans plus tôt, il remportait le prix du jury au festival de Cannes avec *Hors la Vie*. Tous diront que jamais le cinéma libanais n'avait vu un tel talent.

2. DANS LES CHAMPS DE BATAILLE

Sélectionnée en 2004 à la quinzaine des réalisateurs pour *Dans les champs de bataille*, Danielle Arbid y dépeint savamment un drame d'adolescent en pleine guerre civile. Pour Lina, la protagoniste, la vie se poursuit et avec elle, la découverte de sa sexualité.

Elle fait face aux multiples drames familiaux, qui ne sont interrompus que par des allers-retours forcés pour trouver refuge lors des bombardements. Les vrais combats sont internes, à l'instar du père submergé par ses problèmes de jeu, dépossédé par les cartes. Aucune scène du conflit à proprement parler pour ce film qui se trouve malgré tout interdit aux moins de 18 ans. Pour le spectateur comme pour Lina, le voyeurisme est ailleurs ; à partir d'un voisin au corps d'Apollon qui se dandine sur son balcon jusqu'aux ébats qui rugissent en pleine nuit, sans qu'elle en embrasse totalement leurs origines. Les bombes ne deviennent plus que des bruits de fond symphoniques qui n'arrivent jamais à prendre le pas sur la danse des cœurs. C'est dans ce refus que le génie humaniste d'Arbid réside, des plans constamment rapprochés sur Lina qui nous incitent à oublier tout le reste. Rempli de subtilités, ce récit initiatique dépeint l'excellence de l'appétit humain dans son envie constante de dévorer la vie plutôt que les morts.

3. SOUS LES BOMBES

Sous les bombes de Philippe Aractingi n'est pas à proprement parler un film sur la guerre civile libanaise, il se situe plutôt pendant le conflit israélo-libanais de 2006. C'est d'abord et avant tout un bijou de production, une démarche honorable entre la fiction et le documentaire, qui ne va pas sans rappeler notre cinéma direct. Vivant à Beyrouth lors des bombardements, Aractingi sort filmer avec ses propres moyens des images du conflit. Puis, s'appuyant sur ces dernières pour faire une ronde de financement, il tourne la suite avec une équipe minuscule qui part explorer le Liban sous les bombes, résultant en un drame qui prend place dans un Liban contemporain dévasté. Le choc du spectateur devant ce décor en ruines est similaire à celui qu'il éprouve devant *Rome ville ouverte*.

Sous les bombes est l'histoire de Zaina (joué par l'inébranlable Nada Abou Farhat) qui recherche son fils, Karim, laissé aux soins de sa sœur. Sans nouvelle depuis des jours, elle revient avec l'unique volonté d'aller le rejoindre au Sud-Liban. Elle engage donc Toni, un chauffeur de taxi, pour une traversée du pays aux mille et un obstacles. Au départ, Toni, chrétien, et Zaina, chiite, ne ressentent pas de coup de foudre. Toutefois, au fur et à mesure qu'ils recherchent Karim, ils en viennent à développer une relation forte, à grands coups de non-dits. Ce drame est intemporel et nous reconduit automatiquement à la guerre civile libanaise, puisque ce fut pour tous un soubresaut calamiteux des souvenirs à demi enfouis. S'il manipule parfois des images documentaires pour servir un drame très théâtral, voire convenu, reste que

« Maroun Baghdadi mentionnait que "le cinéma est tellement imbriqué dans la vie, qu'on se demande en quelle mesure on se met à fabuler sa vie ou à vivre le cinéma. Je ne sais pas, si les cinéastes prennent le temps de vivre." Son cinéma ne saurait mieux être résumé : une quête effrénée de faire vivre des personnages, là où la mort croyait triompher.



—
Et maintenant on va où ?

Philippe Aractingi devient un véritable maître dans l'art d'exprimer la distance forcée et la séparation malheureuse. Sur le chemin des traversées et des détours, Aractingi propose le va-et-vient de la douleur qui s'est emparée de tout un pays.

4. WEST BEIRUT

En 1998, après avoir travaillé sur plusieurs films de Quentin Tarantino, Ziad Doueiri fait ses premiers pas comme réalisateur avec le remarqué *West Beirut*. Le film débute le 13 avril 1975 alors que Tarek, protagoniste bouffon et audacieux, se fait sortir de sa classe. Il se retrouve ainsi placé aux premières loges du déclenchement de la guerre, où, à travers une fenêtre, il assiste impuissant à l'attaque des phalangistes sur l'autobus palestinien. Le lendemain, en même temps que ses deux comparses, Omar et May, il prend conscience que cet événement vient de faire dérailler la vie de tout son peuple. Les écoles dorénavant fermées, les trois enfants se donnent pour mission d'aller faire développer un film super 8. C'est cette volonté qui les amène à découvrir la frontière qui divise la ville.

Propulsé par les compositions sublimes de Stewart Copeland, ex-batteur de The Police, Doueiri nous révèle un fantastique talent d'observation à travers une pléthore de détails hallucinants : de l'excursion des protagonistes dans un bordel tenu

par Oum-Walid, défenseuse féroce de la neutralité des lieux et qui demande : « Depuis quand les lits ont des religions ? », jusqu'à l'image incongrue d'une brassière accrochée à l'antenne d'une voiture pour échapper aux violences du *no man's land*. Dans cette savante poésie de couleurs conjuguée à un jeu d'acteur déconcertant d'honnêteté, ce film trouve le mérite de nous amener vers l'inconnu, en survolant les frontières de nos incompréhensions.

5. ET MAINTENANT ON VA OÙ ?

En 2012, suite à son premier succès, *Caramel*, Nadine Labaki récidive avec *Et maintenant on va où ?* À la recherche de l'imagination féminine pour déjouer l'esprit acculé des hommes, elle nous offre une variation du *Lysistrata* d'Aristophane, « Pour arrêter la guerre, refusez-vous à vos maris. ». Le film s'attaque par le fait même à un sujet qui brûle toujours, les tensions intercommunautaires et l'absurdité avec laquelle elles conduisent au bord du gouffre.

Dans un village non cartographié, chrétiens et musulmans cohabitent en paix avant l'arrivée de la menace de la télévision et les nouvelles qu'elle propage quant aux troubles religieux dans le reste du pays. Alarmées, les femmes craignent que celle-ci menace la paix du village. Inquiétude qui s'avère fondée puisqu'une série de catastrophes conduisent chaque groupe à en accuser l'autre. Malgré une déferlante de frustration et de colère, le ton reste systématiquement ancré dans le *feel good movie*. Comédie politique parfois très grossière, à l'instar des personnages du prêtre maronite ou de l'imam, de tous les films nommés plus haut, c'est sans aucun doute celui qui se distancie le plus d'un cinéma typiquement national, pour emprunter des réflexes scénaristiques hyper occidentalisés et une recherche sporadique du *comic relief*. Dans une prévisibilité ambiante, cette fable veut placarder un message d'espoir : gouverné par des femmes, ce monde serait sans doute beaucoup moins belliqueux. On en sort tout de même avec une question lancinante, celle de savoir pourquoi ne pas s'être contenté de lire le titre pour se poser la bonne question.

CONCLUSION

À bien regarder l'histoire du cinéma d'auteur libanais depuis le déclenchement de la guerre, on remarque une scission brutale et soudaine sur sa façon de l'aborder. Marqués fortement par le néoréalisme italien, les films réalisés pendant la guerre et la décennie qui la suit font régner une certaine sobriété dans leur mise en scène, en se focalisant sur l'individualité de ses protagonistes. Comme si en temps de conflit la splendeur nichait son champ d'études sur les batailles intérieures. Les cinéastes étaient alors

en quête d'une restitution du quotidien, celui que la guerre menaçait d'arracher à tout va.

Puis, ces 15 dernières années, on a vu s'installer le règne d'un manichéisme ambiant. Par une caméra obstruée par des artifices narratifs advient une faillite de la délicatesse. On semble capitaliser dorénavant sur les détestations intercommunautaires d'un peuple qu'on caricature comme étant guidé par la haine, dans des œuvres souvent moralisatrices et lourdes de leur superficialité, notamment *L'Insulte* de Ziad Doueiri et *Et maintenant on va où ?* de Nadine Labaki. Des allégories mises en scène avec un certain éloignement de la réalité, à contre-courant du naturalisme qui régissait le cinéma quasi rossellinien des années 1980 et 1990. Par indulgence, il faut émettre l'hypothèse que cette approche reflète peut-être l'agacement croissant d'une société libanaise lassée de toujours vivre sous le joug de la division communautaire. Quelle qu'en soit l'intention, ces sous-entendus font systématiquement porter à la société civile le poids immense des causes de la guerre. Dans *Léon L'Africain*, Amin Maalouf, célèbre auteur libanais, écrivait que « lorsque tout le monde s'agglutine autour d'une même opinion, je m'enfuis, la vérité doit être ailleurs ». Nul doute que la vérité est ailleurs, hors des récents grands succès. Ziad Doueiri, au moment de faire la promotion de *L'Insulte*, répétait inlassablement cette anecdote où il avait une fois insulté, d'une manière qu'il reconnaissait horrible, un Palestinien. À chaque fois, il citait le sermon de son père : « c'est ainsi que les guerres commencent. » C'est cette phrase qui l'avait incité à faire le film. C'est poétique, conscientisant, extravagant, mais c'est surtout faux. Ce n'est pas ainsi que commencent les guerres. Des mécanismes beaucoup plus forts, des contextes internationaux nettement plus complexes viennent régir le théâtre des ignominies.

Devant ce constat, une sempiternelle question refait surface : le cinéaste, le créateur qui fait allusion à l'Histoire n'est-il pas rattaché à une certaine responsabilité de véracité par rapport à celle-ci ? Ou bien, peut-il encore se permettre de multiples réinterprétations quitte à la déformer ? En proposant de tels films, on flirte dangereusement avec une proposition simpliste, voire erronée de la guerre. Si ce type de films gagne en popularité, les entrées se multipliant (nos deux derniers exemples ayant connu de très bons scores au Liban), un doute persiste quant à la volonté chez ces auteurs de conserver une intégrité historique. Le revers de la médaille, c'est que cette dite acuité historique, advenant dans l'explication des différentes causes de la guerre civile libanaise, ne se prête pas forcément à un récit narratif de fiction. Peut-être, en effet, se perdrait-on très rapidement dans le maquis

du rôle des diverses milices et pays limitrophes, jusqu'à venir saboter la puissance dramaturgique et à devenir un exposé soporifique de l'Histoire.

Si c'est loin d'être la première fois que des cinéastes s'attaquent à des histoires complexes d'une façon aussi simple, les nouveaux cinéastes libanais ont une responsabilité encore plus grande : celle d'aborder ce qu'on n'enseigne pas. Ces cinéastes qui ont fait pour la plupart financer leurs œuvres à travers des productions occidentales, évoluent avec une épée de Damoclès au-dessus de leur tête. Le risque étant qu'ils cèdent devant un certain cahier de charges de producteurs : « Voici en Occident l'idée que l'on se fait de votre/vos guerres, prière de ne pas toucher. » Et même lorsqu'ils l'effleurent, plane l'ombre de ce débat jamais totalement résolu. Quelles sont les marges ? Sur quel terrain cadre-t-il, que faut-il inclure dans la composition, qu'a-t-on le droit de sortir du plan ? Quelles sont les frontières de l'interprétation individuelle ? À quel moment l'auteur doit-il prioriser la trame narrative au détriment du réel ? Toujours ou jamais ? Étonnant comment les deux réponses semblent être adéquates. Que peut-on prétexter faire par souci des spectateurs, sans avouer une totale capitulation ? Des questions sans réponses donc, qu'on ne peut faire reposer seulement sur les épaules des cinéastes, car avec ou sans eux, les Libanais étaient déjà condamnés à regarder dans le brouillard de l'ineptie.

L'absurde, on le retrouve même en plein centre-ville de Beyrouth, où reposent toujours les ruines du dôme du City Center. En constante attente de devenir quelque chose, il devait accueillir un éléphantique cinéma, avant de voir sa construction interrompue par les troubles de la guerre. Devenu une image iconique, à Beyrouth, on le surnomme simplement *L'Egg*. Aujourd'hui, plusieurs pensent qu'il devrait être une ruine mémorielle, permettant de lire le passé entre les lignes des éclats d'obus et autres abjections que l'on s'envoie en temps de guerre. Pourtant, le but initial de cet œuf immense était d'imposer Beyrouth comme la ville du modernisme culturel dans le monde arabe. Rien depuis. Son sort reste abandonné aux mésententes entre industriels, potentiels acheteurs et revendicateurs du patrimoine. *L'Egg* est donc laissé à lui-même à la vue de tous, sans que ceux qui en ont les moyens en fassent quelque chose. Toujours sujet aux critiques, aux débats virulents et aux prédictions calamiteuses, *L'Egg* s'écroulera-t-il sous peu ? D'autres se demandent à quoi il ressemblerait peint autrement. Cet œuf, au fond, c'est surtout la quintessence du cinéma libanais : le cul entre deux mondes, confiné dans son devoir de témoigner du passé, tout en sachant pertinemment que le temps est venu de s'atteler au seul devoir des vivants : faire une proposition au futur. ▲

« Quelles sont les marges ? Sur quel terrain cadre-t-il, que faut-il inclure dans la composition, qu'a-t-on le droit de sortir du plan ? Quelles sont les frontières de l'interprétation individuelle ? À quel moment l'auteur doit-il prioriser la trame narrative au détriment du réel ? Toujours ou jamais ? Étonnant comment les deux réponses semblent être adéquates. Que peut-on prétexter faire par souci des spectateurs, sans avouer une totale capitulation ? Des questions sans réponses donc, qu'on ne peut faire reposer seulement sur les épaules des cinéastes, car avec ou sans eux, les Libanais étaient déjà condamnés à regarder dans le brouillard de l'ineptie. »

¹ https://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2012/03/17/l-impossible-manuel-d-histoire-unifie_1671441_3218.html

² <https://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201407/31/01-4788298-le-cinema-libanais-comme-catharsis.php>

³ Marc Ferro. « Société du XX^{ème} siècle et histoire cinématographique » *Annales ESC*, n°3, mai-juin 1968, p. 581-585.

Nadine Gomez

Une femme derrière la caméra dans la nuit utopique



Nadine Gomez
© Les films du 3 mars

EXARCHEIA, LE CHANT DES OISEAUX, a été présenté une seule fois au dernier Festival du film grec de Montréal où, en principe, je devais assurer la période de questions-réponses – ça s'est passé autrement ?! J'y ai rencontré la réalisatrice avant la projection. Le film est sorti depuis en salles; nous vous proposons le résultat de cette agréable entrevue, car les rencontres sont intemporelles, traversent le temps et demeurent le plus souvent à-propos.

PROPOS RECUEILLIS ET RETRANSCRITS PAR ÉLIE CASTIEL

Commençons avec le commencement. En quoi consiste votre parcours cinématographique ? Qu'est-ce qui vous a mené à la réalisation ?

C'est en premier lieu le fait que je réalisais que j'étais véritablement une cinéphile avertie. Je commence par prendre des cours en journalisme à l'UQAM, dont je n'ai pas apprécié l'approche globale de l'enseignement. J'ai donc bifurqué du côté des études cinématographiques en suivant, par exemple, des cours sur le documentaire qui m'ont intéressée.

Je dirais plus bouleversée si on voit le résultat avec Exarcheia.

Je vous remercie, si vous le dites ! En fait, ayant vu des films de tous genres, le documentaire m'a donné accès à une sorte de langage cinématographique différent, plus malléable que la fiction.

Vous avez parlé de journalisme. Si on prend un critique de cinéma, par exemple, c'est peut-être quelqu'un qui n'a pas pu devenir acteur ou réalisateur. Sans doute que les cours de journalisme vous ont conduite vers la réalisation plutôt que de donner votre avis, même analytique, sur le travail des autres. Un procédé inversé. Je trouve cela fascinant.

En quelque sorte, oui. Je constate que ça se passe souvent comme ça. Ça fait partie du cheminement étudiant.

Dans votre cheminement cinématographique, vous avez déjà reçu une bourse ou peut-être bien une aide qui donnait la chance aux étudiants de la diversité de s'exprimer sur le plan de la réalisation. Ne pensez-vous pas que cette approche favorise une sorte de séparation entre le « nous collectif » et les « autres » ? Pourquoi ne pas intégrer ceux et celles venu(es) d'ailleurs dans la mouvance existante du cinéma québécois, donnant ainsi matière à une totale intégration ?

La première mouture de cette bourse... en fait, le Conseil des Arts de Montréal initiait ce subside assez minime avec tout de même des contraintes. C'était comme travailler à microbudget. Je suis de

l'avis qu'il faut attaquer l'angle sur plusieurs fronts. D'une part, j'avais déjà une certaine expérience acquise à l'université, mais cette bourse permettait d'aider les immigrants de première(s) génération(s) à se professionnaliser avec le médium et, avec le temps, d'accéder à des instances professionnelles. Donc, profitant de mon parcours, je me suis faufilée pour pouvoir tourner. Il est aussi important d'être derrière la caméra que devant. Et pour une femme, est-ce plus facile ? Est-ce différent d'y accéder, même si on voit de plus en plus de réalisatrices dans le domaine. Parallèlement, et peu le savent sans doute, on donne souvent du temps-cinéma en nous faisant faire des activités cinématographiques connexes qui nous rapprochent des organismes subventionnaires. En fait, il faut être au bon endroit et au bon moment. Ça se passe souvent de cette façon. Dans le même temps, il s'agit d'une période qui nous aide à réfléchir et à peaufiner nos projets. Mais au-delà de ces dimensions d'ordre fonctionnel, on comprend comment on est perçu(e) comme artiste de la diversité et, surtout, comme femme dans le milieu. De nos jours, et c'est tant mieux, ces enjeux dépassent le cinéma et deviennent des questionnements sociopolitiques,



comme les règles de la parité en ce moment. C'est fascinant et en même temps ça peut changer parfois l'approche qu'on suit sur tel ou tel film. En revanche, les incitatifs de discrimination positive sont nécessaires dans les moments de déséquilibre. Ce n'est pas joyeux pour tout le monde, mais les institutions doivent quand même prendre certaines décisions parfois pas trop populaires.

