

Volume 37 numéro 3 | Été 2019 | 5,95 \$

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Entretiens
François Dompierre
Hélène Choquette
Ian Gailer

Films
Les Sept Dernières Paroles
Sofia

Histoires de cinéma
Les Sept Samourais



**Les Drapeaux
de papier**
de Nathan Ambrosioni

Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242

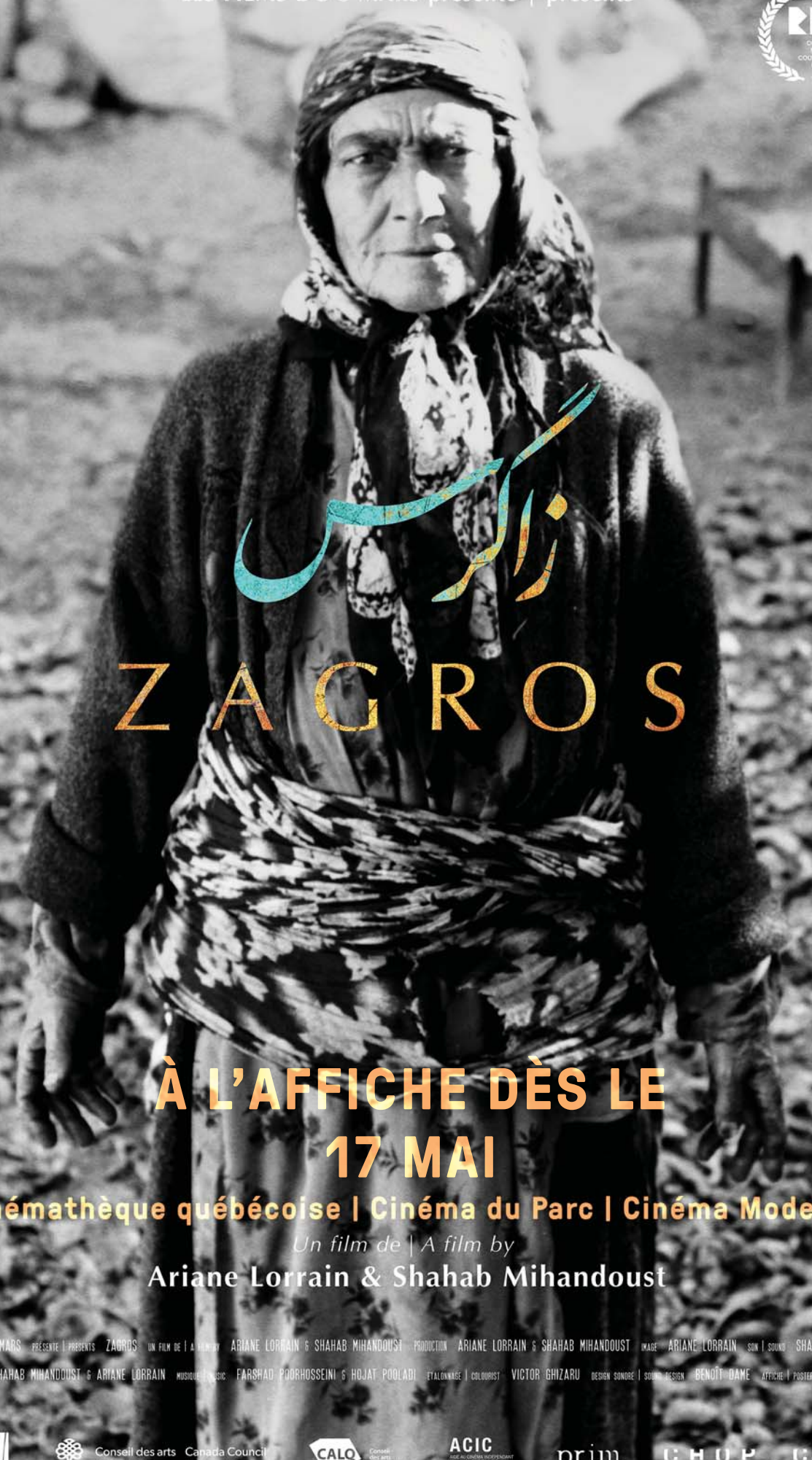


LES FILMS DU 3 MARS présente | presents



TU F3M LES DOCUMENTAIRES TU T'ABONNES 5\$/MOIS F3M.CA

TU F3M LES DOCUMENTAIRES TU T'ABONNES 5\$/MOIS F3M.CA



زنگرس

ZAGROS

À L’AFFICHE DÈS LE
17 MAI

Cinémathèque québécoise | Cinéma du Parc | Cinéma Moderne

Un film de | A film by
Ariane Lorrain & Shahab Mihandoust

LES FILMS DU 3 MARS PRÉSENTE | PRESENTS ZAGROS UN FILM DE | A FILM BY ARIANE LORRAIN & SHAHAB MIHANDOUST PRODUCTION ARIANE LORRAIN & SHAHAB MIHANDOUST IMAGE ARIANE LORRAIN SON | SOUND SHAHAB MIHANDOUST
MONTAGE | EDITING SHAHAB MIHANDOUST & ARIANE LORRAIN MUSIQUE | MUSIC FARSHAD POORHOSSEINI & HOJAT POOLADI ETALONNAGE | COLOURIST VICTOR GHIZARU DESIGN SONORE | SOUND DESIGN BENOÎT BAME AFFICHE | POSTER AIDA LORRAIN



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Association québécoise
des cinéastes
et des artistes
du Québec

prim

CHOP - CHOP



4



14



22



30



40

Ciné-Bulles

Volume 37 numéro 3 | Été 2019

3 Mot de la rédaction

En couverture

4 Nathan Ambrosioni, réalisateur des *Drapeaux de papier*

11 Commentaire critique

Avant-plans

12 *Les Sept Dernières Paroles* – Collectif

20 Sofia de Meryem Benm'Barek

30 *Grâce à Dieu* de François Ozon

Entretiens

14 Hélène Choquette, réalisatrice de *Lepage au Soleil : à l'origine de Kanata*

19 Commentaire critique

34 Ian Gailer, directeur général et artistique du Festival de cinéma de la ville de Québec

Grand entretien

22 François Dompierre, compositeur

Documentaire

32 *Exarcheia – Le Chant des oiseaux* de Nadine Gomez

Histoires de cinéma

40 *Les Sept Samouraïs* d'Akira Kurosawa

Critiques

46 *Diamantino* de Gabriel Abrantes et Daniel Schmidt47 *Les Éternels* de Jia Zhang-ke48 *La Fin des terres* de Loïc Darses49 *High Life* de Claire Denis50 *Sunset* de László Nemes51 *Sur les toits Havane* de Pedro Ruiz52 *Us* de Jordan Peele

Livres

54 *Le Corps souillé – Gore, pornographie et fluides corporels*55 *Michael Dudok de Wit – Le Cinéma d'animation sensible*56 *Xavier Dolan – L'Indomptable*

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Luc Laporte-Rainville,
Catherine Lemieux Lefebvre, Éric Perron et Zoé Protat

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Gabriel Damas, Orjan Dorais,
Nicolas Gendron, Jean-Philippe Gravel, Luc Laporte-Rainville,
Catherine Lemieux Lefebvre, Marie Claude Mirandette, Éric Perron,
Zoé Protat, Charles-Henri Ramond et Ambre Sacht

CORRECTION Martine Mauroy et Marie Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

ÉDITION

Association des cinémas parallèles du Québec (ACPQ)
Martine Mauroy, directrice générale
4545, av. Pierre-De Coubertin
Montréal (Québec) H1V 0B2
m.mauroy@cinemasparalleles.qc.ca
514.252.3021 poste 3746

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPQ

Céline Forget, présidente; Richard Boivin, vice-président; Nathalie
Cauwet, secrétaire; Claire Wingen, trésorière; Audrey Dallaire,
Thérèse Descary et Martin Morissette, administrateurs

GRAPHISME sauvebranding.ca

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

PUBLICITÉ reuecb@cinemasparalleles.qc.ca

IMPRESSION Imprimerie HLN

DISTRIBUTION SODEP

ABONNEMENT (ÉDITION PAPIER, 4 NUMÉROS) – cinemasparalleles.qc.ca

Individuel : 20 \$ – Institutionnel : 40 \$ – Étranger : 60 \$
(VERSION NUMÉRIQUE PDF) – sodep.qc.ca
Abonnement individuel : 14 \$ – Par numéro : 3,99 \$

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives Canada
ISSN 0820-8921 (imprimé) – ISSN 1923-3221 (numérique)
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2019
ISBN 978-2-924370-26-1 (imprimé) – ISBN 978-2-924370-27-8 (PDF)

Ciné-Bulles est membre de la SODEP. La revue est disponible sur
erudit.org et est indexée dans Repère ainsi que dans l'International
Index to Film Periodicals publié par la FIAF.