*Exarcheia, un quartier d'Athènes, capitale d'un pays encore en crise économique qui ne cesse de sortir du marasme économique, qui a engendré un repositionnement personnel et collectif, avec comme résultat, une créativité exceptionnelle, issue sans doute du système paradoxal de la débrouille. Quelque chose qui vous a probablement incité à faire ce film. Sylvain l'Espérance l'avait fait avec son film-fleuve *Combat au bout de la nuit* (voir Séquences, n° 307).*

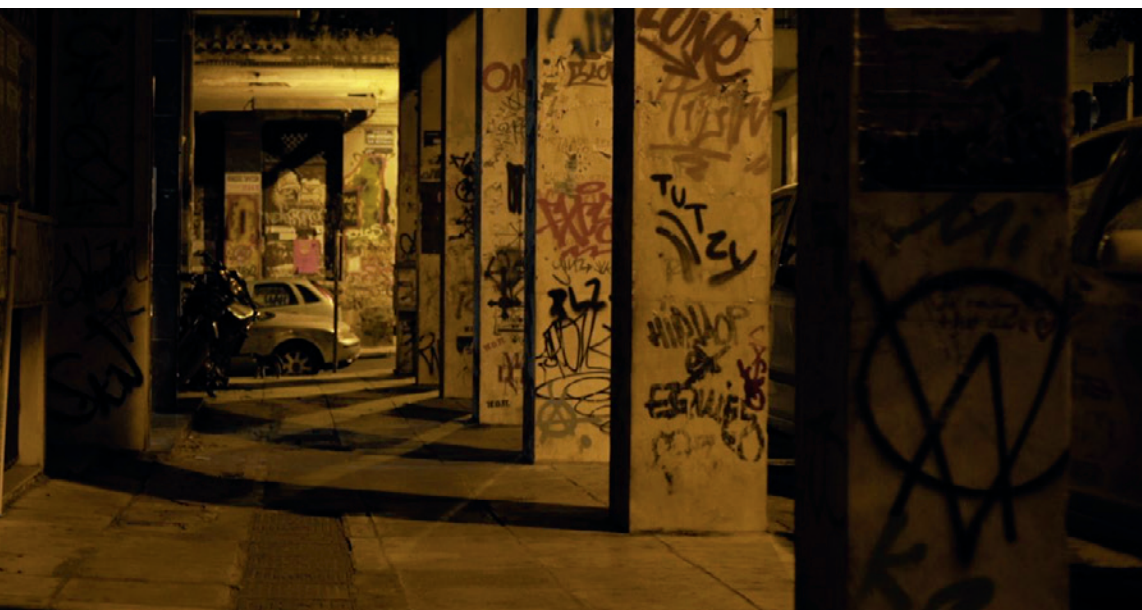
Pour moi, c'était un concours de circonstances. J'ai vécu dans le Mile-End, où habitaient et habitent encore plusieurs Grecs; j'ai même travaillé pour des Grecs. Je me suis familiarisé avec certaines coutumes de cette ethnie et de fil en aiguille, en parlant avec des amis grecs et québécois aussi, j'ai eu cette idée d'aller tourner en Grèce. Certaines idées vous trottent dans la tête pendant longtemps, le plus souvent jusqu'à leur réalisation. Ensuite, un autre hasard m'a conduit à Athènes où on donnait en grec une traduction de Maria Efstathiadis de la pièce d'Étienne Lepage, *L'enclos et l'éléphant*. En revanche, à ce moment précis, je me trouve dans un parcours sur l'urbanisme depuis plusieurs années. Donc, dans un sens, c'est en quelque sorte l'urbanité qui marque mon cinéma. Je voulais passer d'une urbanité, la mienne, à une autre, externe, que je ne connaissais pas, et voir comment elles pouvaient, si

possible, fusionner. Petit à petit, j'ai été fascinée par ce quartier totalement différent des autres de la ville; et particulièrement ce qui émergeait de là, la parole, le positionnement des gens, la solitude, l'envie de changer les choses dans un environnement hostile, économiquement et socialement. Et cette réflexion qui revient souvent sur les idéaux de la Grèce antique. Exarcheia, aujourd'hui, c'est une institution politique où les mots et les idées prennent des proportions intellectuelles le plus souvent édifiantes et innovatrices. Il s'agit d'un espace vivant qui se réapproprie l'espace public comme pour établir une sorte d'agora métaphorique de la pensée.

En fait, ça revient tout naturellement à votre concept d'urbanité. Exarcheia ou comment voir la ville à l'intérieur d'un design déjà existant, de sa construction un peu apocalyptique où l'on peut survivre grâce à la richesse de la pensée et de la parole. Une sorte de laboratoire expérimental quelque part dans la ville, en forme de huis clos intellectuel. Le film n'est plus qu'une question de plan, mais de formes, de murailles, d'une architecture vivante qui paraît pourtant sensuellement mortifère. Un jeu intellectuel entre Éros et Thanatos.

Effectivement, belle métaphore que j'exploite aussi à travers mes personnages (il manque sans doute plus de femmes), leurs idées sur la vie et le bonheur, la mort du passé, donnant un brin de nostalgie encore propre à l'hellénisme. Le quartier est vu comme un endroit de résistance, d'appui pour ne pas céder à la défaite morale. Et, dans tout cela, une sorte d'utopie qui se concrétise par mon tournage nocturne. La nuit est le temps de tous les possibles, car le cerveau fonctionne autrement et on peut librement rêver. Pour le concept d'utopie, une façon comme une autre de se voir reconnaître plein droit de cité. ▲

« Pour moi, c'était un concours de circonstances. J'ai vécu dans le Mile-End, où habitaient et habitent encore plusieurs Grecs; j'ai même travaillé pour des Grecs. Je me suis familiarisé avec certaines coutumes de cette ethnie et de fil en aiguille, en parlant avec des amis grecs et québécois aussi, j'ai eu cette idée d'aller tourner en Grèce. »



Exarcheia,
le chant des oiseaux



Photo de droite :
Viaje a los pueblos fumigados
de Fernando Solanas

Nicolas Goyette

Le documentaire comme lieu de conscientisation sociale

NOUS AVONS rencontré Nicolas Goyette, impliqué à Funambules Médias, organisme montréalais que notre invité décrit brièvement comme réponse à notre première question. Vivre la ville, en profiter, mais aussi s'impliquer dans sa mouvance sociale et politique. Faire en sorte que les bonnes décisions soient prises. S'assurer que la cité est un endroit vivable, accueillant, conciliateur. Un événement estival comme Cinéma sous les étoiles de Funambules Médias se charge de le rappeler. Cette année, les projections extérieures auront lieu du 25 juin au 30 août 2019 – pour info. : <http://cinemasouslesetoiles.org/>.

PROPOS RECUEILLIS ET RETRANSCRITS PAR ÉLIE CASTIEL

Funambules Médias, c'est quoi au juste ?

« Aujourd'hui, alors que nous entamons notre 10^e anniversaire de fonctionnement, nous avons des appuis de plusieurs organismes gouvernementaux. Mais le plus intéressant, c'est que nous travaillons beaucoup dans les arrondissements de la ville, couvrant pour ainsi dire différents endroits du territoire montréalais. »

En fait, c'est une coopérative de travail née en 2008, composée de cinéastes et de producteurs qui se sont mis ensemble pour réaliser, promouvoir et montrer leurs films documentaires, souvent d'auteurs, à saveur sociale et politique. Au départ, il y avait trois volets : le côté *production*, qui avait son but alimentaire par l'entremise de la réalisation, surtout à petit budget ; il y avait ensuite l'angle *formation*, qui consistait à apprivoiser le médium, pour ensuite se lancer dans la *diffusion*. À partir de 2010, nous avons commencé à présenter des films au parc Laurier, bien entendu, à Montréal. Avec une expérience dans le domaine de la sociologie, j'ai intégré le groupe en 2011 ; auparavant, j'avais déjà travaillé ailleurs sur le montage son et sur la prise de son dans divers projets.

Initiative très intéressante soutenue par la Ville de Montréal puisque ça la situe dans une dynamique culturelle qui ne dément pas. Une autre façon de voir la culture par l'entremise du documentaire engagé, autant québécois qu'international. En quelque sorte, une ouverture au monde que se donne la ville, par votre entremise, non pas comme projet, mais comme accomplissement. Dans un sens, est-ce que les RIDM ont été également une idée de départ ?

Étrangement, pas vraiment, pour la simple raison que les gens de Funambules Médias venaient des mouvements sociaux, du communautaire, de ceux et celles qui s'activent concrètement pour le droit au logement, de tous ces organismes luttant pour un *mieux-vivre citoyen*. D'où un engagement politique constant qui permettrait au public de réfléchir sur

les enjeux de société qui traversent leur quotidien. C'est un projet éloigné en quelque sorte du milieu institutionnalisé comme c'est le cas de certains festivals ou de la cinéphilie chronique.

Belle proposition en effet puisqu'elle est différente de ce qui se fait à Montréal en matière de documentaire. En revanche, question de sous, êtes-vous subventionnés ?

Nous sommes subventionnés en partie, et toujours à la recherche de commanditaires que nous devons choisir en fonction de notre démarche artistique et de nos choix thématiques. Aujourd'hui, alors que nous entamons notre 10^e anniversaire de fonctionnement, nous avons des appuis de plusieurs organismes gouvernementaux. Mais le plus intéressant, c'est que nous travaillons beaucoup dans les arrondissements de la ville, couvrant pour ainsi dire différents endroits du territoire montréalais. C'est, dans notre cas, une ouverture totale à la ville qui a pour but, si l'on en juge par nos gouvernants municipaux, de concrétiser une mission collective visant la participation des citoyens de toutes les communautés. On a même des appuis émanant de la direction de ces arrondissements. Comme ceux impliquant la crise du logement et d'autres œuvrant sur le patrimoine montréalais dont on parle souvent dans les médias. Étant donné les thèmes évoqués, l'événement caresse des idées concrètes, participatives, qui incitent à agir afin que les citoyens s'impliquent davantage après leur expérience cinématographique.

Donc, il y a, dans votre démarche, une sorte de mouvement collectif qui engage tout le monde. Comme un face-à-face entre les spectateurs et les cinéastes impliqués.

Bonne question, puisque ceux-ci voient le travail des documentaristes d'ici, qui sont sur place et peuvent discuter avec le public, mais aussi de cinéastes venus d'ailleurs qui montrent ce qui se passe dans le monde en ce qui a trait aux mêmes enjeux politiques et sociaux. Par exemple, les films étrangers qu'on présente pour la première fois sont sous-titrés en français, permettant à plus de spectateurs de s'initier à ces mouvements collectifs et surtout de comprendre la démarche des auteurs et l'importance des thèmes abordés. Par ailleurs, pour les films internationaux, nous avons souvent comme invités des spécialistes des sujets examinés; les présentateurs peuvent donc s'adresser au public avec une connaissance accrue des thèmes en question. Nous avons même un slogan qui explique notre vision: Voir – Parler – Agir. Un équilibre entre l'approche esthétique et la

force des propos abordés. Comme il se doit, nous donnons beaucoup d'importance au contenu, mais dans le même temps, nous avons aussi un regard pertinent quant à la rigueur de l'écriture des images en mouvement, comme la qualité des plans, le montage et d'autres éléments filmiques. Souvent, ce sont des représentants de groupes d'action locaux qui s'adressent au public après le film et qui demandent aux citoyens de s'impliquer dans de bonnes causes.

La ville n'est donc plus un endroit où l'on vit, mais où l'on participe davantage à son mouvement, sa dynamique; le citoyen respire avec elle en s'impliquant dans des enjeux importants.

Effectivement, nous faisons des efforts pour alimenter le débat public. Les cinéastes sont alors des passeurs d'idées, d'information, des créateurs de prises de conscience où l'individuel et le collectif se rassemblent pour, d'une certaine façon, favoriser l'embellie de la ville. Les parcs, les centres communautaires et d'autres lieux de rassemblement doivent devenir des prétextes à des rencontres, à des échanges, à des discussions. Dans un sens, faire de la ville de Montréal un territoire participatif. Malgré le sérieux de certains thèmes, il y a un côté convivial dans la présentation et dans la réaction du public. L'idée est de débattre et non pas de se battre. Comme ça se passe à l'extérieur, les gens viennent parfois pique-niquer avant la projection. Ça tisse des liens, ça crée des croisements, parfois même des amitiés. Des populations hétéroclites qui autrement, ne se seraient pas rencontrées, se retrouvent dans une ambiance de fête. On vise aussi les gens de la diversité culturelle, non seulement parce que certains quartiers le favorisent, mais parce que la ville est consciente qu'elle ne cesse de changer. ▲

—
Viaje a los pueblos fumigados
de Fernando Solanas



Wang Xiaoshuai

Un réalisateur marchant sur les œufs de la censure

NOTRE ENTREVUE avec Wang Xiaoshuai, au septième jour de la Berlinale 2019, est advenue juste après l'annonce que *One Second*, le film très attendu de Zhang Yimou, qui devait clore le Festival, venait d'être retiré de la Compétition. Son film portait sur la Révolution culturelle dans les campagnes. C'était le second film chinois à être retiré, après *Better Days* de Derek Kwok-Cheung Tang (section Génération), qui portait sur les tourments de la jeunesse actuelle en Chine. La censure chinoise sur les médias, Internet et le cinéma s'est encore durcie depuis 2012 avec l'arrivée au pouvoir de Xi Jinping. En 2016, son gouvernement a adopté une loi interdisant les contenus jugés nuisibles à « la dignité, l'honneur et les intérêts » du pays. C'est dire la prudence avec laquelle l'auteur de *Beijing Bicycle* (2001) a formulé ses réponses à nos questions sur *So Long My Son*. Le film montre, sur trois décennies, les drames familiaux et sociaux issus de la politique, aujourd'hui défunte, de l'enfant unique, un thème qu'il avait déjà abordé de façon magistrale dans *In Love We Trust* (2008).

PROPOS RECUEILLIS À BERLIN ET TRADUITS
DE L'ANGLAIS PAR ANNE-CHRISTINE LORANGER



Wang Xiaoshuai
© Berlinale 2019

Pensez-vous que le temps guérit toutes les blessures, comme le suggère votre film ?

Pas nécessairement. Si le temps peut guérir toutes les blessures de l'univers, ce n'est pas nécessairement le cas au niveau individuel. Cela dépend de la durée de vie de la personne. Bien sûr, le temps peut effacer les souvenirs, mais si quelqu'un veut résoudre ses problèmes, il doit vraiment agir pour y faire face.

Le film traite de la mémoire et du passé et de la façon dont nous sommes définis par les choses qui nous sont arrivées au sein de notre famille, mais peut-être aussi, à un niveau plus large, dans la société. Comment voyez-vous les similitudes entre ces deux processus ?

Depuis la fin des années 1970, il existe en Chine un dicton très répandu qui dit : « Oublie le passé et regarde vers l'avenir ». À l'époque, les Chinois étaient très favorables à cette idée parce qu'ils voulaient mettre un terme à la Révolution culturelle. Ils voulaient juste vivre à nouveau normalement. En ce temps-là, les idées individuelles étaient très étroitement liées à la façon de penser de la société. Moi-même, plus jeune, j'étais tout à fait d'accord avec cette idée. Mais, aujourd'hui, on peut voir tous les effets secondaires qui ont été produits par cette fixation de la pensée sur l'avenir. Il est difficile de bien vivre si vous ne pensez qu'à l'avenir quand vous agissez. Aujourd'hui, en Chine, l'accent est mis sur la capacité de penser et de gérer les choses de manière indépendante et non sur le fait de se laisser porter par la vague du moment, comme c'était auparavant.



So Long, My Son

Presque tous vos films sont présentés à Berlin et à Cannes. Est-ce que cela influence la façon dont les téléspectateurs les voient en Chine ?

Bien sûr, c'est un honneur de pouvoir participer à des festivals comme Berlin ou Cannes, mais ce n'est pas quelque chose qui va automatiquement faire croire aux spectateurs chinois que c'est un bon film. Même le fait que tel ou tel film ait reçu un prix en Europe ne se traduit pas nécessairement par de meilleurs box-offices en Chine : les gens se disent que ce sera trop compliqué ! J'espère que ce film permettra de renverser cette tendance. Les réactions des médias chinois ont été très positives, ce qui résonne naturellement très bien auprès du public.



Il faut reconnaître qu'il s'agit d'un film un peu compliqué, du moins sur le plan de la structure, notamment en raison des retours en arrière: ils sont difficiles à distinguer visuellement. Vous devez vraiment chercher les indices pour savoir où vous en êtes dans l'histoire. Pourquoi avez-vous structuré le film de cette façon ?

Si nous avions adopté l'approche traditionnelle, qui consiste à étiqueter clairement chaque époque ou chaque point dans le temps, je pense que cela aurait rendu le film plus compliqué et beaucoup plus long. La période couverte par le film est d'environ trois décennies: j'ai regardé ces trois décennies avec une vue d'ensemble et j'ai

réorganisé le tout d'une manière différente d'un film historique. J'ai pris un très grand risque en faisant un film où le public n'a pas à suivre de près quand les choses se passent, en quelle année et à quelle date. L'auditoire doit suivre l'intrigue et les personnages ainsi que leur destin éventuel et à la fin, il aura une bonne compréhension de toute l'histoire.

Une grande partie de la conception de la production nous indique où nous en sommes dans l'histoire. La qualité des maisons change, les jeux changent, le téléviseur apparaît...

J'étais très conscient de cette nécessité au stade de la préparation: compte tenu de l'immensité des changements qui ont eu lieu en Chine, nous devions reconstruire les choses aussi fidèlement que possible jusqu'à l'époque d'où elles étaient issues. D'autre part, je n'ai pas ressenti le besoin d'inciter spécifiquement le public à reconnaître certains points dans le temps à partir de ces détails. Ils n'ont qu'à suivre l'histoire en tant que telle. J'ai trouvé que la réponse de l'auditoire chinois et international a été la même. Même le public chinois a besoin de 30 minutes pour séparer les différentes époques. De mon point de vue, oui, c'était un risque majeur que je prenais. C'est une nouvelle expérience en termes de structure temporelle. Mais je pense que c'en est une qui valait la peine d'être prise. J'espère que les membres du jury penseront la même chose!¹

Vous avez fait deux films sur la politique de l'enfant unique. Vos autres films parlent de la jeunesse. Pourquoi ce thème en particulier ?

Je pense que les réalisateurs, Chinois et autres, devraient accorder plus d'attention au genre de changements qui se produisent dans la société chinoise. Leur ampleur est sans précédent dans le monde. Il y a là un grand nombre d'histoires intéressantes qui valent la peine d'être racontées. Les gens devraient y prêter attention. S'il n'y a personne pour documenter certaines de ces choses et pour aider à y réfléchir, alors je pense que c'est tout simplement ridicule.

En tant qu'artiste en Chine, avez-vous le sentiment d'avoir suffisamment d'espace pour le faire ?

C'est difficile. C'est pourquoi il y a de moins en moins de films de ce genre qui sortent. Cela dépend beaucoup des capacités du réalisateur à savoir s'il peut s'en tenir à ses idées dans ce genre d'environnement. ▲

« Je pense que les réalisateurs, Chinois et autres, devraient accorder plus d'attention au genre de changements qui se produisent dans la société chinoise. Leur ampleur est sans précédent dans le monde. Il y a là un grand nombre d'histoires intéressantes qui valent la peine d'être racontées. Les gens devraient y prêter attention. S'il n'y a personne pour documenter certaines de ces choses et pour aider à y réfléchir, alors je pense que c'est tout simplement ridicule. »

¹ *So Long, My Son* a récolté les Ours d'argent des meilleurs acteurs masculin et féminin pour Wang Jingchun et Yong Mei.

Guy Daleiden

L'homme de tous les possibles

« Tous les ans, nous produisons trois ou même quatre films avec des réalisateurs luxembourgeois, tout en menant des consultations avec nos partenaires étrangers habituels, dont le Québec, puisque territoire francophone. Mais une chose revient constamment : au Luxembourg, tout est cher. »

IL NOUS A APPELÉ à l'heure précise comme convenu, comportement sans nul doute hérité du côté allemand de son pays, le Luxembourg. Territoire exigu, mais non pour le moins ambitieux sur le plan culturel, celui qui nous intéresse dans une revue comme la nôtre. Fort agréable, Guy Daleiden va droit au but. L'effort est essentiel dans tout travail qu'on effectue, quel que soit le champ de vision; l'échec n'est pas au rendez-vous. Guy Daleiden, homme de culture et de la culture, pour qui tout (ou presque) est du royaume des possibles.

PROPOS RECUEILLIS ET RETRANSCRITS PAR ÉLIE CASTIEL



Photo : Guy Daleiden
© Film Fund Luxembourg

Pour un si petit territoire géographique, je suppose près de 700 000 habitants, non seulement vous trouvez les moyens de penser à la culture, mais d'y injecter des fonds pour sa visibilité locale et internationale. Ça ressemble à un objectif que vous vous êtes fixé depuis de nombreuses années.

Monsieur Castiel, je voudrais tout d'abord réviser un petit point; il s'agit bien d'environ 630 000 âmes et non 700 000. Et effectivement, le Luxembourg est bel et bien un petit pays et il n'est guère facile de faire évoluer sa culture, notamment sur le plan international. En revanche, le Luxembourg a été le seul pays à avoir été élu dans le passé, à deux reprises, comme capitale européenne de la culture; la première fois en 1995, avec pour résultat de voir l'arrivée de nombreux visiteurs de l'étranger, plaçant le pays dans la sphère internationale, donc endroit des possibles. Mais particulièrement, c'est bel et bien l'engouement que cet événement a suscité chez les Luxembourgeois, une sorte de fierté nationale en même temps qu'une ouverture à l'autre. Ce phénomène culturel a créé de nouvelles initiatives, de belles propositions émanant des principaux acteurs du gouvernement et des créateurs issus du

Grand-Duché. Depuis lors, il était certain qu'on ne pouvait plus faire marche arrière, mais aller de l'avant. Désormais, la culture et l'éducation devaient jouer un rôle important dans notre petit pays. En ce qui a trait à la production audiovisuelle, l'État, il y a une trentaine d'années, a, progressivement, fait de grands pas pour que des sociétés de production se créent, se fondent, voient le jour, suivant une certaine tendance mondiale occidentale; mais il fallait qu'à un moment, un peu avant notre deuxième élection de capitale européenne de la culture, en 2007, nous pensions au contenu. Année où la manifestation a été étendue à la Grande Région. C'est ainsi que le Luxembourg, la France, l'Allemagne et la Belgique ont joint leurs forces pour faire de cet endroit du monde une porte d'accès au futur de l'innovation culturelle. C'était donc, pour nous, l'occasion d'inciter les créateurs à envisager des contenus intéressants, autant au niveau local qu'à l'international. Trois décennies plus tard, nous sommes en mesure de confirmer que, tenant compte de la taille de notre territoire, nous jouons un rôle important dans l'échiquier culturel européen, et un peu mondial sans aucun doute.

Ce qui est d'autant plus intéressant que vous êtes constamment en alerte en ce qui a trait aux nouvelles technologies mises de l'avant à travers le monde. Vous voulez vous assurer que le Luxembourg suit les pas dans ce domaine. Il faut, par conséquent, compter sur la relève et se trouver parmi les gagnants dans ce milieu compétitif. Je suis content que ce soit vous qui le dites. Effectivement, la jeunesse ne cesse de nous interpeller quotidiennement. Elle marque les sillons de nouvelles époques qui avancent à grands pas et qui, si l'on croit les quelques résultats confirmés, nous réservent encore des surprises. Il y a trois ans, par exemple, nous avons développé les premiers supports sur la réalité virtuelle, ou réalité augmentée, devrais-je dire.

Encourageantes initiatives pour faire face au présent et au futur immédiat. En revanche, la question linguistique au pays pose-t-elle problème, alors que vous êtes partagés (ou unis) par trois langues, le luxembourgeois, le français et l'allemand ? Où se situe-t-elle lorsqu'il est question des enjeux culturels ?

Pour le cinéma, c'est très clair que le français prédomine. Il faut rappeler qu'environ 48% des habitants du Luxembourg ne sont pas Luxembourgeois de naissance, mais Français, Belges, Portugais. Certains viennent travailler le jour et repartent chez eux le soir. Ce constat démographique explique que le français est la langue qui prend le plus d'ampleur dans la création cinématographique, une sorte de langue commune des habitants. Par ailleurs, nos plus proches voisins sont les Belges et les Français. Dans la majeure partie des productions audiovisuelles (ce qui comprend la télévision), le Français demeure la langue par défaut. Il y a aussi les pays du nord, comme la Suisse française et le Canada, et plus particulièrement le Québec. Pour être politique, je dirais que nous sommes unis et non pas partagés.

C'est clair et d'autres pays devraient vous imiter. Il y a cependant la crise des migrants qui, à un certain niveau, doit affecter le taux démographique du pays comme c'est le cas des pays de l'Occident, même ceux victimes de la crise de 2008.

Je ne suis pas dans le domaine de l'immigration, mais je sais que le Luxembourg, en tant que pays, reçoit des migrants, des frontaliers, et que nous sommes ouverts dans ce domaine, aux autres peuples, aux autres cultures. En revanche, en ce qui a trait à l'immigration culturelle, nous accueillons certes ceux venus d'ailleurs, mais on leur donne la possibilité de s'intégrer à nos valeurs sociales et culturelles qui, justement, constituent la force et l'espoir du pays. L'idée est de s'ouvrir aux autres, mais nullement de sacrifier notre culture nationale.

M. Daleiden, vous êtes le directeur du Film Fund Luxembourg. En quoi consiste, en quelques mots, votre travail ?

C'est simple : promouvoir le secteur de la production audiovisuelle ; c'est-à-dire que dans cette tâche, il y a plusieurs étapes (que je considère moi-même comme des *missions*) ; la première est de soutenir la créativité au niveau de l'écriture des projets proposés ; ensuite, en ce qui a trait à la production, s'assurer que le gouvernement peut s'impliquer dans les projets que nous trouvons viables. Et finalement, par la suite, il est de notre devoir de soutenir promotionnellement les produits confirmés, ceux qui feront honneur au pays.

En revanche, il est évident que le Luxembourg ne peut pas se permettre de produire un projet en solo. Il a

besoin du financement d'autres pays. Est-ce bien le cas ?

Vous avez tout à fait raison. Notre petit pays ne peut se permettre de s'autoproduire. L'aide d'autres territoires importants comme la France, la Belgique ou même la Suisse nous est importante, voire essentielle. J'ajouterais même qu'environ 10% relèvent parfois d'autres pays étrangers, et pas nécessairement francophones. Il faut dire qu'au Grand-Duché, on n'a pas de marché, pas de distributeurs, ni de télévision qui peut investir. Donc, les seuls moyens financiers que nous avons sont ceux que les *autres* mettent à notre disposition et c'est pour cette raison que d'autres pays collaborent avec nous, unique moyen pour nous de demeurer culturellement visible sur la plan international.

Mais avez-vous songé pouvoir produire un film uniquement luxembourgeois, bien entendu à très petit budget, ne serait-ce que pour situer le pays dans une phase d'autonomie ?

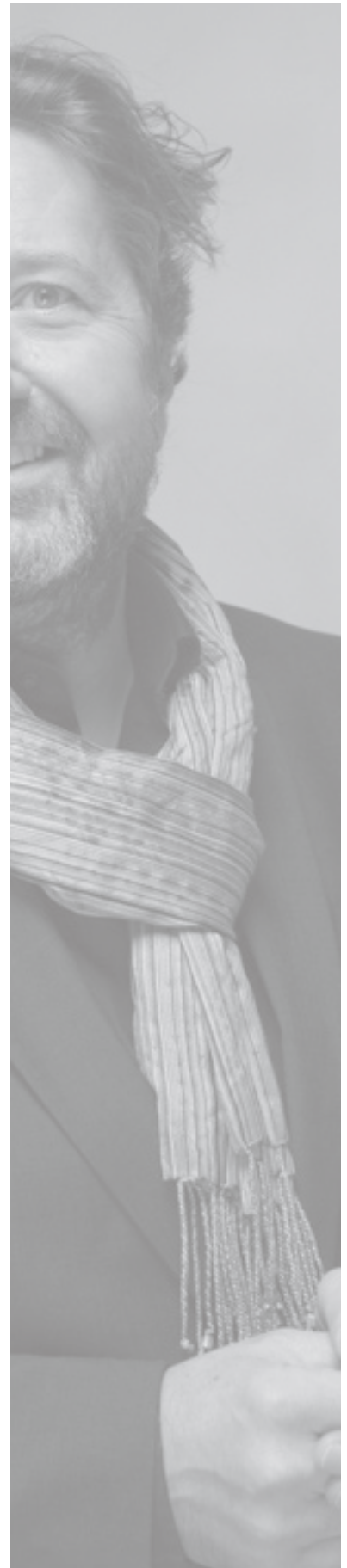
Bonne question que nous nous posons régulièrement. Tous les ans, nous produisons trois ou même quatre films avec des réalisateurs luxembourgeois, tout en menant des consultations avec nos partenaires étrangers habituels, dont le Québec, puisque territoire francophone. Mais une chose revient constamment : au Luxembourg, tout est cher.

En faisant semblant de philosopher, les créations produites à microbudget (financées) peuvent parfois produire de petites œuvres d'art. D'où le goût du risque.

Vous avez raison, mais nous devons voir la réalité en face, même si je vous rejoins complètement sur cette question. Il faut dire cependant que la réalité aujourd'hui, chez les jeunes, c'est cela ; ne pas sacrifier une approche esthétique, une vision du cinéma, un rapport au plan au nom des coûts, souvent éhontés qu'on exige de la création.

Il y a Cannes, la Mecque des festivals, mais aussi, chez vous, le Film Lux Fest (Luxembourg City Film Festival). Deux mondes à part ?

Pas vraiment. Cette année à Cannes, trois de nos films ont été sélectionnés à Un certain regard et un autre à la Quinzaine. Mais ce qui donne une certaine vitalité à notre festival, c'est qu'il est petit et qu'ainsi, il peut se permettre d'avoir des films importants qui pourraient être refusés à d'autres événements cinématographiques majeurs. C'est ce qui fait la vitalité de notre secteur. Cette année, nous avons pour la première fois proposé une installation virtuelle, grâce à la collaboration du Centre Phi de Montréal, faisant accroître notre public de 120%. L'an prochain, nous fêtons fièrement notre 10^e anniversaire ! ▲





À gauche : *Superjhem Retörns*, 2019, Samsa Film

À droite : *Mr Hublot*, 2013, Zeilt Productions, Watt frame, Arte France Production

Le Grand-Duché un joueur désormais incontournable

GUILHEM CAILLARD

IL FUT UN TEMPS où la Finlande, la Toscane et la Lituanie étaient des grands-duchés. Aujourd'hui, il n'en subsiste plus qu'un seul : le Luxembourg, une monarchie constitutionnelle de la taille d'un petit département français, mais dont la situation géographique au cœur de l'Europe en fait un acteur européen de premier plan. Avec la création de l'espace Schengen, le pays a pris une nouvelle ampleur dans les années 1990. Si l'on pense surtout aux secteurs bancaire et financier, le Luxembourg a bien plus à offrir : numérique, technologies de l'espace, télécommunications puis, tout particulièrement, audiovisuel et cinéma. En effet, les Luxembourgeois se sont imposés depuis peu sur le terrain de la coproduction de films francophones, mais aussi en animation et en réalité virtuelle. Tour d'horizon.

DE SCHACKO KLAK À SUPERJHEMP

Depuis sa sortie en salles le 24 octobre dernier, *Superjhem Retörns* de Félix Koch, est entré dans l'histoire du Grand-Duché. C'est à ce jour le titre luxembourgeois ayant récolté le plus de succès : 53 150 spectateurs réunis en 2018. Avec son budget de 3,5 millions d'euros, cette histoire de superhéros venant au secours d'un Luxembourg imaginaire menacé par des terroristes a provoqué un réel engouement local. La comédie a même dépassé les recettes de ses concurrents américains *Avengers* et *The Incredibles 2*. Derrière ce pari un peu fou se trouve Samsa Film, la plus importante compagnie de production du Luxembourg, qui est d'une certaine façon à l'origine des développements

récents de l'industrie cinématographique du pays. En 1989, alors que cette jeune société démarre ses activités, elle se voit confier la réalisation de *Schacko Klak* de Paul Kieffer et Fränk Hoffmann, premier long métrage en langue luxembourgeoise. Le succès critique et public de ce drame historique entraîne une mobilisation inédite de l'industrie et une volonté de professionnaliser ses structures.

Le Centre national de l'audiovisuel est créé, suivi du Film Fund Luxembourg, organisme clé qui met en place la politique nationale de soutien à la production. Tandis qu'avant les années 1990 les conditions de tournage étaient surtout semi-professionnelles, le Fund a permis le développement d'un marché. Plus de 700 œuvres ont vu le jour grâce à son soutien financier, en fiction, animation, documentaire, court métrage et projet transmédia. L'aide sélective est offerte à échéance régulière sous forme de prêts discrétionnaires. Pour Guy Daleiden, directeur général de l'institution, le constat est clair : « 30 ans après la création de l'organisme, le rêve d'une industrie cinématographique, qui a pu paraître illusoire à l'époque, est devenu réalité. »

À ce jour, le Luxembourg compte une trentaine de compagnies de production, 15 sociétés de postproduction, des studios spécialisés en effets spéciaux et des entreprises de services liées au secteur qui emploient dans leur ensemble près de 600 personnes (techniciens, réalisateurs, auteurs). Le plus important studio de tournage du pays a été inauguré en 2013 : Filmland Kehlen, qui offre des installations modernes et variées.



Côté animation, la région détient un savoir-faire considérable, notamment depuis l'ouverture en 1990 du BTS (Brevet technicien supérieur) Dessin d'Animation au Lycée des Arts et Métiers. Un ancien élève de cette formation, Alexandre Espigares, a coréalisé avec Laurent Witz *Mr Hublot*, qui a remporté en 2014 l'Oscar du court métrage d'animation. Le film illustre un monde absurde où les humains et les animaux sont croisés avec des machines; au cœur de cet étrange univers, un vieux garçon maniaque accueille sous son toit un chien-robot qui va lui donner du fil à retordre... Financé avec l'aide de la France, ce petit bijou formel est cependant un pur produit «local» puisqu'il a entièrement été créé par le studio luxembourgeois Zeilt Productions. Plus récemment en animation, la compagnie Melusine Productions se fait souvent remarquer: son dernier-né, *Le voyage du prince* de Jean-François Laguionie et Xavier Picard, vient d'être sélectionné au Festival d'Annecy.