Les articles n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.
Toute reproduction est interdite sans l'autorisation de l'ACPQ.

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



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Montreal

CONFÉRENCES SUR LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

Plus de 300 présentations dans 50 villes du Québec

DU LIVRE AU FILM

Présentation des défis liés à l'adaptation d'un livre au cinéma à partir des œuvres *Borderline*, *Les Sept Jours du talion* et *Un été sans point ni coup sûr*. La genèse du projet, les différences entre le roman et le scénario, et la réception critique des films sont abordées lors de cette conférence. De plus, chaque adaptation est exemplifiée en trois volets : un extrait choisi du livre, sa transposition dans le scénario et la séquence du film.



Une invitation à découvrir les univers de Marie-Sissi Labrèche, de Patrick Senécal et de Marc Robitaille mis en images par Lyne Charlebois, Podz et Francis Leclerc.



DERRIÈRE L'ÉCRAN

Présentation des étapes de la production d'un long métrage québécois de fiction (scénarisation, tournage, postproduction), de l'importance des festivals, des stratégies de distribution et du partage des recettes sans oublier les différents modes de financement. Tout au long de cet exposé, le conférencier répond aux questions de l'auditoire.

Cette conférence permet d'en apprendre beaucoup sur le parcours d'un film, de son financement à sa sortie en salle, qu'il s'agisse de cinéma commercial ou de cinéma d'auteur.

Conférences présentées par Éric Perron, rédacteur en chef de Ciné-Bulles, dans des établissements scolaires, des bibliothèques et d'autres lieux culturels. Différentes versions disponibles (grand public, collégial, 5^e sec.)

Entretiens

Photo: Martine Doyon



Les citations qui ouvrent les entretiens de *Ciné-Bulles* doivent retenir l'attention, mais surtout refléter une idée phare des propos de la personne interviewée. Au premier abord, la citation de Nathan Ambrosioni — « J'avais envie que l'on tourne plus, on a toujours besoin de quelque chose... » —, au verso de cette page, peut sembler énigmatique. Elle a été choisie en réalité avec une pointe d'ironie. On croirait entendre un réalisateur qui a de la bouteille. Mais ce visage juvénile juste à côté crée la surprise. L'ensemble illustre le sentiment qui se dégage de cet entretien pour **Les Drapeaux de papier** que m'a accordé Ambrosioni depuis Paris: malgré le très jeune âge du cinéaste, il est clair que l'on a déjà à faire à une personne expérimentée, qui n'en est pas à ses premiers tours de manivelle. En couverture de ce numéro, le film dont la sortie québécoise est prévue en juin, est d'une exceptionnelle maîtrise.

« L'histoire nous dira bien si ce que Robert Lepage avait fait était bien ou pas, mais j'ai le sentiment qu'il fallait en témoigner. » Cette affirmation qui débute et termine l'entretien qu'a donné Hélène Choquette à Marie Claude Mirandette, exprime en quelques mots la légitimité de la démarche de la documentariste. **Lepage au Soleil: à l'origine de Kanata** a le mérite de remettre les pendules à l'heure.

« Maître de musiques, roi du pastiche », le titre choisi par Michel Coulombe pour son Grand entretien avec François Dompierre (le second de cette série, après celui avec Pierre Mignot au printemps 2018), reflète parfaitement la diversité et l'aisance musicales dont a fait preuve le compositeur tout au long de sa carrière. Une entrevue savoureuse aux mille anecdotes et quelques vérités ici et là.

« On doit toujours avoir en tête l'idée de léguer. Dans un festival, on est jetable. » Par le choix de cette citation pour ouvrir l'entretien avec Ian Gailer, avais-je le désir de faire un pied de nez au président à vie du Festival des films du monde dont il est justement question au début du texte? Sans doute. Mais au-delà de l'amusement, cette affirmation du stupéfiant directeur général et artistique du Festival de cinéma de la ville de Québec démontre bien que personne n'est plus important que l'organisation pour laquelle il œuvre. Et que d'avoir constamment cette idée en tête force au dépassement.

Quatre entretiens dans un même numéro, je n'ai pas le souvenir d'un précédent. Un jeune cinéaste français prometteur, une documentariste d'expérience, un compositeur hors pair et un habile directeur d'événement à la manœuvre: un ensemble de personnes toutes aussi déterminées!

En terminant, nous souhaitons la bienvenue dans l'équipe à Gabriel Damas. Dans ce numéro, notre nouveau collaborateur signe les critiques des films **High Life** de Claire Denis et **Sur les toits Havane** de Pedro Ruiz, deux sujets, deux textes qui montrent la polyvalence de cet étudiant en journalisme à l'Université du Québec à Montréal.

Bonne lecture!

Éric Perron
Rédacteur en chef





En couverture Nathan Ambrosioni,
réalisateur des **Drapeaux de papier**

« J'avais envie que
l'on tourne plus, on
a toujours besoin de
quelque chose... »

ÉRIC PERRON

Nathan Ambrosioni a écrit **Les Drapeaux de papier** à 17 ans lors de vacances de Noël. Quelques mois plus tard, la détermination en poupe, la production du film était en selle. Et ce n'était ni son premier film ni son premier long métrage : **Hostile** et **Therapy** ainsi que plusieurs courts, tous versés dans l'horreur, ont été faits durant ses années de collège avec amis et parents, sans réels moyens. Si l'on peut attribuer ces réalisations précoces à une désormais grande accessibilité aux équipements de tournage et de montage, la maîtrise qu'illustre le premier film professionnel du réalisateur français est, elle, beaucoup plus étonnante. L'histoire est celle de Vincent (Guillaume Gouix) et de sa sœur Charlie (Noémie Merlant) qui se retrouvent, non sans heurts, après une peine de 12 ans de prison purgée par le premier. Dans cet entretien téléphonique avec le jeune cinéaste, il a été évidemment question de ses inspirations, mais c'est l'aplomb de ses intentions et la démonstration du métier déjà acquis qui font les réponses les plus édifiantes. Ce ne sera pas la dernière fois que vous entendrez parler Nathan Ambrosioni.

*Ciné-Bulles: Pourquoi ce titre **Les Drapeaux de papier**?*

Nathan Ambrosioni: C'est une bonne première question! (Rires) C'est la question de tous les débats. Ça se rapporte au seul personnage du film qui n'est pas présent à l'écran, soit la maman. Elle a beaucoup compté pour moi à l'écriture, pour comprendre qui était Charlie et Vincent, leur histoire... Je savais qu'il devait manquer quelqu'un dans cette famille pour que ce soit encore plus dur pour Charlie et Vincent de recoller les morceaux, donc très vite elle s'est effacée du scénario, puis au tournage et davantage au montage, mais je voulais qu'on la retrouve quelque part. Concrètement, c'est elle qui envoyait à Charlie, quand elle était petite, les drapeaux que Vincent accroche dans sa chambre après avoir fouillé dans les affaires de sa sœur. J'ai pensé que si le titre faisait allusion à un objet se rapportant à la mère, elle aurait une place dans le film.

*Vous avez dit que c'est le visionnement de **Mommy** de Xavier Dolan qui vous a permis de comprendre qu'un genre de film autre que celui de l'horreur pouvait aussi faire vivre des émotions aux spectateurs. C'est **Mommy** le déclencheur?*

C'est vraiment **Mommy**. De 12 à 16 ans, je n'ai regardé que des films d'horreur. J'ai d'ailleurs eu la chance d'aller à Fantasia, un festival génial, incroyable, pour présenter un de mes films. J'étais à fond dans les films d'horreur. Une amie m'avait parlé de **Mommy**. C'était le soir de la fête des Mères et comme cela s'appelait «maman», je me suis dit que ça ferait plaisir à ma mère... Ça a été pour moi un choc! J'avais vu d'autres films comme ça avant, mais jamais je ne m'étais permis de ressentir quelque chose, et là, j'ai été complètement bouleversé. **Mommy** a été un réel déclencheur.

*À propos de **Mommy**, il m'a semblé que votre film y fait quelques clin d'œil.*

Il est certain que j'ai été fortement influencé par **Mommy**. Il y a surtout un clin d'œil assumé, quand Charlie fait... un clin d'œil! C'est directement inspiré du clin d'œil fait par Suzanne Clément dans **Mommy**. J'avais trouvé ce geste hyper fort. C'est un clin d'œil à un clin d'œil.