EUROPE, FRANCOPHONIE ET INTERNATIONAL

En 1992, *Hochzäitsnuecht* de Pol Cruchten figurait à Un Certain Regard, marquant ainsi la première sélection cannoise du Luxembourg. Depuis, le pays ne cesse d'être présent au Festival de Cannes jusqu'à cette année avec *O Que Arde* d'Oliver Laxe. Du côté institutionnel, les dirigeants du Film Fund et du CNA profitent du plus grand festival de cinéma au monde pour systématiquement rencontrer leurs partenaires étrangers francophones, tels Wallonie-Bruxelles Images, UniFrance, le CNC, Swiss Films, la SODEC et Téléfilm Canada. En novembre 2019, c'est d'ailleurs le Luxembourg qui aura l'honneur d'accueillir les Rencontres de coproduction francophone, après Montréal et la Suisse. Axée sur le thème du rôle de la musique au cinéma, cette 16^e rencontre, réunissant quelque 200 producteurs issus des quatre coins de la francophonie, sera l'occasion de rappeler le rôle majeur joué par le pays en

matière de coproduction: pas moins de 15 projets de fiction sont coproduits par an, auxquels s'ajoutent de nombreux documentaires et courts métrages. Mentionnons à ce titre les récents *Tel Aviv on Fire* de Sameh Zoabi (Luxembourg/Israël/France/Belgique) et *Troisièmes Noces* de David Lambert (Luxembourg/Belgique/Canada).

Sur le plan européen, le pays a intégré le programme Europe Creative MEDIA, dont l'un des plus anciens bénéficiaires luxembourgeois est l'organisateur de formation continue EAVE (European Audiovisual Entrepreneurs) ayant reçu en 2017 une aide globale de 585 000 €. Le Grand-Duché est par ailleurs signataire de nombreux traités de coproduction, notamment avec la Suisse, la France, l'Autriche et l'Irlande. En février 2018, il a signé avec le Canada une entente historique de deux ans pour stimuler le codéveloppement et la coproduction audiovisuelle, dotée d'un investissement total de 1,2 million d'euros mis à la disposition des entreprises des deux côtés de l'Atlantique. Des liens étroits sont également entretenus avec le Centre Phi, organisme pluridisciplinaire situé à Montréal reconnu pour son expertise internationale en réalité virtuelle. La dernière édition du Lux Film Fest, le principal événement national, a justement bénéficié de l'expertise québécoise pour renforcer son programme d'expériences immersives, présentant 10 œuvres dont *Fan Club* de Vincent Ravalec coproduit avec la branche luxembourgeoise de la société a_BAHN.

UN AVENIR PROMETTEUR

En 2018 seulement, les 13 établissements cinématographiques du Grand-Duché (37 écrans au total) ont su attirer un peu plus d'un million de spectateurs, soit un box-office global d'environ 9 millions d'euros (13,5 millions \$ CAD). Sachant que le pays compte 630 000 habitants, c'est une bonne moyenne. Généralement trilingues, les Luxembourgeois sont des cinéphiles appréciant les films présentés en version originale.

Alexis Juncosa, directeur artistique du Lux Film Fest dont la 10^e mouture du festival se tiendra en 2020, relève chaque année la qualité croissante des œuvres nationales: «Si les générations précédentes ont permis, par l'entremise des aides à la coproduction, l'émergence de techniciens, de chefs de postes et de producteurs reconnus, c'est désormais sur les segments de l'écriture et de la réalisation que se font les avancées les plus spectaculaires. *Barrage* de Laura Schroeder et *Gutland* de Govinda Van Maele, qui se sont récemment illustrés sur le circuit des festivals avec leurs premiers films, en sont deux exemples.» Les créateurs luxembourgeois n'ont donc pas fini de faire parler d'eux. ▲

« En 2018 seulement, les 13 établissements cinématographiques du Grand-Duché (37 écrans au total) ont su attirer un peu plus d'un million de spectateurs, soit un box-office global d'environ 9 millions d'euros (13,5 millions \$ CAD). Sachant que le pays compte 600 000 habitants, c'est une bonne moyenne. »

* Cette étude a en partie été publiée en mai 2019 dans *Cannes Market News* (Le Film français), pour le compte de *Cineuropa*.



Le 9^e Lux Film Fest

...en deux belles trouvailles **GUILHEM CAILLARD**

California Dreaming

© Fabrizio Maltese/Samsa Film/Joli Rideau Media/ Melusine Productions

LA PLUS IMPORTANTE manifestation cinématographique du Luxembourg a fêté cet hiver son 9^e anniversaire avec une sélection de 200 œuvres et un riche pan consacré à la réalité virtuelle. Onze jours festifs ayant mêlé projections, événements et rencontres professionnelles. Côté compétition, c'est le film britannique *Ray & Liz* de Richard Billingham qui a remporté la plus haute distinction. Suivant la déchéance d'une famille marquée par l'alcoolisme et la pauvreté, ce récit déroutant renouvelle avec originalité le thème des laissés-pour-compte du thatchérisme. Pour ce qui est des documentaires, le prix du meilleur film est revenu à *Selfie* de l'Italien Agostino Ferrente dans lequel deux adolescents napolitains filment leur quotidien à l'aide de téléphones intelligents. Un récit touchant sur l'amitié. Mais c'est le volet «Made in / with Luxembourg» consacré aux productions locales qui a retenu notre attention. Une rare occasion de prendre le pouls de la création luxembourgeoise contemporaine et d'entrevoir l'étendue de ses talents. Deux documentaires sont particulièrement sortis du lot.

TRAVERSÉE DU DÉSERT

Le photographe Fabrizio Maltese, connu pour ses portraits de stars influentes (Isabelle Huppert, Nicolas Cage, Quentin Tarantino, Uma Thurman, John Travolta), vient de réaliser son troisième long métrage documentaire. Son premier opus s'intitule *Twenty-Five Palms* (2015), sur le 25^e anniversaire du Palm Springs International Film Festival. Puis, *50 Days in the Desert* (2016), suit le cinéaste belge Joachim Lafosse lors du tournage de *Les chevaliers blancs* aux alentours d'Erfoud au Maroc, non loin de la frontière

algérienne. Et, maintenant, *California Dreaming* qui confirme la fascination de Fabrizio Maltese envers les étendues désertiques. En 2016, le cinéaste entend pour la première fois parler de la bourgade méconnue de California City. Il se rend sur place dans la perspective de prendre quelques photos. Mais ce qu'il découvre alors le subjugué et le pousse à aller plus loin : il commence à filmer, d'abord seul puis avec une équipe réduite sur près de trois ans. Ensuite, l'influent producteur luxembourgeois Claude Waringo de Samsa Film (*La régate, Melody, Tel Aviv on Fire, Superjhem Retörns*), s'associe au projet.

Plantée au cœur du désert de Mojave, California City est la troisième ville la plus étendue de Californie (53 000 ha). Il est difficile de réaliser à quel point les lieux sont vastes. D'autant plus que l'agglomération n'existe pas vraiment. En tout cas pas comme l'imaginait l'idéaliste Nat Mendelsohn, développeur immobilier et sociologue, lorsqu'il achète des terrains en 1958 et fait tracer de grandes avenues sur les étendues sablonneuses. Fabrizio Maltese tente d'embrasser ces lieux infinis ponctués par des parcelles jamais habitées. Il accumule les plans aériens filmés à l'aide d'un drone : la caméra balaye l'espace jusqu'à imaginer ce qu'il aurait pu devenir si tout s'était déroulé comme prévu. Intégrées au récit, de brèves reconstitutions en animation recomposent la ville tentaculaire d'après les plans originaux : immenses parcs, routes et maisons ; de quoi faire rougir Hollywood. Subjugué, le spectateur se laisse emporter par la poésie de ce montage qui va même jusqu'à reconstituer la silhouette crépusculaire de Mendelsohn, sans que jamais les contours de son visage apparaissent clairement. Il faut à ce niveau

saluer le travail exceptionnel réalisé par le studio Melusine Productions.

Aujourd'hui peuplée de 14 000 âmes, California City est une «anti-Palm Springs» frappée par les crises successives et oubliée du monde. La précarité de ses habitants incarne les déconvenues du rêve américain. Jean-Paul Leblanc, un immigré québécois arrivé il y a cinquante ans, l'affirme dès les premiers instants de son apparition à l'écran: «*There is no American dream unless you know people*». Ce témoin est la grande trouvaille de Maltese qui l'approche avec déférence et parcimonie. Leblanc et son épouse vivent leur retraite dans une grande précarité. Avec la mairesse de la ville, le propriétaire homosexuel d'un restaurant thaï en quête de jours meilleurs et quelques autres, ils évoquent leurs difficultés et forment une communauté solidaire comme il en existe si peu.

Pour lever les barrières entre celui qui raconte et cette pléiade d'âmes perdues, tout est filmé avec un iPhone 8. Fabrizio Maltese use de quelques effets de style (mode écran divisé, accélérés) et laisse volontiers apparaître sa silhouette dans le reflet des lunettes de soleil de ses personnages. Le cadre fait furtivement entrevoir l'équipement de tournage lors de saynètes où les habitants de California City sont interrogés sous une tente recréant les studios de photographie si familiers de Maltese, avec pour fond le décor réel du désert. Ces jeux de mise en scène ponctuent avec parcimonie le récit de *California Dreaming*. Ce sont de véritables regains d'énergie, comme les témoignages de ces adolescents qui rêvent d'avenir. Ou encore les adultes qui veulent coûte que coûte améliorer la vie de la communauté.

Car en somme rien n'est perdu. C'est le postulat du film et son véritable sujet: un rêve américain qui demeure une force motrice. On se plaît alors à imaginer que les plans de la ville de Mendelsohn finiront par réellement prendre chair. *California Dreaming* trouble le spectateur, car sa trame est à la fois naturelle et sensible, sans jamais imposer la moindre lecture. Indéniablement, Fabrizio Maltese confirme son talent de documentariste, et nous rend très impatients de découvrir son projet de film en préparation: *Three Lakes*, à propos de trois lacs récemment asséchés et de l'impact qu'auront ces changements sur les communautés environnantes. Encore une nouvelle occasion pour le cinéaste italo-luxembourgeois d'approcher sous un angle différent ses thèmes favoris, soit l'absence et le vide.

COMBATTRE L'IMPUNITÉ

Depuis quelques mois, le mouvement #Zero-Impunity, qui dénonce l'impunité des auteurs d'abus sexuels dans les conflits armés, s'impose

avec force. Le documentaire qui en découle, réalisé par Nicolas Blies, Stéphane Hueber-Blies et Denis Lambert et présenté au 9^e Luxembourg City Film Festival, synthétise des mois de recherches dirigées par 12 journalistes d'investigation ayant réuni les témoignages de victimes d'abus sexuels, d'intervenants sociaux et d'humanitaires. Ce condensé de 90 minutes s'efforce de déconstruire les idées reçues en évitant tout ton didactique et moralisateur. D'emblée, on s'attache à faire le ménage parmi les définitions: le viol est une arme de guerre. Cette réalité doit être abordée non pas comme un dommage collatéral, indissociable de tout conflit armé, mais bien comme faisant partie d'un système organisé.

Zero Impunity cherche à révéler chacune des strates qui composent ce système et en explique les enjeux. Les violences généralisées auprès de prisonniers dans le but d'humilier, de punir et d'intimider, sont des tactiques aussi bien pratiquées des deux côtés du front ukrainien que dans les centres de détention américains d'Abu Ghraïb dont les clichés ont fait le tour du monde en 2003. Aussi, les violences sexuelles sont introduites par les contingents de maintien de la paix: l'ONU évite le problème et mène des enquêtes de façade laissant les crimes impunis. L'affaire des accusations de viols d'enfants par des militaires français en Centrafrique s'est récemment soldée par un non-lieu. De quoi pousser les activistes du mouvement à organiser des actions nocturnes dénonçant les faits par des projections de témoignages muets sur les façades du Ministère de la Défense à Paris. Le documentaire fait de cette démarche un symbole: captés en Syrie, en Ukraine, en Afrique, les témoignages filmés sont ensuite projetés sur les immeubles de Paris, de Deraa, de Baltimore, sur les piliers de ponts et les devantures de magasins. Ces performances réalisées avec talent par Olivier Crouzel se fondent dans le mobilier urbain, quel que soit le contexte. Ainsi, les intervenants ne sont jamais directement interrogés face à la caméra, mais plutôt superposés à toutes les réalités, faisant du sujet un fléau universel dont chacun doit prendre conscience.

Mais le génie de *Zero Impunity* réside dans sa valse entre prises de vues réelles et animées. De nombreux intervenants sont ainsi reconstitués en animation. Voilà qui concrétise des sévices jusqu'à présent flous; les victimes et leurs proches ont désormais un visage. Et tous réclament à l'unisson la fin de l'impunité. Non seulement ce documentaire essentiel répond à une urgence, mais il libère la parole avec force et originalité. ▲



— *Zero Impunity*
© a_Bahn

— Article réalisé pour *Séquences*, en collaboration avec *Cineuropa*.



Visages Villages

Agnès Varda

La glaneuse qui aimait l'Art

YVES LABERGE

« On repense alors à la densité des aphorismes nietzschéens ou à ceux de Pascal. Et, en fin de compte, il nous reste l'impression d'une cinéaste libre et toujours en effervescence, avec une conception rafraîchissante et spontanée du cinéma. »

LE DÉCÈS D'AGNÈS VARDA, le vendredi 29 mars 2019, à Paris, nous prive d'une pionnière du cinéma féminin et d'une inspiration parmi les femmes cinéastes. Bien des hommages ont été rendus à Agnès Varda; celui qui suit évoquera la portion méconnue de sa production récente principalement axée sur l'autofiction et les films sur l'art.

Née en Belgique mais longtemps établie en France, Agnès Varda a travaillé dans pratiquement tous les domaines du cinéma, de la télévision et de la photographie durant plus de 70 ans. À première vue, sa filmographie semblera toujours incomplète, car la cinéaste a multiplié ses collaborations à différents niveaux, ne se limitant pas à son seul travail de réalisatrice, mais ayant la capacité d'être scénariste, monteuse, photographe et cadreuse, comme on dit en France. Relativement peu de cinéastes, sauf Joris Ivens (1898-1989), Manoel de Oliveira (1908-2015) et Chris Marker (1921-2012), ont pu demeurer au travail si longtemps.

Pour mémoire, on pourrait énumérer quelques-uns des longs métrages de fiction qui ont jalonné la carrière d'Agnès Varda: d'abord un long métrage à petit budget considéré comme un précurseur de la Nouvelle vague française, *La pointe courte* (1955), qui marquait également les débuts du grand acteur Philippe Noiret dans un rôle principal. Sept ans plus tard, à l'apogée de la Nouvelle vague

française, elle met en scène un film à la limite de l'existentialisme, *Cléo de 5 à 7* (1962), qui aborde le thème de la mort prématurée. Survient ensuite une œuvre ayant fait scandale, *Le bonheur* (1965), qui normalisait l'adultère sans aucune culpabilisation de la part des principaux protagonistes. Après ce film qui dérangerait, Agnès Varda connaîtra une période creuse — sans pour autant rester inactive.

À un moment où la place des femmes était de plus en plus remise en question, reconsidérée et valorisée, dans l'industrie du cinéma comme ailleurs, le milieu des années 1970 apparaît comme une période propice de création et de renouveau pour Agnès Varda, qui trouve plus facilement de l'intérêt pour des projets de longs métrages portés par une héroïne positive; après quelques-uns avortés, elle revient avec *L'une chante, l'autre pas* (1977) puis *Sans toit ni loi* (1985) avec Sandrine Bonnaire, suivis de *Jane B. par Agnès V.* (1987) et de *Kung-fu Master* (1988), tous deux centrés sur la chanteuse-actrice Jane Birkin. Elle réalisera ensuite un film-hommage à son mari bien-aimé et secrètement malade du sida, Jacques Demy (1931-1990), *Jacquot de Nantes* (1991). Cette période fertile sera un âge d'or pour Agnès Varda, du moins pour une partie du grand public. Mais en fait, c'est plutôt dans les genres inclassables et dans les voies les moins fréquentées qu'il faudrait chercher la véritable Agnès Varda: ses courts métrages, ses téléfilms, ses

documentaires et ses films sur l'art, car ses productions relativement moins « populaires » ne sont pas moins dignes d'intérêt. Un exemple éloquent de cette liberté d'inspiration serait son cycle « *Agnès de ci de là Varda* », sorti en 2011 et réédité en France dans un coffret DVD en format PAL, coproduit par ARTE; sur notre continent, on trouvera en format compatible NTSC ces cinq films en version française sous-titrée en anglais sous le titre *Agnès Varda: From Here to There* (New York: Cinema Guild, 2012 [2011], 5 épisodes de 45 minutes chacun répartis sur 2 disques en DVD, NTSC, 225 minutes).

Entre le documentaire vidéo et l'autofiction, le cycle « *Agnès de ci de là Varda* » s'apparente à une série de chroniques filmées, partiellement autobiographiques, montrant le quotidien d'une cinéaste saltimbanque qui, à un certain stade de sa vie, parcourt les cinémathèques et les musées de cinéma pour assister à des rétrospectives et répondre aux questions des jeunes générations, voyageant de Berlin à Mexico, selon les invitations reçues. Cette formule libre et apparemment discontinue permet en outre de montrer des rencontres au sommet mais décontractées d'Agnès Varda avec des cinéphiles de partout, mais aussi avec de vieux copains : ses collègues réalisateurs comme Manoel de Oliveira ou encore Chris Marker. Puis on passe à une exposition dans une galerie d'art ou encore à une visite d'artistes à leur domicile.

Une séquence de la quatrième partie du cycle « *Agnès de ci de là Varda* » montre la réalisatrice qui retourne, après plus d'un demi-siècle, sur les lieux du tournage de son film *La pointe courte* (1955). Bien sûr, elle était revenue depuis à Sète, la ville de son adolescence; mais cette visite filmée à 55 ans de distance nous permet de voir ce lieu-dit de la Pointe courte en 2010, ou encore de découvrir une ruelle qui porte son nom (« *Traverse Agnès Varda* ») et de retrouver parmi les pêcheurs sétois un des protagonistes du film, Marcel, qui jouait le rôle de Raphaël, désormais âgé de 73 ans, qui se remémore avec émotion comment la propre histoire de la rencontre de ses parents avait alors été racontée, filtrée, réinventée et scénarisée par Agnès Varda. En guise d'illustration, quelques extraits de *La pointe courte* sont aussi inclus. À un autre moment, elle assiste à un récital de poèmes de Jacques Prévert et de Boris Vian dits par son ami Jean-Louis Trintignant, de passage à Sète.

Ailleurs, Agnès Varda part d'un phénomène apparemment anodin pour en tirer un autre récit : quelques femmes sortent leurs boîtes de boutons et relatent l'histoire de certains d'entre eux; ainsi, tel bouton est un vestige d'un vêtement d'enfant tandis que l'autre rappelle la perte d'une robe d'autrefois, jamais remplacée. À la fin de cette séquence, on

comprend que chaque petit bouton est relié à un souvenir tenace, à un épisode de vie inaltérable dont il est le point de départ. Plus globalement, ces ménagères qui ne sont pas des couturières professionnelles parviennent à se raconter à travers un élément tout simple. Elle procède selon cette même approche pour raconter la fascination de sa propre mère qui collectionnait les cartes postales montrant la scène biblique de l'Annonciation; plusieurs cartes postales reproduisant cette scène emblématique de la Vierge sont analysées et comparées.

Que retenir du cycle « *Agnès de ci de là Varda* » ? De la salle d'exposition de l'artiste contemporain



—
Les glaneurs et la glaneuse

jusqu'à la confiance obtenue dans la cuisine d'une Française anonyme, toutes ces rencontres permettent à Agnès Varda de multiplier les exemples de mises en récit et donnent à réfléchir sur le processus créatif que permet le cinéma d'essai : comment un simple événement filmé d'un point de vue subjectif peut ensuite, par l'entremise d'une série de cadrages suivis du travail du montage, devenir une petite histoire absolument unique, un peu comme dans *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). On constate également que dans certains des derniers films d'Agnès Varda, le processus créatif s'élabore dès le tournage mais qu'inversement, la scénarisation s'effectue seulement après les premières prises de vues. Rien n'est dérisoire si l'on se donne la peine de comprendre. Rétrospectivement, Agnès Varda n'hésite pas à décrire son approche comme étant une suite de fragments filmés, mais sans avoir l'ambition d'en tirer un grand récit avec un début, un milieu, un point culminant et une fin. On repense alors à la densité des aphorismes nietzschéens ou à ceux de Pascal. Et, en fin de compte, il nous reste l'impression d'une cinéaste libre et toujours en effervescence, avec une conception rafraîchissante et spontanée du cinéma. ▲

Focus on French Cinema

...fête ses 15 ans ! GUILHEM CAILLARD



Photo : La réalisatrice québécoise Geneviève Dulude-De Celles venue présenter *Une Colonie*
© David Filipponi

« La création québécoise a pour sa part été représentée avec deux invités : Geneviève Dulude-De Celles (réalisatrice de *Une colonie*) et Jean-Carl Boucher (comédien principal de *1991*, réalisé par Ricardo Trogi). »

NOS VOISINS DU SUD comptent leur lot de « French films festivals », la plupart du temps consacrés au cinéma français, selon le modèle du « leader » en la matière : ColCoA (City of Lights, City of Angels), basé à Los Angeles. Mais ces manifestations ont généralement lieu en région, dans des villes secondaires, et sont de taille modeste. Le VCU à Richmond en Virginie, fondé en 1993 et qui se déroule en mars au prestigieux Byrd Theatre, présente 20 longs métrages, autant de courts, et affectionne les « masterclasses ». Bien souvent, ces événements sont l'initiative de l'Alliance française, organisme voué à l'enseignement du français – les États-Unis en compte 103 (contre 9 au Canada et 32 au Mexique), faisant du pays celui qui en réunit le plus au monde.

À Greenwich au Connecticut, bourgade huppée de 62 000 habitants en banlieue de la ville de New York, l'Alliance française, fondée en 1911, organise depuis 15 ans son propre festival : Focus on French Cinema. En plus de faire honneur aux grands noms (Sophie Marceau, Claude Lelouch, Nathalie Baye, Sylvie Testud, Anne Consigny), le festival clame depuis peu une ouverture à la francophonie, notamment au Québec mis à l'honneur en 2017 avec un large volet consacré à la relève créatrice de la Belle Province (Théodore Pellerin, François Jaros, Anne Émond, Émile Schneider, Antoine Olivier Pilon, Mylène Mackay).

Focus on French Cinema joue sur les échanges culturels au sein de la « tri-state community » : déployées au sein du Bow-Tie Cinema de Greenwich, les activités ont aussi lieu à Stamford au magnifique Avon Theatre, ainsi qu'à Manhattan pour sa soirée de clôture. L'équipe de Greenwich, menée par Renée Amory Ketcham, tient

à entretenir un certain rayonnement au Connecticut, au New Jersey et dans l'État de New York. En 2019, c'est la comédie *L'amour flou*, réalisée par Romane Bohringer et Philippe Rebbot, qui a clôturé le bal à la prestigieuse FIAF (French Institute-Alliance française) de NYC dirigée par Marie-Monique Steckel, personnalité nationalement reconnue pour son engagement envers la défense de la culture française.

Le mystère Henri Pick de Rémi Bezançon a marqué l'ouverture de la 15^e édition de Focus en 2019. Un choix pour ainsi dire attendu étant donnée la popularité de Fabrice Luchini auprès des Américains francophones et francophiles, ainsi que celle – montante – de Camille Cottin, à l'affiche de la série *10%*, largement diffusée sur Netflix sous le nom de *Call my Agent*. Nathan Ambrosioni, jeune Français au talent prometteur, est venu défendre *Les drapeaux de papier*, un récit émouvant sur la réinsertion sociale et familiale d'un ancien détenu. L'Alliance française de Greenwich a profité de l'occasion pour organiser un débat passionnant avec un ancien prisonnier. En France, le film a remporté deux prix du public, aux festivals d'Angers et de la Roche-sur-Yon. Le cinéaste de 19 ans, qui avait présenté son travail en novembre 2018 à Montréal au Festival de films CINEMANIA, vient justement de trouver un distributeur québécois, K-Films Amérique.

La création québécoise a pour sa part été représentée avec deux invités : Geneviève Dulude-De Celles (réalisatrice de *Une colonie*) et Jean-Carl Boucher (comédien principal de *1991*, réalisé par Ricardo Trogi). Côté belge, *Duelles* d'Olivier Masset-Depasse a marqué les esprits : ce thriller tendu raconte la confrontation progressive entre deux mères, autrefois amies proches, après le décès tragique d'un enfant ; développant une esthétique ancrée dans les années 1970, le travail sur les décors et les accessoires méritent le détour. À souligner également : la sélection de *Soyez naturel : L'histoire inédite d'Alice Guy-Blaché*, un documentaire narré par Jodie Foster et réalisé par Pamela B. Green sur la première femme cinéaste de l'histoire.

Avec une programmation à la fois ciblée (jamais plus de 20 titres) et hétéroclite, Renée Ketcham – qui s'est entourée des talents d'un nouveau directeur de la programmation, le journaliste Joe Meyers – poursuit sa route. Ainsi, Focus contribue activement à renforcer le nécessaire rayonnement du cinéma francophone au sein d'un territoire pas toujours facile. ▲



Le dernier tango à Paris

« Cette œuvre, qui baigne dans une atmosphère sulfureuse orangée et qui bénéficie d'une trame sonore remarquable de Gato Barbieri, langoureuse et lascive, a été soutenue par la critique intellectuelle, Pauline Kael dans le *New Yorker* et Alberto Moravia dans l'*Espresso*. »

BERNARDO BERTOLUCCI

L'ORSON WELLES DE PARME S'EST ÉTEINT [DEUXIÈME PARTIE]

MARIO PATRY

NOUS ARRIVONS enfin au *Le dernier tango à Paris* (1972) qui demeure encore aujourd'hui son plus grand triomphe commercial, sur le marché tant italien qu'international, qui raconte le processus de dévirilisation du sur-mâle américain incarné par Marlon Brando (qui reniera plus tard ce film) et qui à l'époque fit scandale. Car, c'est aussi l'année de «l'extraordinaire coup d'État du clitoris».¹ Profitant de la vague du film porno, Bertolucci, abandonnant l'adaptation, nous livre un fantasme personnel tiré d'un rêve (faire l'amour avec une inconnue dans un appartement inoccupé) qui aujourd'hui apparaît davantage comme un film esthétique plutôt qu'érotique. Les livres d'Henry Miller, de Georges Bataille et d'André Breton sont les précédents littéraires du *Tango*.

Il s'agit, selon son auteur, d'un documentaire à la Jean Rouch, un «ciné transe», mais tourné avec de

gros moyens. Avec ses 15 623 773 de spectateurs et ses 6 957 332 000 de liras, le film a coiffé *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini, qui a obtenu 13 617 148 d'entrées au guichet. Mais, malgré ce succès énorme, le film est lui-même détrôné la même année sur le marché italien par *The Godfather* (1972), de Francis Ford Coppola, qui franchit la barre des dix milliards de liras... *Le dernier tango à Paris* (1972) marque la ligne de partage des eaux dans la carrière de Bertolucci. Pour la petite histoire et à la décharge du cinéaste, il faut souligner que le film a été confisqué le 4 juin 1973, et ce, jusqu'en 1987, pour obscénité. Il faut bien avouer que la scène de sodomie (simulée) avec du beurre et qui fut improvisée le matin même à l'insu de l'actrice française Maria Schneider est passée à l'histoire comme un morceau d'anthologie du cinéma érotique.



octroyant un budget de neuf millions de dollars américains, sur les six millions d'abord prévus au devis. *Novecento* a tout de même enregistré plus de 10 389 326 de spectateurs sur le marché italien (son deuxième plus grand succès à vie), mais a malgré tout subi un échec commercial sur la scène internationale, surtout aux États-Unis où il a été charcuté. Les échecs cumulatifs de *Novecento*, celui du *Casanova* de Fellini et surtout celui encore plus retentissant de *Salò ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini entraînent Grimaldi à la faillite. Pour la petite histoire, Gianni Amelio a tourné un *making of* de *Novecento*, en 16 mm de 62 minutes, intitulé *Bertolucci secundo il cinema*, sorti à la RAI le 28 février 1976, qui fourmille d'anecdotes savoureuses et où Bertolucci apparaît très charismatique et sûr de ses moyens.

Un échec critique pour un cinéaste populaire n'a que peu de conséquences, mais un échec public est parfois et souvent « fatal ». Après une vaste fresque historique qui est devenue un « *cult movie* » aux États-Unis, Bertolucci doit se replier sur deux films intimistes et moins ambitieux. Avec *La Luna* (1979), il plonge dans la relation avec la mère et le thème de l'inceste qu'il avait

¹Kathrin Perutz. *Le mariage en accusation*. Calmann-Lévy, (Paris : 1974), p. 53. Traduction de *Mariage is Hell* (1972) par Marie France Paloméra

²Aldo Tassone, *op. cit.* p. 54.

Cette œuvre, qui baigne dans une atmosphère sulfureuse orangée et qui bénéficie d'une trame sonore remarquable de Gato Barbieri, langoureuse et lascive, a été soutenue par la critique intellectuelle, Pauline Kael dans le *New Yorker* et Alberto Moravia dans *l'Espresso*. Bertolucci lui-même exulte, car l'on déchire enfin son nom dans la presse à grand tirage et il devient « célèbre », en perdant entre autres ses droits civiques, le 29 janvier 1976. Sur les rapports amoureux, Aldo Tassone demande à Bertolucci de se justifier : « Croyez-vous à la possibilité d'un rapport équilibré entre les sexes ? – Oui, je crois que, dans le rapport adulte, on atteint la sexualité complète quand ce qu'on appelle en psychanalyse les « perversions » sont abandonnées. Mais, au fond, qui est intéressé par cette sexualité réalisée ? Elle existe en laboratoire, mais qui sait si elle est vraie dans la réalité ».²

Profitant de ce succès inattendu, il peut s'offrir le luxe pour la première fois de sa carrière d'une super production internationale avec une distribution *all star* (Gérard Depardieu, Robert De Niro, Burt Lancaster, Dominique Sanda), afin de raconter sa vision du marxisme à partir du début du siècle jusqu'au 25 avril 1945, avec la fin du fascisme (*Novecento*, ou « 1900 », 1976) grâce au soutien du producteur Alberto Grimaldi qui avait fait fortune avec le début de l'ère du western à l'italienne, lui



Novecento

précédemment abordé dans *Prima della Rivoluzione* de façon plus discrète. Sa propre mère, Ninetta Gionavardi était née à Sidney en Australie d'une mère d'origine irlandaise, d'où le goût prononcé chez Bertolucci pour les sujets et les distribution cosmopolites. Le film est né d'un souvenir de sa prime enfance alors qu'il se promenait en bicyclette dans le porte-bagage attaché au guidon et qu'il confondait le «clair de lune» avec le jeune visage de sa mère. Cette œuvre, que Bertolucci désigne comme un «mielodramme», a obtenu un rayonnement plus limité, mais a élargi sa palette de réalisateur.

Frustré de ne pouvoir adapter le roman noir de Dashiell Hammett, le père du genre policier *hard-boiled* («dur à cuir»), *La moisson rouge* (1929), parce que trop coûteux, Bertolucci décide de tourner un film sur le terrorisme qui sévit dans l'Italie contemporaine, qu'il entrevoit comme une suite et le troisième volet de *Novecento* (1900), *La tragédie d'un homme ridicule* (1981), qui vaut à Ugo Tognazzi un prix d'interprétation masculine à Cannes. Par une suite d'événements fortuits – Giuliano Montaldo qui vient de tourner *Marco Polo* (1982) pour la télévision et qui ramène de Chine l'autobiographie du dernier empereur Aisin Gioro Pu-Yi monté sur le trône à l'âge de trois ans, *From Emperor to Citizen*³

– Bertolucci se laisse convaincre de tourner un film dans *Cogoon* («La Cité pourpre Interdite») de Pékin avec un budget de 23 800 000 dollars pendant 23 semaines et 2 jours, avec 19 000 figurants et une équipe technique de 300 personnes.

Le 12 avril 1988, pour la première fois de l'Histoire d'Hollywood, un cinéaste européen rafle neuf Oscars dont celui du meilleur film et du meilleur réalisateur, en plus du César du meilleur film étranger. Pour Bertolucci, c'est le sommet de sa gloire personnelle et professionnelle à 47 ans ! Le film encaisse plus de 244 millions de dollars à l'époque dont 43,98 millions pour le seul marché américain, soit un peu plus que le *Tango* – qui avait fait 36,1 millions de dollars – mais 15 ans plus tard, soit l'équivalent de 467 millions de dollars d'aujourd'hui. C'était l'année qui précédait la chute du mur de Berlin et l'effondrement de l'Empire soviétique.

Le dernier empereur (1987) représente le moins autobiographique des films de Bertolucci qui poursuit sa carrière à sa guise, en se repliant sur des sujets en quête identitaire plus intimistes, comme au début de sa filmographie. Il continue toutefois sa «trilogie de l'ailleurs» en adaptant un roman de Paul Bowles, *Un thé au Sahara* (1990), qui met en scène un trio de touristes américains qui traversent le nord de l'Afrique, sans buts précis et abandonnés à eux-mêmes. Paul

Le dernier empereur



Bowles lui-même apparaît dans le premier et le dernier plan du film comme pour mieux nous rappeler que le scénario est extrêmement fidèle au roman d'origine (1948). Ici, ce n'est pas le thème de l'impossibilité de l'amour comme dans le *Tango*, mais plutôt celui de l'impossibilité d'être heureux en amour au cours de ce pèlerinage où se succèdent « l'agonie, le désarroi et la rédemption ». Le film réalise seulement des entrées de 1 163 000 sur le marché italien contre 1 283 000 entrées pour le suivant, *Le petit Bouddha* (1993), signe du déclin du cinéma populaire italien qui ne faisait que repousser son agonie. Bertolucci nous livre ici en quelque sorte son testament cinématographique dans cette quête spirituelle. La croyance en la réincarnation de l'âme, largement répandue en Occident, qui puise dans l'Antiquité du Népal avec le héros légendaire Siddharta, trouve dans cette œuvre un écho dans une famille de la côte ouest de l'Amérique contemporaine qui découvre dans cette forme de spiritualité son statut de luxe suprême.

Par la suite, Bertolucci peut tourner en toute quiétude encore quatre films, en retournant à ses premiers amours, celui d'un cinéma intimiste et introspectif mais avec un auditoire qui se raréfie comme pour mieux faire oublier ses frasques de jeunesse. Ce qu'il gagne en crédibilité, il le perd en fascination. Dans l'ordre, *Beauté volée* (1996), *Sbandurai* (1998),



Innocents (2003) et *Moi et toi* (2012) sorti à titre posthume au Canada. Bertolucci a été enseveli d'honneurs de son vivant. Il a d'abord présidé le 43^e Festival de Cannes en 1990 et le jury de la Mostra de Venise à deux reprises, en 1983 et en 2013. En ce qui concerne les décorations et les récompenses, il a été désigné grand officier de l'ordre du mérite de la République italienne en 1988 (après avoir vu ses droits civiques suspendus à la suite du *Tango*), et a reçu une médaille d'or de la Culture et de l'Art en 2001. En 2007, il reçoit le Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière, à Venise, à l'occasion du 75^e anniversaire de la Mostra, et en 2011, des mains de Gilles Jacob, la Palme d'or d'honneur pour l'ensemble de sa carrière. Il a aussi reçu l'insigne honneur d'avoir son nom gravé sur une étoile sur le Hollywood Walk of Fame le 19 février 2009. Il a obtenu, en outre, un Lauréat *honoris causa* en Histoire et critique de l'Art de l'université de Parme, en 2014, lui qui méprisait l'école.⁴ Enfin, le 21 avril 2018, il reçoit le Prix Platinum de Fellini pour l'excellence artistique au Festival International du Film de Bari.