*L'idée de départ des **Drapeaux de papier** vient de la lecture d'un témoignage dans la presse d'un*

homme sortant de prison sans assistance de l'État. De ses angoisses et de ses craintes devant cette liberté, vous dites avoir vu des similitudes avec les vôtres à propos du passage à l'âge adulte.

Je me posais des questions sur ce qu'était la liberté, sur ce qu'allait être la liberté que j'allais acquérir. J'allais avoir 18 ans, mes parents ne m'ont jamais privé de liberté, bien au contraire, mais j'allais avoir



Noémie Merlant (Charlie) et Guillaume Gouix (Vincent) dans **Les Drapeaux de papier**

une nouvelle forme de liberté et je suis tombé sur cet article portant sur un prisonnier qui faisait une sortie sèche. Cet homme parlait de la liberté d'une manière forte, bouleversante, et c'était pour lui quelque chose d'inatteignable. Même si je n'avais pas vécu tout ce qu'il avait vécu — chez lui, le sentiment était décuplé, 100 fois plus fort à cause de son passé —, j'avais l'impression que l'on se rejoignait.

Mais pour revenir à vos craintes, quel était votre sentiment? L'arrivée de l'âge adulte signifiait un saut dans le vide?

Non. J'ai toujours aimé me raconter des histoires. En fait, j'allais seulement ne plus vivre chez mes parents, être complètement libre de mes décisions, ce n'était pas un saut dans le vide, simplement une nouvelle étape et la notion de liberté, je me suis posé plusieurs questions là-dessus. J'ai pensé qu'en passant par les yeux de cet ex-prisonnier pour faire **Les Drapeaux de papier**, ce serait un bon moyen de dire ce que je ressentais.

Votre scénario devait contenir de nombreuses scènes clés. Mais qu'en est-il des « respirations » des personnages? Je pense, entre autres, à ce beau moment où Vincent joue avec la lumière retrouvée du soleil dans ses premières heures de liberté. Ces « respirations » étaient-elles dans le scénario?



Deux scènes improvisées sur le tournage : celle où Vincent joue avec la lumière du soleil et celle du terrain vague.

Justement, celle-là en particulier, non. Pour une fois, il y avait un vrai soleil — on a tourné complètement sous la pluie, tout le film, ce sont des projecteurs — qui passait par la fenêtre. C'est une scène complètement improvisée. J'ai dit à Guillaume « joue avec la lumière » et j'ai demandé à mon chef opérateur de prendre la caméra. On s'est retrouvé pendant une demi-heure à filmer Guillaume caressant le mur et jouant avec cette lumière. Ce moment n'était pas écrit et il y en a d'autres dans le film. Comme lorsque Charlie est dans le terrain vague à la fin, ce segment n'était vraiment pas écrit. Et on ne l'a même pas tourné avec l'idée que ce soit la conclusion du film. À l'étape du scénario, au tournage et au montage, je me suis rendu compte que Charlie et Vincent avaient besoin

d'espace parce qu'ils se retrouvaient après 12 ans et que tout allait trop vite. Chaque fois qu'ils ont de longues conversations, ils passent par 35 chemins pour essayer de se dire quelque chose parce qu'ils ont du mal à s'exprimer. J'ai donc pensé qu'ils avaient besoin de temps...

Restons un instant sur la scène du terrain vague. Si elle n'est pas écrite, comment se filme-t-elle, s'improvise-t-elle alors?

C'est une scène qui illustre bien le travail avec Noémie et Guillaume. On devait attendre la nuit, on avait ce parking à disposition et la lumière était très belle. J'avais envie que l'on tourne plus, on a toujours besoin de quelque chose... Cette lumière était belle, nous avions Noémie avec nous... J'ai dit à mon chef opérateur « on y va ». Et pendant une demi-heure, c'était des déambulations, je la dirigeais pendant les prises, je claquais des doigts, je lui disais « regarde mes doigts, regarde là où je fais du son »; maintenant, « pleure, imagine que ton

frère n'est pas là »; maintenant « c'est un simple trajet, tu rentres chez toi ». Ce qui est génial avec des acteurs comme Noémie et Guillaume, c'est que je peux leur demander plein de choses et ils font tout très vite. Au fur et à mesure que l'on était en train de tourner, je disais à Noémie/Charlie d'imaginer que son frère n'était plus là... et après Guillaume est arrivé, je lui ai demandé de nous rejoindre pour tourner un moment de joie entre eux. Au montage, je ne savais pas du tout où me servirait cette scène et il se trouvait qu'il fallait que Charlie prenne conscience de l'absence de son frère et d'à quel point ce frère compte pour elle.

Les dialogues du film sonnent extrêmement juste. Y a-t-il eu, là aussi, une part d'improvisation?

Il y a eu effectivement une part d'improvisation dans certaines scènes. Noémie et Guillaume avaient un grand respect pour le texte. Là où il y avait de l'improvisation, c'était lors d'une dernière prise. Je leur demandais de se l'approprier complètement et de se lâcher, de divaguer un peu, d'ajouter des choses, je ne les coupais pas à la fin pour qu'ils puissent continuer et il y a pas mal de vestiges de cela dans le film.

Il y a un passage extrêmement fort, une confrontation entre Vincent et sa sœur, où il lui dit : « Tu sais pourquoi tu as l'impression que j'ai 16 ans? C'est parce que c'est là que l'on m'a laissé! » Vincent est parfaitement conscient de sa situation. Cette scène et celle chez la psy sont la preuve d'une grande maturité. Pourriez-vous me parler de la fabrication de ces deux scènes?

La scène quand il lui dit qu'il est resté bloqué à 16 ans est l'une des premières que j'ai écrites. J'ai pensé qu'il devait y avoir un moment où Vincent, qui se croit adolescent dans sa tête, devait en prendre conscience, mettre des mots sur cela. Dans un témoignage, un prisonnier l'exprimait, il disait avoir l'impression d'avoir été laissé à un endroit de sa vie et qu'il devait maintenant retrouver où il en était. J'ai trouvé cela très touchant et j'avais envie que l'on réalise qu'une personne qui sort de prison sans accompagnement ne retrouve pas la liberté du jour au lendemain, elle la retrouve bien plus tard. Quand Vincent en prend conscience, on est au milieu du film; après, ça va aller mieux pour lui, il arrive à avoir un travail, une relation intime... Il s'agit de la première scène de dispute que l'on tournait entre Charlie et Vincent, avec Noémie et Guil-



«La scène quand il lui dit qu'il est resté bloqué à 16 ans est l'une des premières que j'ai écrites. J'ai pensé qu'il devait y avoir un moment où Vincent, qui se croit adolescent dans sa tête, devait en prendre conscience, mettre des mots sur cela.»

laume, on était un peu stressé. Finalement, Guillaume nous a tous fait pleurer sur le plateau, il a tout donné dès la première prise, il s'est complètement lâché. C'est vrai qu'il crie fort dans cette scène. Vincent est un personnage qui vit tout très fort, il court après ses émotions, il n'est pas dans la retenue de ses sentiments, tout sort d'une manière très brutale, brute de décoffrage. De plus, Vincent se rend compte qu'il est le petit frère maintenant, qu'il a perdu sa place de grand frère, rôle qu'il a envie de reprendre auprès de Charlie. Il y a des mots qui sont posés, ils avaient besoin de poser ces mots, voilà à quoi servait cette scène. Pour celle chez la psy, c'est presque mot pour mot l'un des premiers entretiens d'un prisonnier que j'ai lu, le dialogue ne vient pas du tout de moi ni des comédiens. C'était une scène très importante pour moi. Elle aussi a été une des toutes premières à l'écriture, les questions de la psy, c'étaient celles du journaliste et ce que répond Vincent sur la pluie, sur son sentiment de liberté ultime, ce sont les mots de l'homme interviewé, quand il parle de ses angoisses au moment de sa sortie... J'ai dit à Guillaume qu'il allait interpréter, dans cette scène, le prisonnier qui m'a donné envie de faire ce film. Cette scène est une sorte d'hommage... à un ex-prisonnier. Je n'ai jamais su qui il était.

Charlie se montre forte face à son frère, mais dissimule des faiblesses — son besoin d'alcool, sa

grande précarité — et lui ment sur son travail. Est-ce une personnalité dessinée exprès pour que ce personnage soit en mesure, à la fin, de mieux comprendre les difficultés de son frère?

(Rires) Ouais. La question de l'alcool en est une qui survient souvent dans les échanges avec le public. Je n'avais pas envie qu'il y ait un trop grand écart entre eux, que Vincent revienne et trouve sa sœur vivant dans un palace... Charlie est finalement presque aussi prisonnière que Vincent, mais elle ne s'en rend pas compte parce qu'il n'y a pas de barreaux devant elle, il n'y a rien de matériel; elle a accepté sa condition, elle n'a pas essayé de la surmonter, de l'affronter, de se dire «si je veux être graphiste, il faut...». Elle est dans une maison beaucoup trop grande pour elle, qui n'est pas à elle, elle n'a rien à elle, comme un prisonnier en fait, et Vincent arrive un peu comme un miroir. Parce qu'elle a toutes ces faiblesses, qu'elle a arrêté de s'occuper d'elle, qu'elle mène une vie qu'elle n'aime pas, on comprend bien à la fin que Charlie avait autant besoin que son frère revienne que lui avait besoin d'elle.

Charlie va d'abord renier son frère devant ses amis avant de courageusement reconnaître son statut auprès d'un collègue. La réinsertion sociale est une chose vécue difficilement par les proches d'ex-détenus.



« Dans ce film, on peut se demander qui est le premier rôle finalement. Souvent c'est clair que c'est Vincent, d'autres fois, que c'est Charlie. »
Noémie Merlant dans le rôle de Charlie.

Charlie accepte son frère, elle l'accueille, elle est là, elle fait des gestes pour lui, mais je ne voulais pas que tout aille bien. Il arrive comme ça, il sort de nulle part, elle n'a rien demandé. Pour elle, c'est aussi un bouleversement, elle tombe un peu dans le piège du secret, du monstre de la famille. Plusieurs n'ont personne, Vincent a Charlie, mais il ne l'a pas encore complètement, elle subit un peu son retour, mais va finir par le choisir à la fin du film.

Vous maîtrisez remarquablement les silences dans le film. C'était quelque chose d'inhérent à l'histoire des personnages, à leurs parcours, à leurs hésitations, à leur manque de confiance, à leurs souffrances?

C'était important qu'ils n'arrivent pas à se dire certaines choses. J'ai eu la chance que Noémie et Guillaume aiment aussi quand les personnages ne parlent pas trop. J'adore le silence au cinéma, quand un dialogue s'arrête et que l'on se demande qui va oser dire le prochain mot. J'aimais bien cette retenue de la part des comédiens et l'on s'est souvent retrouvé sur le plateau à enlever des phrases de dialogues pour que Charlie et Vincent se regardent pendant 15 secondes au lieu de dire ce qu'ils devaient se dire, utiliser ce silence pour se lire dans leur tête... Et voir ensuite ce que cela donnerait au montage. C'était bien que parfois les personnages parlent beaucoup, comme lorsque Guillaume dit qu'il est resté bloqué à 16 ans et, d'autres fois, qu'ils soient complètement dans l'impasse de leurs sentiments, totalement perdus, dans l'impossibilité d'exprimer ce qu'ils ressentent. Ces silences permettent de les unir encore un peu plus, quand ils parlent, ils peuvent dire des choses différentes, mais quand ils ne parlent pas, ils disent la même chose.

Vous avez eu la participation des deux comédiens que vous souhaitiez dès le départ. Ça facilite les choses, j'imagine. Mais cela peut aussi être intimidant. Comment avez-vous travaillé avec eux pour que la complicité entre frère et sœur, qui se devait d'être très naturelle, soit si bluffante à l'écran?

Il est vrai que je voulais que ce soit Noémie et Guillaume, j'avais écrit le film pour eux et j'étais très heureux qu'ils acceptent. On a fait très peu de répétitions, les deux comédiens n'en avaient pas beaucoup envie, moi non plus. J'ai vu Noémie et Guillaume séparément à plusieurs reprises, on a beaucoup parlé des personnages. La complicité est vraiment née sur le plateau et assez facilement, en

fait. Noémie et Guillaume sont formidables, très ouverts. Ils se sont très bien entendus et, dès le quatrième jour, on avait l'impression d'avoir de vrais frère et sœur sur le plateau, ils se taquinaient, ils se laissaient beaucoup de place l'un et l'autre dans le jeu, et c'est ce qui était le plus important. Dans ce film, on peut se demander qui est le premier rôle finalement. Souvent c'est clair que c'est Vincent, d'autres fois, que c'est Charlie. Dans un film comme celui-ci, l'un aurait pu vouloir être plus en avant que l'autre, pas du tout en fait : au contraire, l'un et l'autre plaidaient souvent pour que l'autre dise une réplique à leur place, pour qu'il y ait vraiment quelque chose qui se passe entre eux et pas quelque chose qui ne se passe que pour l'un des personnages.

Stéphanie Drouet, la productrice qui vous a fait confiance, vous savait travaillant, déterminé, mais il s'agissait tout de même de votre premier film professionnel, avec tout ce que cela implique. Vous a-t-elle donné des conseils en préparation du tournage?

Elle ne m'a pas donné de conseils par rapport à mon âge. On s'est vu une première fois, elle avait aimé le script, voulait me rencontrer. Elle m'a posé plusieurs questions sur le projet et à la fin de la journée, m'a dit : « OK, je produirai ce film, j'ai très envie de le faire, si toi tu veux le faire avec moi, on y va. » Après cela, elle ne m'a plus jamais parlé de mon âge. Elle avait vu mes films précédents, savait que c'était des films sans budget, avec des comédiens amateurs, etc. Non, il ne s'agissait pas de conseils. Elle m'a accompagné, on allait voir les financiers ensemble, on a construit tout cela ensemble... Elle n'essayait pas de me donner des conseils, elle répondait à mes questions sur mes inquiétudes, mais on était vraiment dans l'accompagnement, dans l'encouragement.

Qu'a gagné le film à l'étape du montage?

Il s'est raccourci. On avait 55 heures de rushes et la première version faisait 2h30. Il a donc été pas mal raccourci. Ce qui est normal, un peu tous les films vivent la même situation. Ce qui a vraiment changé, c'est la relation frère sœur, elle a été privilégiée. Il y a plein de rôles d'une journée, plein de petites scènes qui ont été coupées. Le but était de simplifier l'histoire, tous les personnages qui n'apportaient rien de significatif à Charlie ou à Vincent tombaient au montage.

Il y a des gens qui ont tourné, mais qui ne sont pas dans le film?

Mais pas Jessica Chastain. (Rires) Oui, il y a des gens qui ont tourné, mais qui ne sont pas dans le film... Ce n'était pas des rôles... C'est horrible en plus, j'adore **Ma vie avec John F. Donovan**, j'ai vu

le film et c'est génial. Ce n'était vraiment pas une attaque, au contraire.

Vous êtes chanceux d'avoir vu le nouveau film de Xavier Dolan. Il n'est pas encore sorti au Québec. Quand je parle de « gagné au montage... », je pense à cette scène dans le terrain vague que vous évoquiez au début, il y a des scènes qui n'étaient pas prévues, puis arrive le montage et les choses se mettent en place autrement.

Complètement. Il y a des scènes qui ont été

écrites au montage. La scène où Guillaume joue avec la lumière du soleil et celle du terrain vague, qui étaient simplement des *rushes*, pas du tout narratifs, mais qui le deviennent avec le montage. Ces scènes sont devenues très importantes à l'histoire, le montage a permis de raconter de nouvelles choses.

J'ai l'impression que la musique survient chaque fois pour donner des moments de paix, de sérénité à Vincent? C'était votre intention dès le départ.

Je suis content que vous l'ayez remarqué parce que c'était vraiment le but. Il n'y a qu'une fois où il y a de la musique un peu triste, je ne voulais surtout pas que la musique appuie une tristesse, mais qu'au contraire, elle accentue une légèreté, un moment de souffle. C'est de la musique très planante pour que Vincent puisse s'élever un peu de ses états névrotiques, de ses états de colère, pour qu'il puisse prendre du recul et avancer à chaque fois que la musique arrive. C'est un Canadien qui a fait la musique, Matthew Otto. Il a fait la musique d'un film qui a pour titre **Mobile Homes**, que j'avais vu

en salle. On devait trouver un compositeur et j'avais très envie que ce soit lui. Je pensais qu'il était Américain, mais c'est un Canadien de Montréal.