Après un survol d'une carrière cinématographique bien accomplie, il faut souligner que Bertolucci était d'abord et avant tout un cinéophile qui a formé sa propre culture en autodidacte par la fréquentation de la Cinémathèque française d'Henri Langlois à Paris. « Je crois que les rapports qu'un enfant entretient avec le cinéma sont exemplaires, c'est sur eux que nous devrions modeler nos rapports d'adulte avec lui. Quand cette identification, un peu infantile, est absente, cela signifie que les rapports avec le cinéma ne sont pas les bons. Accepter l'aspect régressif du cinéma provoque de nombreuses résistances. Le cinéma est toujours régressif. Quand un film ne me donne pas le plaisir de la régression, je me sens mortifié, on me refuse quelque chose. On me refuse la possibilité de me laisser aller, de m'aventurer au-delà du principe de plaisir. Mais de nos jours, même le plaisir du cinéma, la jouissance cinématographique sont censurés. La beauté du cinéma réside au-delà du principe de plaisir, non en deçà ».⁵

Bernardo Bertolucci est passé à l'Histoire comme étant le cinéaste italien le plus doué de sa génération et le plus illustre ambassadeur issu des années soixante, à une époque où le cinéma italien était le premier en Occident, tant par sa quantité que par sa diversité. Il s'agit du plus autobiographique cinéaste italien après Fellini et le plus international, comme Leone en était le plus américain. Il laisse dans le deuil des millions de cinéophiles dans le monde, inconsolables. Mais « il faut faire semblant de pleurer les poètes, disait Jean Cocteau, car les poètes font semblant d'être morts ». ▲

« Bernardo Bertolucci est passé à l'Histoire comme étant le cinéaste italien le plus doué de sa génération et le plus illustre ambassadeur issu des années soixante, à une époque où le cinéma italien était le premier en Occident, tant par sa quantité que par sa diversité. Il s'agit du plus autobiographique cinéaste italien après Fellini et le plus international, comme Leone en était le plus américain. »

³Le texte a été rédigé en fait par Lih-Ven-Da d'après les cahiers écrits (1955) par Pu-Yi pendant qu'il était en détention et a été revu et corrigé par Lo-She (première édition en 1960, 1964) qui s'est suicidé pendant la Révolution culturelle. Ungari, *op. cit.* p. 237.

⁴« De fait, je crois que les écoles de cinéma sont inutiles », J.A. Gili, *op. cit.* p. 76. Il surenchérit en affirmant : « Le langage du cinéma est celui de la réalité, disait Pasolini. J'ai appris que les écoles sont inutiles. Ma seule école a été de voir des films ». Tassone, *op. cit.* p. 47.

⁵Ungari, *op. cit.*, p. 13-14.

ANÉMONE

CELLE QUI RENDAIT MÉMORABLE UN RÔLE SECONDAIRE

YVES LABERGE



L'ACTRICE FRANÇAISE Anémone (1950-2019) est décédée à la suite d'une longue maladie, le 30 avril dernier, à Poitiers. Elle venait d'atteindre les cinquante années de carrière et avait créé plus d'une soixantaine de rôles, petits et grands. Faisant ses débuts en 1968 dans le film *Anémone*, de Philippe Garrel, dans lequel elle jouait sous son vrai nom, Anne Bourguignon, c'est par la suite qu'elle adopta le pseudonyme d'Anémone, qu'elle a toujours conservé, même au théâtre.

Anémone connaît un vrai départ avec *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine* (1977), de Coluche, puis viendront d'autres personnages comiques, voire burlesques, de femmes candides ou insaisissables : *Ma femme s'appelle reviens* (1981), de Patrice Leconte et *Pour cent briques, t'as plus rien...* (1982), d'Édouard Molinaro. Mais c'est avec son interprétation mémorable de Thérèse dans *Le père Noël est une ordure* (1982), de Jean-Marie Poiré, qu'elle devient une vedette en France; dans un univers comique typiquement hexagonal qui rappelle celui de la bande dessinée, elle personnifiait une sorte d'Olive Oil à la française.

Dans une entrevue donnée en 1987 à la télévision suisse, Anémone mentionnait à quel point elle était heureuse qu'on lui ait proposé un personnage très différent de ses projets précédents : celui de la voisine-détective dans *Péril en la demeure* (1985), de Michel Deville. Ce rôle d'Edwige Ledieu lui donnait la possibilité d'interpréter un personnage sympathique mais ambigu, impossible à cerner complètement. C'était le grand talent d'Anémone de pouvoir donner vie à ces femmes qui ne sont ni bêtes ni prévisibles. En outre, ce film primé de Michel Deville mettait intelligemment en valeur plusieurs acteurs et actrices de soutien, sans privilégier uniquement les trois premiers rôles, comme c'est si souvent le cas. Ainsi, elle renouait avec cette tradition propre au cinéma français qui depuis l'époque de Jean Renoir savait valoriser et approfondir les seconds rôles (expression réductrice et péjorative, faute de mieux). Et des actrices comme Anémone (ou encore Richard Bohringer) savaient donner de l'étoffe à un personnage secondaire, même avec peu de répliques. Cependant, elle était capable d'avoir son nom au haut de l'affiche; mais elle ne

négligeait pas les seconds rôles qu'on lui proposait, même après sa consécration, et même si ces choix risquaient de nuire à son statut de vedette; elle était consciente de cette hiérarchisation inutile mais implacable dans l'industrie du cinéma et le reconnaissait d'ailleurs lors de l'émission *Gros plan sur Anémone* (Les archives de la Radio-Télévision Suisse, 1987, sur YouTube). Lucide, Anémone savait qu'en acceptant des projets moins importants ou moins ambitieux en dépit de son statut de «vedette», elle risquait d'être «rétrogradée» aux yeux de certains producteurs français; néanmoins, elle considérait et acceptait les petits rôles. Faisant fi du vedettariat, elle n'attendait pas que des propositions de «grands rôles».

Par la suite, sa carrière a été diversifiée; elle tourna avec Claude Lelouch (*La belle histoire*, en 1992) et aussi avec ceux qui resteront ses «réguliers» : Gérard Jugnot, Philippe Garrel, Tonie Marshall. La carrière d'Anémone culmine avec *Le grand chemin* (1987), de Jean-Loup Hubert, film pour lequel elle recevra le César de la meilleure actrice, tandis que son partenaire Richard Bohringer se verra également récompensé du César du meilleur acteur.

Par la suite, elle multiplia les collaborations dans les registres les plus divers et garda toujours cette capacité de donner de l'épaisseur à un personnage, même secondaire, par exemple celui de Mademoiselle Navarin, l'institutrice remplaçante et intransigeante dans *Le petit Nicolas* (2009), de Laurent Tirard.

Il est difficile si on est hors de France de mesurer toute l'ampleur de la carrière d'Anémone, car on ne trouve qu'une partie de ses apparitions sur DVD ou autrement.

D'une grande spontanéité, Anémone avait un sens de la répartie mémorable tout en ayant une diction digne des grands théâtres parisiens; il suffit de réécouter sur YouTube ses entrevues à brûle-pourpoint avec un Thierry Ardisson désarçonné pour s'en convaincre. Polyvalente et toujours capable de se renouveler, elle pouvait incarner des femmes du monde comme des filles impossibles. C'était souvent le genre de rôle qu'on lui confiait. C'est peut-être le secret de son naturel à l'écran. ▲

—
Le père Noël est une ordure

BIBI ANDERSSON

ENTRE L'OMBRE ET LA LUMIÈRE

LUC CHAPUT

UNE JEUNE FEMME montre un miroir à Isak Borg. Ce vieil homme se souvient ainsi de l'amour qu'il éprouvait pour sa cousine qui en épousa un autre. Dans le même voyage initiatique qu'est *Les fraises sauvages*, une autre Sara plus délurée fait partie des passagers occasionnels de la voiture d'Isak. Ces deux femmes sont interprétées par Bibi Andersson.

Sœur cadette de Gerd qui deviendra danseuse de ballet étoile¹, Bibi, prénommée Berit Elisabeth, étudie au conservatoire de théâtre de Stockholm, sa ville natale. Découverte par Ingmar Bergman, elle a un rôle majeur à 18 ans dans une de ses publicités cinéma pour le savon *Bris* que l'on peut voir sur Internet. Rapidement incluse dans la troupe de Bergman à Malmö, elle prend part, comme plusieurs de ses collègues, aux films que le metteur en scène réalise surtout en été avec les acteurs avec qui il travaille par ailleurs². Devenue l'amante de Bergman, elle incarne alors de nombreuses variations de la jeune femme blonde qui croque dans la vie et s'y pique quelquefois. Mère radieuse dans le sombre *Septième sceau*, dans lequel seul son couple de saltimbanques avec enfant survit au cataclysme; puis, après une autre Sara soubrette dans le dérangeant *Visage*, elle gagne à Cannes ses premiers lauriers avec ses consœurs Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin et Barbro Hiort af Ornäs d'*Au seuil de la vie*, pour son rôle de Hjordis, une jeune femme qui ne sait si elle gardera son enfant à naître. Elle est surtout Britt-Marie, fille de pasteur et fiancée qui ensorcelle un Don Juan vieillissant dans *L'œil du diable*. Elle est la maîtresse en titre Humlan dans la chancelante comédie *Toutes ses femmes*.

La ressemblance entre Bibi et son amie norvégienne Liv Ullmann sert de déclic pour Ingmar qui échafaude *Persona* à partir de rêves qu'il a eus. Bibi est Alma, une infirmière récemment diplômée et qui doit s'occuper d'Elisabeth, une actrice connue devenue muette pendant une représentation d'*Électre*, interprétée par Liv, sa cadette. Le huis clos dans une île de la Baltique se déroule entre ombres et lumières, captées par Sven Nykvist, qui s'interpénètrent autour et dans les êtres. Cet écran permet à Bibi de donner toute la mesure de son talent, modulant sa voix et ses expressions dans un monologue où un peu éméchée, elle raconte une expérience sexuelle à son

impassible auditrice. La fusion des deux caractères avec de multiples effets-miroirs et le conflit des deux personnalités qui éclate dans une scène où la muette parle enfin sous-tendent ce chef d'œuvre dont l'image la plus célèbre est la photo composite des deux personnages. Cette île de Faro devient ensuite la résidence principale d'Ingmar et de Liv.

Après *Une Passion*, tourné aussi à Faro où, comme ses collègues pour les leurs, Bibi analyse son personnage d'Eva dans une courte séquence insérée comme les autres dans le déroulement de l'intrigue sur la déliquescence d'un homme. Elle poursuit cette variation sur l'épouse qui cherche un complément au vide existentiel de sa vie dans *The Touch*. Dans ce seul film de Bergman tourné en anglais, le sort de la statue médiévale en bois de la Vierge, que l'on trouve d'ailleurs dans plusieurs œuvres de Bergman, devient ici une métaphore sur la relation de Karin avec un archéologue américain névrosé, interprété par Elliott Gould. Bibi sera finalement Karin dans le premier épisode de *Scènes de la vie conjugale*, coïncée en couple avec Peter, ce qui annonce les difficultés à venir pour celui de Marianne et Johan. D'innocente professionnelle comme elle a déjà qualifié ses premiers rôles pour ce maestro scandinave, madame Andersson a, par la luminescence de son jeu, su illustrer le tortueux parcours de l'être vers la maturité. ▲

¹ Celle-ci eut également des petits rôles dans les longs métrages du maître suédois.

² Sur scène pour Bergman, à Malmö ou au Théâtre Royal de Stockholm, elle est dans des pièces de Molière, de Goethe, d'Ibsen, de Strindberg. Elle crée le rôle d'Honey dans *Who's Afraid of Virginia Woolf* d'Edward Albee. Elle est déjà en 1957 de la première mise en scène télé de Bergman : *Mr. Sleeman Comes*.

—
Persona



DEPUIS
1978

40 ans sodep

revues
culturelles
québécoises

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

dans
quel univers
naissent
LES MURS

La culture
en revues

JEAN BEAUDIN

EN DÉPIT DE TOUTES LES EMBÛCHES

YVES LABERGE

AVERTISSEMENT : Nous apprenons, au moment d'aller sous presse, le décès du cinéaste et téléaste Jean Beaudin (1939-2019), disparition que nous n'aurions pas pu passer sous silence. Il nous a quittés à 80 ans, le 18 mai 2019. Les quelques lignes qui suivent se veulent, sinon un bilan complet, du moins un hommage au réalisateur de films aussi différents que *J.A. Martin photographe* (1977), *Souvenirs intimes* (1999), *Nouvelle-France* (2004), *Sans elle* (2006). Les hommages à Jean Beaudin — nombreux et mérités — ont souvent été centrés sur ses productions pour la télévision; mais une revue comme *Séquences* se doit de mettre en perspective cette longue carrière, qui s'est étendue sur près d'un demi-siècle.

Jean Beaudin a connu ses années de formation cinématographique à l'ONF, et il devint réalisateur à partir de 1969. Ses débuts ont été inégaux, avec des documentaires onéfiens ou encore le moyen métrage *Trois fois passera* (1973), que l'on revoit aujourd'hui en souriant, si on est indulgent, ne serait-ce que pour le plaisir de retrouver momentanément des acteurs un peu oubliés comme Denis Drouin, le jeune Daniel Gadouas, Willie Lamothe ou Guy L'Écuyer.

Le film-charnière pour Jean Beaudin sera *J.A. Martin photographe* (1977), qu'il coscénarise avec Marcel Sabourin. C'est la consécration. Ce qui était jusqu'alors le point faible de Beaudin (le scénario) deviendra son point fort : le projet chemine en dépit des embûches amenées par le comité de programme de l'ONF, qui au départ désapprouvait l'intrigue, jugée lente et contradictoire. Le film sort et se rend au Festival de Cannes, en dépit de la lourdeur bureaucratique de l'ONF, et triomphe malgré la critique négative du quotidien *Le Devoir* et les mesquineries de Luc Perreault dans *La Presse*, dont se souvient encore Marcel Sabourin¹.

Il faut se rappeler qu'en 1977, il était parfois de bon ton — sauf dans les revues de cinéma — de dénigrer les longs métrages québécois ou de les comparer à des productions étrangères faites avec des budgets trois fois plus gros. Contre toute attente, et bien avant les succès de Denys Arcand qui viendront une décennie plus tard, *J.A. Martin*

photographe reçoit ex aequo le Prix du Jury œcuménique et le Prix d'interprétation féminine pour la magnifique Monique Mercure.

Par la suite, si *Cordélia* (1980) connaît un aussi grand succès, c'est que Beaudin a su réunir les bons ingrédients : un scénario bien ficelé, un souci pour l'esthétique, une mise en scène minimaliste centrée autour de Louise Portal, radieuse dans le rôle-titre. C'est alors que Beaudin reconfirme qu'il est d'abord et avant tout un excellent directeur d'acteurs — et d'actrices, il va sans dire.

Tous les espoirs sont permis lorsque le projet de *Mario* (1984) est annoncé; c'était une période assez sombre pour le cinéma québécois, que l'on accusait souvent de passéisme durant les années post-référendaires. Mais grâce à *Mario*, une partie du public québécois se réconcilie avec les productions d'ici. Sur sa lancée, Jean Beaudin parviendra à se surpasser avec *Le matou* (1985). C'est le type de film à succès dont l'industrie québécoise rêvait depuis longtemps : un projet vendeur, un sujet positif et authentiquement québécois, de l'action et des rebondissements, de l'audace et beaucoup de bouche-à-oreille. Et un jeune comédien plus vrai que nature qui sera reçu à toutes les tribunes. Pour le roman comme pour le long métrage, *Le matou* aura été un véritable phénomène de société.

Les succès se poursuivront pour Jean Beaudin — trop nombreux pour être énumérés ici. Tout cela a été relaté ailleurs. Sa transition vers la télévision aura été fructueuse et ne l'a pas empêché d'alterner entre le petit et le grand écran. Retenons : *Les filles de Caleb* (1990), *Sheharweh* (1993), et à nouveau au cinéma, mais dans un registre très différent, *Being at Home with Claude* (1992). Ce grand réalisateur pouvait aussi se renouveler.

Au-delà de ses grandes réalisations et de sa capacité à amener les autres à donner le meilleur d'eux-mêmes, il faut surtout réaffirmer le rôle prépondérant de Jean Beaudin dans la promotion de la culture québécoise en France, comme le fera Denys Arcand par la suite, et comme l'avaient fait auparavant Robert Charlebois ou Diane Dufresne dans le domaine de la chanson. Et pourtant, ce n'était pas gagné d'avance.² ▲

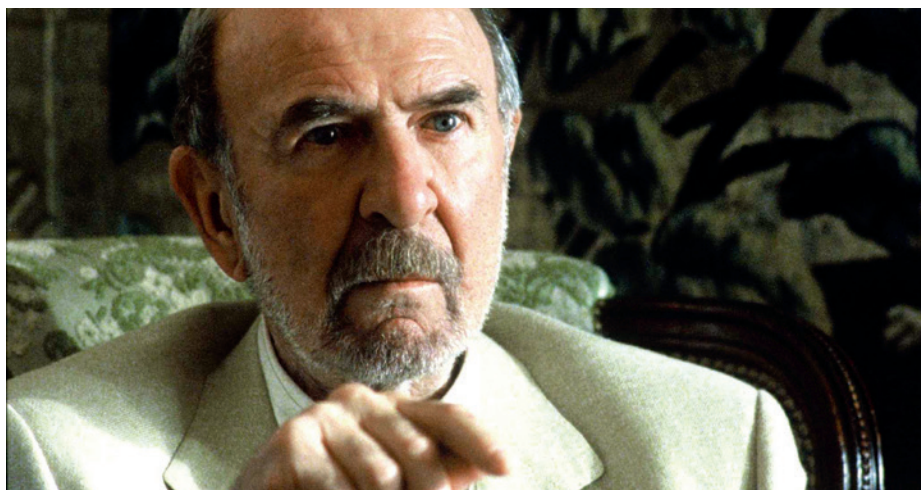


^{1,2} Robert Blondin. *Marcel Sabourin, tout écartillé*. Éditions Somme Toute, 2018, p. 163.