*La presse française voit dans votre cinéma des influences de Terrence Malick, de Maurice Pialat, de Xavier Dolan. Tout cela est assez juste. Pour ma part, j'ai vu dans **Les Drapeaux de papier** des ressemblances avec le film **De rouille et d'os** de Jacques Audiard, entre autres, dans la façon de filmer les rapports entre les deux protagonistes principaux, les difficultés de rapprochement. Est-ce que ces comparaisons vous embêtent?*

(Rires) C'est rigolo. On ne m'avait jamais encore fait cette comparaison. J'adore **De rouille et d'os**. J'ai regardé ce film au moment de l'écriture. C'est sûr qu'il y a des vestiges. Mais pour répondre à votre question, ça ne m'embête pas. Ce sont des cinéastes que j'admire alors je trouve cela *cool* que les gens voient mon admiration pour ces gens. Mais ça en reste là. Ce sont des maîtres du cinéma et mon film est loin de ressembler aux leurs. Je pense que l'on s'inspire toujours un peu des autres. Pour ce qui est de Xavier Dolan, plus précisément, je pense que l'on compare ma situation à la sienne à cause de l'âge de nos débuts. Des réalisateurs en France me disent qu'il y a plusieurs références au cinéma de Xavier Dolan dans leurs films, mais la presse ne le verra jamais parce qu'ils ont 40 ans quand ils font leur film et pas 19. Je ne dis pas que mon film ne ressemble pas à **Mommy**, qui demeure une grande référence pour moi, mais je pense que la comparaison est encore plus facile étant donné l'âge.

*Je pense aussi que le fait que vous ayez identifié **Mommy** comme un film marquant, un tournant dans votre cinéphilie amène automatiquement un rapprochement, c'est comme si vous appeliez à la comparaison.*

Voilà. Tout à fait. Au début, c'est quelque chose que je ne voulais pas dire, puis un journaliste m'a questionné sur mes influences. J'ai raconté cette histoire et je n'avais pas conscience qu'elle allait me suivre. (Rires) Tout ça parce que j'ai dit ça à un journaliste, c'est une grossière erreur. Je pense maintenant qu'il ne faut jamais citer ses références parce qu'après, cela reste. **CE**

Les Drapeaux de papier de Nathan Ambrosioni

Tendre vers la lumière

AMBRE SACHET

Dans la pénombre, la main passée sur son crâne rasé, le souffle fort, il regroupe ses affaires dans un sac-poubelle. Après 12 ans de prison, Vincent s'apprête à quitter sa cellule. Avec pour seul repère sa sœur Charlie, le jeune homme réintègre une société pour laquelle on ne lui a pas laissé le mode d'emploi.


Le choix de Nathan Ambrosioni est celui de la simplicité. Une décision payante pour un jeune réalisateur qui, en restant accroché à son point de départ — la relation entre frère et sœur —, traite de sujets complexes sans que jamais le propos ne s'en trouve alourdi. Le cinéaste français frappe fort avec un premier long métrage délicat sur la difficulté de la réinsertion postcarcérale.

Au diable l'intellect! Tout comme **Mommy** de Xavier Dolan, qui a beaucoup inspiré Ambrosioni, **Les Drapeaux de papier** est un film qui se ressent. Grâce à un travail minutieux du son, entrer dans la tête de Vincent est possible dès qu'il croit se revoir dans les douches communes ou qu'il entend encore le bruit sourd des couloirs de la prison. Dans ces moments de panique ou de colère, les bourdonnements qui l'atteignent sont contagieux.

Chaque geste, chaque grattement, chaque regard est épié et amplifié. S'il permet de ressentir tout signe d'anxiété, ce souci du détail est aussi un moyen de rendre chaque sensation palpable. Comme ce gros plan sur une mandarine dans les doigts collants et fébriles d'une femme qu'il rencontre, promesse d'une vie nouvelle. Ou encore ces rayons de soleil qui se posent en clair-obscur sur son visage, lui qui embrasse chaque moment de bien-être récupéré. Au propre comme au figuré, Vincent est à la recherche constante d'une lueur. Au-delà du drame d'un homme qui se croit inadapté au monde qu'il redécouvre, il y a ce besoin viscéral de se sentir à nouveau vivant: une nécessité que Vincent partage avec sa sœur, libre au sens strict du terme, mais enfermée dans un quotidien qui l'étouffe. Les plans, tantôt lents et contemplatifs, tantôt nerveux et dynamiques, communiquent cette rage de vivre qui les rapproche.

Nous le disions, chaque détail compte, même cette pépinière dans laquelle le jeune homme trouve un espoir et un travail,

mais surtout lieu où sa tâche consiste à s'occuper de plantes... dont le besoin primaire est la lumière. Cette luminosité omniprésente envahit jusqu'au genre du film, teinté de passages plus légers que veut bien laisser croire son sujet. L'honnêteté de Vincent, trop appuyée pour les normes sociales, n'en est que plus touchante et crée de réelles bouffées d'air frais. Le drame est désamorcé lorsqu'il ironise sur ses compétences professionnelles ou qu'il annonce à sa sœur le prix exact du cadeau qu'il vient de lui acheter. Si l'image et le son sont les principaux responsables de cette réussite sensorielle, la force du résultat découle d'une interprétation brillante d'un duo d'acteurs qui mise elle aussi sur la sobriété. En douceur et sans excès, Guillaume Gouix et Noémie Merlant y sont pour beaucoup dans cet attachement quasi instantané à ce tandem imparfait.

Il est possible que le cercle se referme pour un homme déjà condamné. Ambrosioni laisse planer le doute sur plusieurs questions, comme ces relations familiales houleuses ou l'origine des troubles du comportement de Vincent, que la double peine attend toujours au tournant. Ces points d'interrogation sont assurément réfléchis par un cinéaste qui décide de poser d'office son regard non pas sur le criminel, mais sur l'homme. En choisissant d'appuyer son récit sur le vécu de l'instant présent, le réalisateur rend à cette fratrie cabossée le temps qui lui a été volé ou dont elle s'est elle-même amputée. Si le mystère demeure, une chose est certaine: Nathan Ambrosioni est un cinéaste dont il nous tarde de suivre la carrière. (Sortie prévue: juin 2019) 



France / 2019 / 102 min

RÉAL., SCÉN. ET MONT. Nathan Ambrosioni **IMAGE** Raphaël Vandenbussche **SON** Alexandre Hecker **Mus.** Matthew Otto **PROD.** Stéphanie Douet **INT.** Guillaume Gouix, Noémie Merlant, Sébastien Houbani, Jérôme Kircher **DIST.** K-Films Amérique



La vision après le sermon

ORIAN DORAIS

Le cinéma québécois avait été honoré au Festival international du film de Rotterdam en 2017 lorsque la cinéaste Sophie Goyette y avait remporté le Bright Future Award pour **Mes nuits feront échos**. Elle est retournée aux Pays-Bas en début d'année en compagnie d'une cohorte de réalisateurs québécois, dont Sophie Deraspe (**Les Loups**) et Karl Lemieux (**Maudite Poutine**), avec qui elle cosigne **Les Sept Dernières Paroles**. Sept créateurs aux commandes de cet objet cinématographique sans paroles, rythmé par la pièce classique « éponyme » de l'Autrichien Joseph Haydn, véritable objet hétéroclite quelque part entre le documentaire poétique, le ciné-concert et le film à clip expérimental.

Le titre du film, comme celui de la pièce musicale, fait référence aux derniers

mots prononcés par Jésus sur la croix. Ils apparaissent en intertitres à l'écran et découpent le film en autant de séquences qui abordent les thèmes liés aux propos du Christ (le pardon, le salut, l'abandon, etc.) au moyen de poèmes visuels mettant en scène des figures oniriques. Certaines de ces scènes restent à l'esprit, comme celle où une vieille femme emmenée dans un avion par un homme maquillé en démon mexicain et qui décide de fuir en sautant dans le vide. Ou celle de ces comédiens arabes montant une reconstitution théâtrale sanguinolente des Croisades. Ou encore celles avec des pêcheurs d'un pays tropical menant leur journée tranquillement à proximité d'un lieu où un massacre, montré par des images d'archives, a eu lieu.