JEAN PIERRE MARIELLE

LE MERCENAIRE

PASCAL GRENIER



« Ce mercenaire du cinéma français excelle à nouveau dans des rôles dramatiques remplis d'humanité comme celui d'un directeur de supermarché de Limoges dans le touchant *Quelques jours avec moi* de Claude Sautet en 1988 ou encore dans le drame historique *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau. »

FILS D'UN INDUSTRIEL, Jean-Pierre Marielle est né à Paris en 1932 et mort le 24 avril dernier à l'âge de 87 ans. Étudiant au Conservatoire national aux débuts des années 1950, il se lie d'amitié avec notamment Jean-Paul Belmondo et Jean Rochefort. Les rapprochements et similitudes entre Marielle et Rochefort ne sont pas étrangers, car tous les deux ont suivi une carrière professionnelle assez similaire autant au cinéma que sur les planches. Bien qu'ayant été nommé à sept reprises pour un César, ce dernier n'a jamais été couronné d'une statuette et il revendiquait de ne jamais avoir assisté à une cérémonie et de n'en avoir rien à faire d'ailleurs !

Ses débuts au cinéma sont assez modestes. Il sert surtout de faire-valoir à des vedettes de l'époque : que ce soit Fernandel (dans le rôle amusant d'un psychiatre dans *Relaxe-toi chérie*, ou encore dans *L'homme à la Buick*) Fernand Raynaud (*Le mouton*), Louis de Funès (*Faites sauter la banque !*) ou encore Jean-Pierre Cassel (*Un monsieur de compagnie*). Il se distingue davantage dans les films des années 1960 avec Belmondo comme *Échappement libre* de Jean Becker et son rôle de Bob dans le très amusant *Tendre voyou* du même Becker. Doué pour la comédie, il est délicieux au côté d'Yves Montand dans le personnage d'un séducteur à la voix caverneuse dans l'excellent *Le diable par la queue* de Philippe de Broca. Mais il devra attendre encore quatre ans avant d'obtenir un premier rôle dans la comédie d'espionnage *La valise* de George Lautner. En 1976, il obtient sa première

de sept nominations aux Césars dans ce qui va s'avérer un de ses rôles les plus emblématiques, soit celui d'un représentant de parapluies fasciné par les formes féminines qu'il cherche à reproduire sur ses toiles. Emprunt d'un esprit libertaire aux répliques divines et au caractère érotique, *Les galettes de Pont-Aven* offre à Marielle un fabuleux tremplin où l'on suit avec délectation le bonheur et les malheurs de son personnage anticonformiste.

Durant les vingt prochaines années, il joue dans de nombreuses comédies, mais c'est dans les drames qu'il obtient ses meilleurs rôles à l'écran et qu'il s'impose comme un comédien de premier plan. Ainsi, il est inoubliable dans le double rôle d'un proxénète et de son frère militaire qui lui vaut une deuxième nomination aux Césars dans *Coup de torchon*, le meilleur film de Bertrand Tavernier. Jouant un flic désabusé et suicidaire, il est impérial dans *Les mois d'avril sont meurtriers* de Laurent Heynemann, dont le succès repose entièrement sur ses épaules. Ce mercenaire du cinéma français excelle à nouveau dans des rôles dramatiques remplis d'humanité comme celui d'un directeur de supermarché de Limoges dans le touchant *Quelques jours avec moi* de Claude Sautet en 1988 ou encore dans le drame historique *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau. Dans ce rôle édifiant que plusieurs considèrent comme son plus grand au cinéma, Marielle montre tout l'éventail de son talent en professeur de viole de gambe. Plus discret après 1996, il est épatant sept ans plus tard dans *La petite Lili*. Cette adaptation de *La mouette* de Tchekhov par Claude Miller lui permet de renouer avec ses débuts sur les planches, et lui vaut une autre nomination pour le César du meilleur acteur dans un second rôle. Puis, la réalisatrice Noémie Lvovsky lui donne un dernier grand rôle à l'écran en 2007 dans *Faut que ça danse !* Cette comédie douce-amère inégale, mais remplie d'humanité, vaut surtout pour la performance énorme de Marielle. On est loin de *Ginger et Fred* de Fellini, car la structure narrative style tranche de vie mine un peu le regard tendre sur la vieillesse vécue comme partie intégrante de la vie. Atteint de la maladie d'Alzheimer, Marielle ne réapparaît que très sporadiquement dans des petits rôles (*Les seigneurs*, *Une heure de tranquillité*) ou des films modestes (*Max* et *La fleur de l'âge*) jusqu'à son décès. ▲

DOMINIQUE NOGUEZ

UN AMI DU QUÉBEC

YVES LABERGE

DOMINIQUE NOGUEZ est décédé le vendredi 15 mars 2019 à l'âge de 76 ans. Romancier primé et prolifique, Dominique Noguez a séjourné au Québec à la fin des années 1960. En tant que critique occasionnel à la prestigieuse revue *Cahiers du cinéma* durant les années 1960, il jouissait alors d'un capital symbolique enviable : il a pu enseigner l'esthétique cinématographique à l'Université de Montréal puis à l'Université de Paris. En tant qu'auteur, son premier livre, *Essais sur le cinéma québécois*, paraît à Montréal aux Éditions du Jour en 1970, mais il est achevé d'imprimer et commercialisé en 1971.

Si l'on excepte le collectif *Le cinéma québécois : tendances et prolongements*, paru aux Éditions Sainte-Marie en 1968, Dominique Noguez a été le tout premier auteur à faire paraître sous son seul nom un livre entièrement consacré au cinéma québécois avec l'expression « cinéma québécois » dans son titre, en 1971 ; auparavant, les ouvrages sur les films d'ici n'étaient pas nombreux et traitaient plus généralement de « cinéma canadien ». Évidemment, la dénomination « cinéma québécois » existait déjà et circulait dans les articles et les festivals, mais celle-ci n'avait jamais encore été employée pour intituler un livre.

Ouvrage pouvant être considéré comme pionnier à l'échelle québécoise, *Essais sur le cinéma québécois* est un recueil d'articles sur la production québécoise des années 1960, incluant même un chapitre sur le cinéaste canadien-anglais Michael Snow, qui par la suite retrouvera souvent un accueil favorable en France. Les six textes réunis provenaient des *Cahiers du cinéma* mais aussi de la *Revue d'esthétique* et de la revue montréalaise *Vie des Arts*. Le chapitre d'ouverture récapitulait les grandes étapes du cinéma d'ici et mettant en évidence quelques jalons depuis 1958 : les courts métrages, le cinéma direct de l'ONF, et quelques cinéastes comme Claude Jutra et Michel Brault. Comme beaucoup d'autres critiques avant et après lui, Dominique Noguez ne résiste pas à la tentation de comparer les premiers longs métrages de Jean Pierre Lefebvre (*Le Révolutionnaire*) et de Gilles Groulx (*Le Chat dans le sac*) avec ceux de Jean-Luc Godard, avec cette différence notable qu'au lieu de parler d'imitation, Dominique Noguez utilisera l'expression généreuse et neutre de « simultanéité créative¹ ».

À la fin de 1970, Noguez concevait le cinéma québécois comme un authentique « cinéma national », avec des thèmes prévalents, une esthétique propre et une indiscutable originalité. Cependant, ses *Essais sur le cinéma québécois* ne mentionnaient pas les longs métrages de la première période (1942-1958) comme *La forteresse* (de Fedor Ozep, 1947) ou *Séraphin* (de Paul Gury, 1950).

Faisant contraste avec les cinq autres textes, le deuxième chapitre des *Essais sur le cinéma québécois* reproduisait un document issu d'une commande, « Propositions pour l'enseignement du cinéma au Québec », résultant d'une recherche effectuée au début de 1970 à la demande de l'Université Laval, afin de jeter les bases du premier programme de certificat en études cinématographiques de cette institution. On y trouvait déjà les grandes orientations et l'énoncé des caractéristiques du futur programme de cinéma qui allait être chapeauté par la Faculté des lettres de cette université : un solide ancrage historique et théorique, une proximité avec les approches et les méthodes des études littéraires et une certaine prise de distance face à la pratique en tant que telle.

Lors de sa sortie, *Essais sur le cinéma québécois* ne connut pas un large succès et fut peu recensé. Bien qu'il soit devenu introuvable hors des bibliothèques publiques, ce livre est néanmoins répertorié et analysé favorablement dans le cinquième tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (Fides, 1987, p. 315-316).

De retour en France, Dominique Noguez est devenu un écrivain accompli, produisant près d'un nouveau livre annuellement, dans différents domaines : fiction, essai, ouvrages critiques et anthologies. Véritable plaidoyer contre le nivellement, son essai *Le cinéma, autrement* (1977), initialement paru dans la célèbre collection 10/18, voulait valoriser les films ne faisant pas partie du *mainstream* qui tentaient d'échapper aux procédés standardisés et prévisibles de Hollywood : les cinémas nationaux, les avant-gardes, les films prônant un autre rythme ou d'autres formes narratives. Et Dominique Noguez incluait dans cette large catégorie certaines œuvres québécoises.

Dominique Noguez restera attaché au Québec ; en 1991, il dédiera au poète Gaston Miron son essai contre l'anglicisation (*La Colonisation douce. Feu la langue française ?*, Éditions du Rocher). ▲



¹<https://books.openedition.org/pur/1285>

CLAUDE AUTANT-LARA EN CAS DE MALHEUR(S)

DENIS DESJARDINS



Jean-Pierre Bleys
Claude Autant-Lara
Arles : Actes Sud / Lyon :
Institut Lumière, 2018
710 pages
[ill.]

CÉLINE, DALÍ, Drieu la Rochelle, Mordecai Richler, Clint Eastwood... Des créateurs dont on a très souvent fustigé les idées douteuses, sans pour autant nier leur indéniable talent. Il semble qu'il n'en soit pas de même avec Claude Autant-Lara (1901-2000), cinéaste au parcours parsemé de remarquables réussites mais aussi de ratages mémorables. Ce ne sont toutefois pas ses échecs artistiques qu'on lui reproche aujourd'hui, *post mortem*, mais ses dérapages de fin de vie, qui ont occulté et occultent encore une imposante production cinématographique étalée sur plus d'un demi-siècle. Car, oui, cet homme de gauche qui mit en scène en son temps toutes les causes honnies par la bourgeoisie et les bonnes mœurs, ce polémiste qui osa parler d'amour libre (*Le diable au corps*, *Le blé en herbe*, *En cas de malheur*), d'objection de conscience (*Tu ne tueras point*), d'avortement (*Le journal d'une femme en blanc*), d'une Occupation autre que celle des Résistants (*La traversée de Paris*) et j'en passe, eut la drôle d'idée de terminer son passage sur Terre au Front national de Jean-Marie Le Pen! Le grand mérite de Jean-Pierre Bleys, dans cette biographie, est de remettre les pendules à l'heure. Non pas dans le but de réhabiliter un polémiste franchouillard ayant ultimement échoué dans l'extrême droite, mais en tentant, à travers sa vie, ses œuvres et ses délires un peu paranos (quoique parfois pertinents, lorsqu'il s'attaque par exemple à l'hégémonie culturelle américaine), de faire comprendre au lecteur son singulier cheminement idéologique.

Pour ce faire, Bleys reprend d'abord des informations glanées dans les livres autobiographiques d'Autant-Lara (dont *La rage dans le cœur*, où le cinéaste narre sa rencontre avec Georges Méliès, génie méprisé, réduit à vendre des jouets à la gare Montparnasse). Mais alors que des mémoires de notre cinéaste sourdait une constante amertume, Bleys analyse les choses de manière plus rationnelle. Après le récit de la jeunesse d'Autant-Lara, entre un père autoritaire et une mère comédienne sociétaire de la Comédie-Française — qui sans doute lui insuffla le goût de la mise en scène —, Bleys détaille chronologiquement la gestation et la production de chacune des œuvres; il en propose souvent une analyse critique tout en

révélant des détails significatifs sur les relations parfois tendues entre Lara et ses producteurs, acteurs et techniciens. Comme ce fut le cas chez d'autres réalisateurs, tel Marcel Carné, Claude Autant-Lara porta à bout de bras nombre de projets non aboutis, tel *La chartreuse de Parme* de son auteur fétiche, Stendhal, dont il n'aimait pas la version de Christian-Jaque, en 1948. Du moins réussit-il à adapter du même auteur *Le Rouge et le Noir*, en 1954, et, en fin de carrière, un honorable *Lucien Leuwen* tourné pour la télévision. Toutefois, les déconvenues ne cessèrent jamais d'harasser Autant-Lara, coincé entre d'une part des producteurs frileux et, d'autre part, à partir des années cinquante, de jeunes critiques arrogants pour qui Autant-Lara représentait un cinéma de papa complètement obsolète. Ces critiques, devenus bientôt les cinéastes de la Nouvelle Vague, Lara les exécrâ jusqu'au dernier souffle, surtout François Truffaut, dont le fameux texte «Une certaine tendance du cinéma français», publié en 1954, lui resta toujours dans la gorge. Pour notre cinéaste de gauche, les jeunes loups de la Nouvelle Vague n'étaient rien de moins que des petits-bourgeois gâtés, dont les préoccupations formalistes n'étaient que dérisoires fumisteries. Amusant, quand on sait que Lara et ses amis René Clair et Marcel L'Herbier étaient eux-mêmes considérés comme des avant-gardistes à leurs débuts, dans les années vingt... Autant-Lara n'a-t-il pas été le premier à vouloir utiliser l'*hypergonar*, cet ancêtre du cinémascope? Par ailleurs, le fait d'avoir côtoyé et apprécié plusieurs artistes juifs le long de sa carrière n'a pas empêché Claude Autant-Lara de développer un antisémitisme qui aboutit, nous l'avons dit, à une courte carrière politique auprès de Jean-Marie Le Pen. Cet aspect important du personnage n'est peut-être pas suffisamment analysé par Jean-Pierre Bleys, mais le principal mérite de sa biographie formidablement documentée restera de nous faire réfléchir sur ce vers quoi les aléas d'un parcours difficile peuvent faire glisser un artiste talentueux. Ce fait est souligné dans la préface du livre, signée Bertrand Tavernier, qui par ailleurs ne semble pas rancunier envers celui qui avait ouvertement méprisé ses propres films, tel *le juge et l'assassin*. ▲

COMMENT J'AI FAIT 100 FILMS SANS JAMAIS PERDRE UN CENTIME

LE MAÎTRE DES FILMS DE SÉRIE B

YVES LABERGE

INCLASSABLE, incollable et infatigable, Roger Corman se plaît à se qualifier lui-même de diverses manières: «Roi de la série B», «Pape du cinéma pop» (p. 7), et on pourrait ajouter «maître du film à petit budget». Au Québec, on dirait simplement de Corman qu'il est «un vieux de la vieille». En dépit du caractère accrocheur et quelquefois vulgaire de certaines de ses productions, Roger Corman mérite le respect des cinéphiles avertis, non seulement en raison de son titre de gloire devenu l'intitulé du présent ouvrage («100 films sans perdre un sou»), mais surtout parce qu'il a exercé tous les métiers du cinéma: réalisateur-monteur, scénariste et idéateur, producteur et découvreur de talents, mais également distributeur et importateur de films étrangers. Ces mémoires sont la traduction de *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*, parus initialement en 1990, et présentent une infinité d'anecdotes — souvent cocasses ou incroyables — et d'aventures dans le monde «fou fou fou» du cinéma. Corman a connu de l'intérieur l'âge d'or de Hollywood; il a fait le tour du monde et ses péripéties pour se rendre en URSS en pleine guerre froide seraient presque des morceaux d'anthologie (p. 201). Ses productions sont souvent — mais pas exclusivement — des films de genre (principalement de science-fiction et d'horreur) dont les titres sont à eux seuls assez représentatifs: *Les Monstres viennent de l'espace*, *L'Enterré vivant*, *L'Attaque des crabes géants* (*Attack of the Crab Monsters*, 1957, p. 76).

Les propos de Corman sont agrémentés de témoignages de ses principaux collaborateurs comme Charles Griffith, Francis Coppola (p. 165) ou encore de Beach Dickerson sur leur méthode de travail et sur les exigences habituelles de Corman: «Je veux du suspense ou de l'action dans chaque scène. Le public doit sentir qu'il peut se passer quelque chose à tout moment» (p. 77). Pour quiconque voudrait un jour tourner un long métrage commercial, *Comment j'ai fait 100 films sans jamais perdre un centime* sera précieux et inspirant, surtout en relisant ce que des cinéastes avérés ont retenu des poncifs prodigués par Corman. Ainsi, Jonathan Demme (1944-2017) se souvenait de certaines obligations esthétiques dictées

par Roger Corman au début de sa carrière: «trouve des prétextes légitimes et valables pour bouger la caméra, mais cherche toujours de nouvelles façons de le faire. Le globe oculaire, m'a-t-il dit, est l'organe le plus sollicité par les spectateurs au cinéma. Si tu n'arrives pas à garder son attention, le cerveau ne suivra pas» (Roger Corman, cité par Jonathan Demme, p. 355).