Bien que chaque réalisateur ait amené sa vision personnelle à cet assemblage

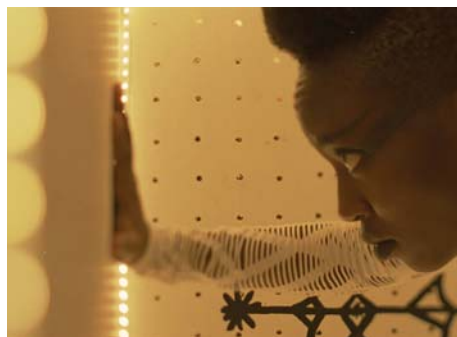
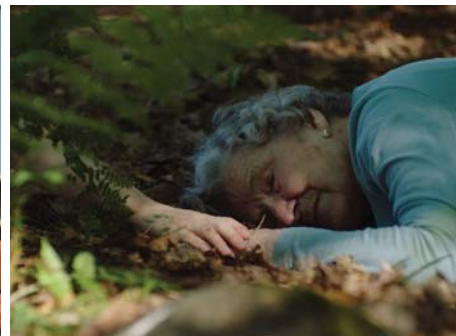
d'images réelles ou fictives qui s'entremêlent, l'intrigue est liée par un lyrisme vibrant et par le soin apporté à la photographie, elle aussi œuvre d'un collectif. Comme dans tout film expérimental qui se respecte, l'intrigue et la structure des **Sept Dernières Paroles** sont sujettes à interprétations qui se valent toutes. De la plus simple, qui verrait dans le film une mise en images symboliques de la musique d'Haydn, aux plus complexes, comme celle d'une représentation des sept phases du deuil, plusieurs passages du film évoquant la mort.

Chose certaine, l'œuvre est un essai sur les rituels humains; rites de séparation, bien entendu, avec toute l'importance accordée à la mortalité, mais aussi rites de représentation. En effet, la mise en scène inclut des références à plusieurs activités artistiques. La reproduction des

Croisades représente le théâtre, le morceau d'Haydn, la musique, cette famille qui s'agite autour d'un feu dans le sud des États-Unis, la danse, et ainsi de suite. Se pourrait-il que la division en sept du film soit aussi en l'honneur du septième art?


Par cet attachement aux multiples formes artistiques et par l'absence de récit concret, le long métrage s'inscrit dans une conception du cinéma à laquelle adhérait, entre autres, Norman McLaren, qui prétendait que l'art cinématographique était plus proche des beaux-arts que des arts narratifs comme le théâtre et la littérature, auxquels il est le plus souvent associé. Difficile de ne pas voir dans **Les Sept Dernières Paroles** une œuvre d'abord et avant tout sensorielle, qui repose beaucoup plus sur la sensation découlant des images que de l'histoire. Cette séquence où des corps nus recouverts de couleur s'offrent à l'œil de la caméra, tandis que des ruissellements de peinture glissent sur des rideaux translucides, témoigne d'une profonde filiation avec le monde de la peinture. L'aspect abstrait du film évoque également beaucoup plus l'art contemporain que le cinéma au sens où on l'entend habituellement. Les artistes de ce film contribueront ainsi, peut-être malgré eux, à renouveler ce débat sur l'appartenance du cinéma à un médium artistique particulier.

Il n'en demeure pas moins que le long métrage offre une expérience avant tout cinématographique. Le film interroge les frontières de son média et des genres qui le composent. Il le fait en utilisant des prises de vues documentaires, mais en les décontextualisant tant et tant qu'elles semblent être fictionnelles et, inversement, en prenant des images de fiction, mais en les rendant si simples que le spectateur en vient à se demander s'il ne s'agirait pas d'actions réelles. La simplicité de cette image qui montre des sujets, en noir et blanc, se tordre sur un lit devant la caméra pendant de longues minutes est un exemple de moments où



l'on ne sait plus à quoi l'on a affaire. Dziga Vertov n'aurait pas renié la démarche de ce film, qui expérimente autant avec la forme. La surimpression d'un œil sur une pleine lune, vers la fin du film, évoque d'ailleurs cette scène célèbre de **L'Homme à la caméra** où le réalisateur, grâce à la surimpression, se fait apparaître lui-même, surdimensionné, sur un toit. Comme son prédécesseur russe, cet essai éclectique capture le réel pour mieux le déconstruire, le mêler de poésie et, au final, le remettre en question. Cependant, avant de s'ancre dans toute conception artistique ou théorique, **Les Sept Dernières Paroles** est un projet humaniste qui s'attache à capturer les différents moments de l'expérience humaine, ses processus de création et ses diverses facettes.

En ce sens, le film porte bien la marque de Sophie Goyette et de son précédent long métrage. Comme **Mes nuits feront échos**, **Les Sept Dernières Paroles** est un appel au rêve, à la contemplation et au voyage. Le film se termine par l'image de la vieille dame ayant sauté de l'avion, tombant dans le vide, scène entrecoupée par la vision d'un être en cage ruant fu-

rieusement pour s'échapper. Nulle image ne pourrait mieux illustrer la puissance onirique et la beauté sauvage de cette symphonie cinématographique, dans laquelle les mots sont inutiles, et qui échappe à toute tentative de catégorisation. (Sortie prévue: 14 juin 2019) 



Québec / 2019 / 74 min

RÉAL. ET SCÉN. Juan Andrés Arango Garcia, Sophie Deraspe, Sophie Goyette, Karl Lemieux, Ariane Lorrain, Caroline Monnet et Kaveh Nabatian **IMAGE** Nicolas Cannicconi, Éric Cinq-Mars, Sophie Deraspe, Mathieu Laverdière, Ariane Lorrain, Duraid Munajim **MONT.** Marc Boucrot **PROD.** Catherine Chagnon **INT.** Nehemiah Brown, Clara Furey, Marielle Louis Genest, Nadège Grebmeir-Forget, André-Éric Létourneau, Addison McPhail, Mahasin Mohemmad, Axelle Munezero **DIST.** Maison 4:3



Photo: Éric Perron

Entretien Hélène Choquette, réalisatrice de **Lepage au Soleil : à l'origine de Kanata**

« L'histoire nous dira bien si ce que Robert Lepage avait fait était bien ou pas, mais j'ai le sentiment qu'il fallait en témoigner. »

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Réalisatrice d'expérience et récipiendaire de nombreux prix, Hélène Choquette élabore depuis presque deux décennies une démarche cinématographique et sociale engagée. En une dizaine de films, elle a traité de sujets variés, allant de l'aide familiale (**Bonnes à tout faire**, 2005) aux thèmes environnementaux (**Les Réfugiés de la planète bleue**, 2006; **Les Enfants de Tchernobyl**, 2016) en passant par les migrants sénégalais à Florence (**Un caillou dans la botte**, 2018). À la télé, on lui doit six épisodes de la série **Marché Jean-Talon** (2003), de même qu'un documentaire sur les femmes incarcérées intitulé **Unité 9, le documentaire** (2015). Depuis 2008, les questions autochtones occupent une place singulière dans sa réflexion. Avec **Avenue Zéro** (2010), sur la traite des personnes au Canada, elle abordait la disparition des femmes autochtones dans l'Ouest canadien. Aussi on ne sera pas surpris qu'elle se soit intéressée à *Kanata* de Robert Lepage, auquel elle consacre un documentaire qui risque, tout comme son sujet, de faire jaser. *Ciné-Bulles* l'a rencontrée quelques semaines avant que le film ne prenne l'affiche.

Ciné-Bulles: Comment avez-vous entendu parler du projet Kanata?

Hélène Choquette: C'est grâce à la scénariste du film, Sophie Mangado, qui est une journaliste indépendante française installée au Québec depuis 12 ans. Son frère et sa belle-sœur sont au Théâtre du Soleil. Elle savait que j'avais fait un film sur la question des femmes autochtones disparues. On venait de finir deux films télé ensemble, en lien avec la série *Unité 9* de Fabienne Larouche, consacrés aux prisons de femmes et l'on avait envie d'aller plus loin sur ce type de sujet. Sophie avait donc eu vent du projet *Kanata*. Et grâce à ma productrice, Anne-Marie Gélinas, qui avait produit **Mars et Avril** de Martin Villeneuve (2012), film dans lequel jouait Robert Lepage, on a pu le contacter. La rencontre a eu lieu le jour de la première de la pièce 887, ici même, au TNM, en avril 2016.

À quel moment du projet avez-vous commencé à tourner ?

Le tournage a débuté au moment où la troupe était dans l'Ouest canadien en août 2016, mais on avait déjà fait quelques entrevues auparavant et esquissé une première scénarisation. Robert Lepage, c'est une comète, un train qui file dans la nuit à toute vitesse; lorsqu'il passe, tu sautes dedans sinon il est trop tard. Quand il a dit oui, on s'est lancés dans l'aventure avant même de savoir si le projet allait être financé. Anne-Marie a avancé une partie de l'argent pour que l'on puisse commencer le tournage, j'ai fait moi-même la caméra et mené les entretiens. Olivier Léger, le preneur de son avec qui je travaille depuis 15 ans, m'a suivie. On tournait en petite équipe, Sophie, Olivier et moi.

Avez-vous pu filmer dès les premières rencontres entre Robert Lepage et les comédiens du Théâtre du Soleil?

Au moment où l'on a entamé le tournage, il y avait déjà eu une rencontre de Robert Lepage avec les comédiens à Paris. Lors de cette première phase de travail, au printemps 2016, il leur avait raconté pendant plusieurs heures l'histoire qu'il avait en tête et ils avaient improvisé à partir de cela.

Ce qui est évoqué par l'une des comédiennes dans le film.

Oui. Le film ne relate pas le projet et sa gestation de manière strictement chronologique, on a plutôt choisi une approche par thèmes. Aussi, il était possible de revenir en arrière et de parler des étapes antérieures, puisqu'à chaque fois qu'ils entamaient une nouvelle période de création, les comédiens faisaient un retour sur ce qu'ils avaient fait, vécu, entendu lors de recherches.

Vous identifiez dans le film les trois grandes thématiques du projet, à savoir la visite d'Edmund Kean, un célèbre acteur shakespearien, dans la région de Québec en 1825, les pensionnats autochtones et la disparition des femmes autochtones.

Le projet étant assez complexe, j'avais demandé à Michel Nadeau, le dramaturge de *Kanata*, d'évoquer ces thématiques dans un des entretiens. Du Robert Lepage, ce n'est jamais simple, parce que ça se déploie en une série de couches narratives et sémantiques qui se nourrissent mutuellement. Et c'était là, il me semble, la force, l'incroyable magie au cœur de *Kanata* qui, malheureusement, n'existera jamais sous cette forme. Ce qui a été présenté en décembre 2018 par Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil est un spectacle pertinent, certes, intéressant pour un public français qui ne connaît pas ces histoires, mais c'est un spectacle fondamentalement différent de ce que Robert Lepage avait en tête.

À un moment dans le film, Lepage dit: « Dans la pièce, chacun joue un personnage qui n'est pas de sa culture, de son origine sociale, qui ne parle pas sa langue. C'est aussi ça le théâtre: jouer l'autre, aller vers l'autre en s'appropriant son histoire, son costume, sa plainte. Chercher dans l'autre ce qui est nous. » Mais cette recherche de soi dans le récit de l'autre, d'une humanité qui s'exprime dans la singularité, semble avoir été mal comprise par certaines personnes, les avoir heurtées même...

Il y a, en particulier aux États-Unis, un mouvement identitaire très fort, une volonté de prise de parole de groupes qui ont été ostracisés. Et c'est très bien que cela se fasse, c'est nécessaire. Mais je crois que ça peut coexister avec la parole des autres. Je ne crois pas qu'en tant que femme blanche, il faut que je ne fasse que des films sur la condition des Blancs. Ni que d'être blanc soit quelque chose de monolithique.

La controverse autour de la question de



Robert Lepage et des membres du Théâtre du Soleil écoute Ceejai lors d'un échange. Photos à droite: Des comédiens de la troupe lors de séances de travail.

l'appropriation culturelle est partie de SLĀV, un spectacle de chants d'esclaves de Betty Bonifassi mis en scène par Lepage qui était présenté à l'été 2018. Comment avez-vous vécu cela?

Plutôt mal. J'ai trouvé cela très triste. Je ne connais pas personnellement Betty Bonifassi, mais je savais qu'elle travaillait d'arrache-pied depuis des années à colliger des chants d'esclaves. Elle faisait des spectacles avec des bouts de chandelles et Robert Lepage a vu dans son travail une magie qui lui a donné envie de le mettre en scène. Elle avait constitué un groupe de choristes qui l'accompagnait depuis longtemps, choristes auxquels elle était attachée. C'était sa famille, un peu comme j'ai ma famille de tournage, avec laquelle je travaille depuis 15 ans. Mon équipe est essentiellement blanche, ce qui ne m'a pas empêché de faire des films sur d'autres réalités que la mienne.

Robert Lepage évoque dans votre film les craintes de Margo Kane, une figure marquante de l'art autochtone, de voir encore une fois « leur » histoire racontée par les autres, les Blancs. Il était donc conscient du danger potentiel que ses intentions et son propos soient mal compris. Est-ce que ces questions préoccupaient la troupe?

Oui, et c'était pour eux perçu non pas comme un danger, mais comme un défi; celui de ne pas voler

leur parole, mais d'en traiter de manière différente à travers leur point de vue en tant que troupe et comédiens d'origines diverses. Et cette préoccupation revenait constamment. Ce qui les intéressait d'abord, c'était la recherche d'un langage propre à ce spectacle dans une volonté de rencontre de l'autre, avec l'autre. Au moment où l'affaire *SLĀV* arrive, le projet *Kanata* est en phase de travail avec la troupe, il restait encore tout l'automne pour parvenir à trouver cette voie, ce langage.

Étiez-vous préoccupée par ces questions au moment du tournage?

Oui, dès le départ, j'ai posé des questions sur la notion d'appropriation culturelle. Robert Lepage était conscient que c'était un sujet sensible, mais il voulait faire quelque chose sur la question de la perte d'identité actuelle, dans laquelle il se reconnaissait et ainsi que plusieurs membres de la troupe aussi.

On entend en voix off un comédien de la troupe qui dit: « Des exilés afghans qui jouent de Hurons, c'est ce qui fera la richesse de ce projet. »

Oui, c'est Maurice, qui est dans la troupe depuis 35 ans. Et il y a eu d'autres témoignages de ce type, par exemple celui de la comédienne afghane qui s'est reconnue dans les histoires des femmes autochtones enlevées. Ou encore Samir, l'acteur irakien, qui évoque son travail de pleureur quand il vivait en Irak; il a vu un lien direct entre son histoire et la fonction de pleureuse qui existe aussi dans la culture autochtone. Tout au long de la phase de recherche, ils ont rencontré des autochtones dans un désir d'ouverture et de confiance mutuelle. Mais quand l'affaire *SLĀV* a éclaté, ça a complètement changé la donne et certains autochtones ont ressenti le besoin de se dissocier de Robert et du projet.

Quelle a été votre réaction à ce moment-là? Avez-vous eu le sentiment que cela remettait en question votre film?

Je pensais alors continuer à filmer, car il restait une période de travail de Robert avec la troupe prévue à l'automne 2018. Mais le scandale a été si fort, et teinté d'une telle présomption de culpabilité, que l'existence même du spectacle a été remise en question. Il fallait être déterminé pour continuer et ce n'est pas sans raison que la pièce a été mise en

veilleuse pendant un certain temps. Ce n'était pas, comme certains l'ont prétendu, une stratégie de la part de Robert; il pensait vraiment ne pas être en mesure de mener à terme le spectacle. C'est Ariane qui a dit: on continue. À partir de là, c'était clair que tout changerait. Pendant les deux ans de création de la troupe avec Robert, Ariane laissait Robert travailler seul avec les comédiens, elle n'était pas du tout impliquée dans le processus. Là, c'était elle qui reprenait le projet et qui allait le diriger. Et à cause du scandale, tout n'était plus possible. Ils avaient des craintes, avançaient en terrain glissant. Je me suis alors demandé ce que je devais faire comme documentariste. Si je continue, je vais avoir l'air de les aider à se justifier, alors que si j'arrête maintenant, je pense que je peux, avec ce qu'ils m'ont dit et le matériel que j'ai amassé, documenter ce qu'était leur projet, leurs objectifs, leur démarche. Ce fut un choix difficile, mais il me semble que c'était là une des forces du film: rester en dehors du scandale et de la polémique pour suivre un processus de création.

Ne craignez-vous pas que le film ravive le procès qu'on leur a fait sur la question de l'appropriation culturelle?

Je me demandais comment ils allaient parvenir à aborder ces questions, à se les approprier de leur point de vue, avec leur vécu, leur bagage. Bien sûr, je suis consciente qu'il y a eu dans le passé des gens qui ont mal agi, qui ont fait des œuvres racistes, qui se sont vraiment approprié leurs histoires, les ont détournées à leur profit, mais ce n'était pas du tout ce qu'ils voulaient faire.

Et vous pensez que c'est ce qui n'a pas été compris par ceux qui ont critiqué le projet?