Les cent dernières pages sont consacrées au travail de distributeur de Roger Corman (p. 315 et sq.). On peut admirer l'indéniable franchise mêlée de candeur qui caractérise Roger Corman lorsqu'il parle de ses pires productions pour lesquelles il pouvait déclarer — non sans fierté — qu'il ne perdait rien de son investissement. Son secret? Comme bien des maisons de productions étatsunienne, il pouvait toujours écouler (directement ou indirectement) auprès de partenaires éloignés qui achetaient sans avoir vu le résultat final. Maintes fois, il répétera: «le film a finalement rapporté un peu d'argent, une fois vendu à la télévision et à l'étranger» (p. 100). C'est pourquoi il y a tant de mauvais films américains à l'affiche et à la télévision: les distributeurs hollywoodiens nous larguent tous leurs déchets et leurs longs métrages indemandés et invendus! Pour Roger Corman, le fait d'avoir raté un film n'enlevait pas la nécessité de lui trouver un public et de le rentabiliser d'une manière ou d'une autre.

Même s'il a souvent été en marge des grands studios, Roger Corman donne un portrait très vivant du système hollywoodien durant les années 1950 jusqu'aux années 1970; son livre est par moments palpitant. Il ne faut pas être snob pour apprécier cet autoportrait. La traduction française d'Olivia Allègre et Frédéric-Guillaume Goetz est fluide et vivante; pour le lecteur québécois, le vocabulaire très coloré de Roger Corman donne des répliques typiquement hexagonales comme «les gens avaient complètement pété les plombs» (p. 126). Certains termes auraient pu être plus nuancés: ainsi, les traducteurs donnent au mot «free» le sens de «gratuit», mais on aurait dû aussi spécifier que *free* veut également dire «libre» (p. 313). ▲

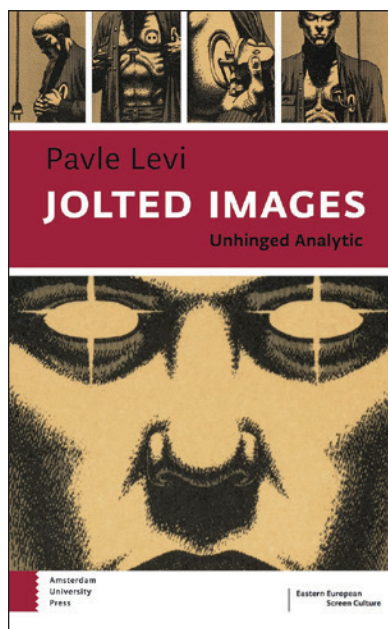


— Roger Corman, Jim Jerome
Comment j'ai fait 100 films sans jamais perdre un centime
Traduit de l'anglais
par Olivia Allègre et Frédéric Goetz
(Coll. «La première collection»)
Paris: Éditions Capricci, 2018
412 pages
[Ill.]

JOLTED IMAGES

ÉCRITS DISCONTINUS SUR
DES FILMS DÉJANTÉS

YVES LABERGE



—
Pavle Levi
Jolted Images: Unbound Analytic
(Eastern European
Screen Cultures Series)
Amsterdam: Amsterdam
University Press, 2017
216 pages
[Ill.]

INCONNU AU CANADA, le professeur Pavle Levi enseigne les études cinématographiques à l'Université de Stanford, en Californie, et se spécialise en études est-européennes. Après s'être penché sur le cinéma de l'ancienne Yougoslavie dans ses écrits précédents, le titre de son troisième livre en anglais dériverait d'une citation du cinéaste serbe Dusan Makavejev (1932-2019) et pourrait signifier (mais c'est ma traduction libre) : « images saccadées : analyse débridée ». Bien qu'il émane d'une prestigieuse maison d'édition hollandaise, ce livre est entièrement rédigé en anglais.

Ouvrage éclaté, *Jolted images* ne porte pas spécifiquement sur un film ou un cinéaste particulier, sauf peut-être les premiers longs métrages de Roman Polanski abordés au premier chapitre, mais s'intéresse à une sélection d'œuvres déjantées comme *Oldtimer* de Bojan Jovanovic et diverses œuvres de la fin du XX^e siècle (p. 100). Le fil conducteur de cet ouvrage apparemment discontinu serait — surtout dans la première moitié — la construction du sens par la narration filmique pour ensuite se centrer, dans la dernière moitié, sur la dimension politique (et idéologique) de certains films d'Europe de l'Est, au moment du démembrement du rideau de fer, au tournant des années 1990. Mais en fait, Pavle Levi démontre qu'il peut analyser presque n'importe quel type de récit audiovisuel, et même un bout de pellicule d'un film inédit jeté dans une poubelle de New York puis retrouvé par hasard — tout un chapitre est entièrement consacré à l'étude de ce petit bout de film autofictif déjà prémonté et existant probablement en un seul exemplaire, un peu comme un « home-movie » sortide et désespéré (p. 131-136).

Le style audacieux et non linéaire de Pavle Levi s'apparente souvent au collage multidisciplinaire mélangeant l'autofiction et l'autoanalyse, par exemple dans les premières pages s'inspirant de la « thérapie synthonique » (« *synthonic therapy* »), qui serait une forme de photothérapie visant à « résoudre différents problèmes de santé, tant physique qu'émotionnels », notamment

par l'emploi de lumières colorées en direction des yeux (p. 13). En revoyant les collages et les images issus de la culture de masse et de l'underground réélaborés dans la dernière partie (p. 144-152), on repense spontanément au style éclaté des anciens numéros de la revue montréalaise *Mainmise*, parus il y a près de 50 ans. Cependant, l'analyse n'est pas systématique et n'épuise pas totalement les œuvres abordées.

Le cadre théorique auquel Pavle Levi se réfère puise à une grande diversité de sources, et notamment à ce fameux texte souvent réédité de Roland Barthes, « En sortant du cinéma », pour traiter de l'idéologisation du cinéma (p. 99). Mais ailleurs, le dernier exposé établit des rapprochements inattendus entre la méthode de la paranoïa-critique de Salvador Dalí et l'œuvre du poète belgradois Marko Ristić (1902-1984) ou encore de l'artiste David Dida de Mayo (1906-1964) (p. 173). Un seul cinéaste canadien est cité dans cet ouvrage : Pavle Levi mentionne au passage Michael Snow (p. 70, 74), mais l'auteur se réclame davantage de cinéastes exigeants comme Dziga Vertov, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Peter Watkins et quelques autres (p. 100).

Parfois déroutant, *Jolted images* pourra intéresser une frange restreinte du lectorat cinéophile : les historiens de l'art contemporain ou alors les créateurs voulant concevoir des « œuvres ouvertes » (selon l'expression d'Umberto Eco) qui seraient apparemment incohérentes, mais dont le sens apparaîtra finalement après plusieurs (re) lectures, dépendamment de la perspective et de l'interprétation éventuelle de chaque membre de l'auditoire. Ce n'est pas vraiment un beau livre, ni un livre d'art, ni même un mode d'emploi, mais plutôt un livre insaisissable sur la construction de l'œuvre d'art, sans se limiter pour autant à la seule création cinématographique. Seulement quelques petites coquilles auront échappé à la vigilance des correcteurs : le double prénom de Pasolini était Pier Paolo — et non « Pier Palo » (p. 100); les initiales de Murnau étaient F.W., et non « W.F. » (p. 140). ▲

LE CORPS SOUILLÉ

LA PEUR DU CORPS GORE ET PORNOGRAPHIQUE AU CINÉMA

PIERRE PAGEAU

CET OUVRAGE d'Éric Falardeau est une adaptation d'une thèse universitaire «*Vers une exposition de la haine: gore, pornographie et fluides corporels*», dont le mot clé est «haine». Il va traverser tout le livre. On accepte rapidement que le gore soit l'expression de formes de haine du corps; en ce qui concerne la pornographie, il faut bien lire l'ouvrage pour en saisir toute la portée, et d'ailleurs, l'auteur parle de «déification» lorsqu'il l'évoque. Falardeau, ayant déjà écrit un livre sur les effets spéciaux, continue ses recherches sur des formes de cinéma contemporain dont on parle peu souvent, ou mal. Sa démarche se situe dans le prolongement des *gender studies*, populaires aux États-Unis en particulier.

Dans ce grand domaine des études cinématographiques contemporaines, qui s'appuie sur l'existence de nombreux films, le CORPS est un objet d'étude fascinant. Un long chapitre intitulé «Le corps matière gore» est très explicite sur les liens entre le corps précisément et le genre gore. Éric Falardeau écrit dans son Introduction: «Comme la sexualité, la violence qui était habituellement reléguée dans le hors-champ surgit brusquement dans le cadre» (page 16). Effectivement, en ce qui concerne la représentation de la sexualité, c'est après le passage de la Loi du 30 novembre 1975 en France que la catégorie du cinéma pornographique comme telle va exister: on va passer de l'interdit, de la suggestion métaphorique (la grande période du «pénis flasque»), à la représentation non simulée de l'acte sexuel. Le gore, en tant que genre (ou «sous-genre» diront certains) lui, a déjà une histoire, qui peut débuter avec *Night of The Living Dead* (1968), puis *Evil Dead* (1982), *Bad Taste* (1987, au titre si évocateur pour le genre), sans parler des films italiens d'Argento ou de Fulci. Dans le gore, la représentation de viscères, de têtes coupées, de tortures, de quantité industrielle d'hémoglobine, est quasi pornographique. Ce sous-genre (de l'horreur) est si spécifique, et important, qu'on pouvait imaginer que ce livre n'aurait porté que sur lui.

Dans un chapitre sur «l'art de la parenthèse», l'auteur établit des parallèles avec des segments

narratifs autonomes que l'on trouve dans la comédie musicale ou dans la comédie et les parenthèses «pornographiques» de ces deux genres. En effet, ce sont ces segments plus explicites que le spectateur moyen va retenir, et qui vont servir à définir le film comme tel. Ce qui n'empêche pas Falardeau de faire du travail d'analyse filmique. Ainsi, il insistera sur le caractère de mise en scène de l'érotisme explicite, ce qu'il va nommer le «corps performance pornographique». Il va de soi que cette mise en scène est encore aussi présente, sinon davantage, dans le gore. En véritable cinéophile, Falardeau accorde de l'importance aux moyens cinématographiques pour parler de la monstruosité des corps, ainsi il sera question de l'utilisation massive, omniprésente parfois, du gros plan, aussi bien pour les films pornographiques que le film gore. Dès les débuts du cinéma, avec un film comme *The Kiss* (1898), il est établi que le gros plan est presque en soi «pornographique»; un simple baiser va choquer, parce qu'il est en gros plan. C'est donc presque depuis les débuts du cinéma que celui-ci est «pornographique», encourage en tout cas le voyeurisme, ce qui est vrai pour les deux genres étudiés.

Dans le dernier chapitre, avec l'aide de *Videodrome* (de Cronenberg), Falardeau peut évoquer les cas, nombreux en fait, de mélange des deux genres. Dans cet ouvrage, il n'y a pas d'illustration, mais il y a souvent des descriptions, très précises, de scènes d'horreur du cinéma gore; ici, le littéraire est presque plus fort que le visuel. L'auteur se réfère, tout au long du livre, à de très nombreux films, ce qui rend la démonstration plus probante.

L'ouvrage est complété par une bibliographie qui permet de bien situer le travail de recherche d'Éric Falardeau dans le grand courant des études contemporaines sur le cinéma d'horreur et le cinéma érotique; cette bibliographie établit bien l'importance des recherches dans le milieu anglo-saxon. En terminant, précisons que cet essai fait partie d'une dizaine d'ouvrages, chez L'instant même, tous consacrés au cinéma, ce qui en fait une collection unique au Québec. ▲

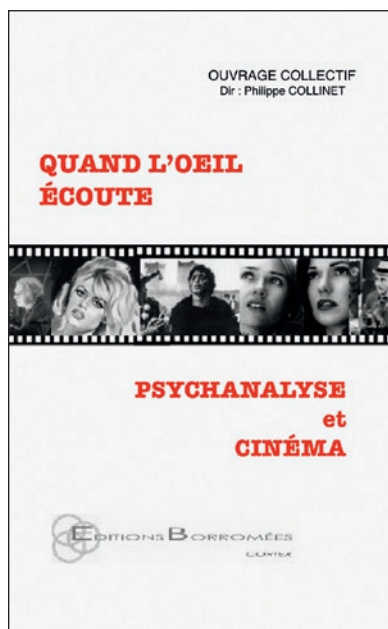


—
Éric Falardeau
Le corps souillé: Gore, pornographie et fluides corporels
L'instant même,
(coll.: «L'instant ciné»)
Montréal: L'instant même 2019
150 pages
(Sans ill.)

QUAND L'ŒIL ÉCOUTE

QUAND DES PSYCHANALYSTES S'INTÉRESSENT AU CINÉMA

YVES LABERGE



— Philippe Collinet (sous la direction de)
Quand l'œil écoute: Psychanalyse et cinéma
 Wattignies (France):
 Éditions Borromées, 2018
 140 pages
 [Sans ill.]

LES RAPPORTS ENTRE psychanalyse et théorie cinématographique ont été multiples, mais également irréguliers et souvent inégaux depuis les débuts du cinéma — parmi les exemples les plus mémorables, repensons aux premiers livres d'Edgar Morin sur *Le cinéma ou l'homme imaginaire* et *Les Stars*, et plus récemment, aux ouvrages denses de Murielle Gagnebin (en particulier *Du divan à l'écran. Montages cinématographiques, montages interprétatifs*, publié en 1999). Les six auteurs de *Quand l'œil écoute* ont rédigé 13 exposés concis sur un corpus de classiques qui se prêtent aisément à l'interprétation psychanalytique: *Metropolis* de Fritz Lang, *Œdipe Roi* de Pasolini, la séquence de la douche dans *Psychose* de Hitchcock, *Volver* d'Almodóvar, *Mulholland Drive* de David Lynch et plusieurs autres. Le choix des films analysés est pertinent et indiscutable. Dans son texte d'ouverture, le psychanalyste Philippe Collinet rappelle que «le cinéma est [un] imaginaire constitué d'images, de représentations d'objets réels ou fictifs» (p. 15). Par ailleurs, Collinet ajoute que «le cinéma est symbolique, utilisant un langage qui pratique la métaphore et la métonymie dans une chaîne d'images signifiantes, associées dans la construction et le montage d'un discours filmique» (p. 15). Sur le plan théorique, ce texte succinct est le plus instructif de tout ce collectif.

Que nous apprennent ces études? Quelques passages évoquent le phénomène de l'identification du spectateur à des personnages fictifs vus dans les films (p. 32). Ou on peut lire ailleurs que «le rire est une rupture dans la chaîne des signifiants» (p. 100).

Petit livre sans images, *Quand l'œil écoute* a plusieurs qualités rares: les auteurs évitent la plupart du temps l'hermétisme, le jargon et les exagérations, ce qui n'est pas toujours aisé dans le domaine psychanalytique. Malgré un domaine parfois difficile d'accès, le style reste clair et accessible, même pour les lecteurs non initiés à la théorie psychanalytique. En outre, presque tous les textes sont fidèlement enracinés dans la tradition freudienne, avec quelques touches lacaniennes dans le chapitre sur le suspense; les écrits de C. G. Jung n'ont pas été convoqués.

L'enthousiasme caractérise beaucoup de textes réunis ici. Les contributeurs ont une perspective particulière: ce ne sont pas des chercheurs en études cinématographiques qui proposent une étude psychanalytique, mais au contraire des psychanalystes qui s'intéressent à des films polysémiques et propices, présentés ici comme des invitations à la psychanalyse. Sur certains points, *Quand l'œil écoute: psychanalyse et cinéma* s'apparente davantage à un ouvrage de cinéphilie typiquement hexagonal plutôt qu'à un recueil d'analyses filmiques que l'on trouve par exemple chez des éditeurs universitaires comme Armand Colin; ici, ces études très factuelles proposent des pistes de réflexion qui trop souvent restent superficielles et manquent d'approfondissement. Chaque texte aurait dû contenir le double de pages afin de creuser davantage son sujet. On reprochera aussi à certains auteurs — mais pas tous — d'avoir laissé de nombreuses citations entre guillemets et avec le nom de l'auteur, mais sans fournir systématiquement leurs références bibliographiques, ce qui est regrettable pour tout travail à prétention savante (voir les p. 17, 22, 23, 32, 33, 38, 58). On sent néanmoins une réelle jubilation dans tous ces textes rédigés par des amateurs sincères et des pédagogues efficaces, par exemple lorsque l'on cite ce commentaire enthousiaste à propos du cinéaste japonais Ozu: «Voir un film d'Ozu constitue une expérience si cruelle et si intense que chaque seconde est vécue comme un présent infini» (p. 129). Des coquilles et de petites imprécisions subsistent: on orthographe maladroitement le nom d'Orson Welles (p. 9) et l'on attribue erronément à Murnau la paternité du film *Les mystères d'une âme*, de G. W. Pabst (p. 128). Mais ailleurs, un autre texte avait correctement attribué ce classique du cinéma psychanalytique à son véritable auteur (p. 20). Au préalable, l'éditeur ou le directeur de la collection aurait dû s'assurer d'une révision linguistique adéquate et d'une validation scientifique des idées avancées. Ne boudons pas notre plaisir, car les livres en français sur la psychanalyse au cinéma sont encore difficiles à trouver. ▲

Fantasia

FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS



23^e Édition
11 juillet au
1^{er} août
2019

MONTREAL

fantasiafestival.com



**TOURISME /
MONTREAL**

Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal 

**TELEFILM
CANADA**

Québec 

ALEXA-JEANNE DUBÉ

EMMANUELLE BOILEAU

CUBA MERCI GRACIAS

«UNE SUPERBE
CRÉATION»

Le petit Septième

RÉALISÉ PAR
ALEX B. MARTIN

LE 16 AOÛT