Par certains oui, mais pas tous. Ceejai, l'autochtone dont le propos ouvre et ferme le film, qui est au nombre de ceux qui sont demeurés solidaires de Robert, m'avait dit quelque chose de très beau à propos du témoignage qu'elle a fait dans le cadre de la commission sur la disparition des femmes autochtones. Elle avait dit qu'à partir du moment où l'on accepte de témoigner, on accepte aussi que nos histoires partent dans l'univers et inspirent les autres. C'est ce qu'elle entend quand elle dit: « Carry my voice! » Pour elle, le témoignage qu'elle a livré aux acteurs qu'elle a rencontrés à Vancouver — et que l'on voit assez longuement dans le film — avait cet objectif.

Au moment où vous avez mis un terme au tournage, aviez-vous déjà une idée précise du film que vous vouliez faire?

Oui. Le dernier bloc de tournage réalisé avec eux a été fait en février 2018. Au moment de l'affaire SLĀV, le montage du film était assez avancé. On avait passé six semaines en studio, la structure de base était déjà établie; dans son essence, le film n'a pas beaucoup changé, en dehors de l'introduction et de la fin avec Ceejai, qui ont été tournées en août 2018. Au moment du scandale, je suis retournée dans les entretiens que j'avais déjà faits, notamment pour revoir ce que Robert et les acteurs disaient sur la question de l'appropriation culturelle, mais je n'ai pas filmé à nouveau avec eux.

Avez-vous des appréhensions relativement à la réception du film?

Je ne pourrai rien y changer. Je sais que certains ne l'aimeront pas et diront que le film ne s'en tient qu'à faire des rapprochements simplistes entre des ressemblances culturelles de différents peuples. Mais je pense que le film va plus loin que cela. Je vais vivre avec sa réception, d'abord parce que c'est un sujet qui m'habite, et ce, même si c'était le dernier film que je devais faire sur ce sujet, parce que je suis blanche et que je n'aurais plus le droit d'en faire. Parce qu'on m'a dit, au sein même des institutions, que je ne pourrai plus faire des films comme ceux que j'ai faits ces 10 ou 15 dernières années. Que des sujets sur les Autochtones seront désormais abordés par les Autochtones. Ce que je déplore. Parce que j'ai développé au fil du temps des contacts, des liens et une connaissance de ce milieu qui me semblent aussi valables. Un film comme **Le Peuple invisible** de Richard Desjardins ne pourrait pas se tourner maintenant. Pourtant, ce film devait exister et c'est Richard Desjardins qui pouvait le faire. C'était la même chose pour *Kanata*. C'est un projet que Lepage portait depuis longtemps; il avait travaillé avec des autochtones déjà (*La Tempête à Wendake*) et voulait aller plus loin dans cette exploration. Et il a eu cette chance incroyable qu'Ariane Mnouchkine lui propose de diriger sa troupe, ce qui n'était jamais arrivé en 54 ans d'existence. Jamais personne d'autre qu'elle n'a dirigé le Théâtre du Soleil!

Quand tout ça est arrivé, n'avez-vous pas eu envie d'abandonner le projet, de le mettre sur la touche?





Une grande partie de l'équipe de création de *Kanata* sur un territoire ancestral des Premières Nations en Colombie-Britannique en compagnie d'un chef autochtone.

Non, au contraire. Quand il y a eu le scandale *SLÁV*, j'avais le sentiment que ça déboulerait et que *Kanata* serait emporté par cette vague. Je me souviens que l'article qui a mis le feu aux poudres disait : « Comment une gang de Français va jouer des autochtones ! » Il y avait dès le départ une fausse perception de ce qu'était le Théâtre du Soleil ; ce ne sont pas « des Français », mais 36 acteurs de 26 de nationalités. Le Théâtre du Soleil, ce n'est pas la Comédie française ! Mais le débat était mal engagé et les commentaires négatifs se sont multipliés à une vitesse ahurissante alors que le spectacle n'existait pas encore, que personne ne l'avait vu. On leur a reproché de ne pas avoir consulté d'autochtones et, quand Robert leur a répondu qu'il l'avait fait, on a dit qu'il n'avait pas consulté les bons.

Vous avez, justement, intégré à la fin du film un certain nombre de ces commentaires en préservant l'anonymat de leurs auteurs. Pourquoi ?


J'ai fait une recherche journalistique étayée afin de consulter les quelque 900 articles et mentions sur *Kanata*. Je les ai survolés et j'ai eu mal au cœur. C'était trop pour moi. J'ai alors demandé à Sophie Mangado de faire un tri pour dégager les citations

les plus choquantes. Parce que c'est ça que la troupe a reçu. Je ne voulais pas accuser qui que ce soit, ni savoir si celui qui a dit ceci ou cela est autochtone ou non, du milieu du théâtre ou non, travailleur social ou autre. J'ai gardé les phrases qui faisaient image et les ai fait dire par des comédiens pour évoquer le scandale.

Est-ce que Robert Lepage et la troupe ont vu le film ?

Oui. Toute la troupe du Théâtre du Soleil et Robert ont vu le film, il n'y a que les gens d'Ex-Machina qui ne l'ont pas encore vu.

Et quelle a été leur réaction ? Ont-ils eu le sentiment que cela rendait justice à la nature de leur travail ?

Oui. Pour moi, les premiers spectateurs de ce film, c'étaient eux et, en particulier, Robert Lepage. Il m'a dit qu'il ne pensait pas que je pourrais montrer avec autant de justesse ce à quoi ils aspiraient. Et ma réaction a été de me dire : « Je porterai la controverse et témoignerai de ce qui a été leur projet. » L'histoire nous dira bien si ce que Robert Lepage avait fait était bien ou pas, mais j'ai le sentiment qu'il fallait en témoigner. 

Lepage au Soleil : à l'origine de *Kanata* d'Hélène Choquette

Ne les jugez pas sur leur apparence

ORIAN DORAIS


De 2016 à 2018, Robert Lepage travaille à la création de *Kanata*. Ce spectacle fait histoire puisque pour la première fois de son existence, la troupe du Théâtre du Soleil, créée il y a 54 ans, est dirigée par un autre metteur en scène que sa fondatrice, Ariane Mnouchkine. L'objectif du projet est d'aborder des récits universels en évoquant quelques pans marquants de l'histoire autochtone canadienne. C'est la création de cet événement théâtral qu'entreprend de filmer Hélène Choquette, documentariste habituée aux questions relatives aux Premières Nations. La cinéaste suit la troupe durant tout son processus de création. Après l'annulation de *Kanata*, à l'été 2018, le film prend une nouvelle dimension puisqu'il sera l'unique témoignage de la pièce maudite de Lepage.

Le film aborde assez peu la question de la polémique autour de *Kanata* et l'affaire *SLĀV*, à propos d'un autre spectacle mis en scène par Lepage qui fut annulé alors que les représentations étaient en cours, à l'été 2018, polémique qui n'est même jamais mentionnée. Et la raison en est simple : ce n'est pas le sujet du film. Le sujet, c'est le théâtre et la démarche artistique de Lepage et de la troupe du Théâtre du Soleil ! Et Choquette le fait en dehors de toutes considérations moralistes. À la manière d'un Jean-Claude Labrecque tournant **Claude Gauvreau-Poète** (1974), Choquette fait montre d'une réalisation maîtrisée, mais subtile, en relief, pour laisser le maximum d'espace à l'univers créatif foisonnant de son sujet. Elle s'intéresse ainsi à toute la routine théâtrale : répétitions, séances de maquillage, création de décors et de costumes, etc. La caméra s'attarde aux divers aspects de la mise en scène colossale de Lepage, des canots traversant d'immenses panneaux de verre coulissants aux acteurs recouverts de voiles translucides, incarnant les pensionnaires amérindiens. La réalisatrice recueille aussi les propos des acteurs sur leur métier, leurs techniques de jeu et leurs parcours, et prend à l'évidence plaisir à filmer les magnifiques locaux de la Cartoucherie, situés au cœur d'un boisé parisien, histoire de bien montrer l'environnement de création.

Lepage au Soleil : à l'origine de *Kanata* rétablit aussi quelques faits sur la production. Le long métrage révèle d'abord

que la distribution n'est pas Française de souche, comme on l'a fallacieusement laissé entendre dans les médias, mais cosmopolite. Des Afghans, des Chiliens, des Brésiliens et des Irakiens, entre autres, se côtoient dans la troupe. En fait, comme le montre Choquette, les comédiens se sentent interpellés par les histoires autochtones. Ils y voient des échos avec leurs récits dans leurs pays respectifs. Cela témoigne de l'idée à l'origine du projet, à savoir montrer une histoire universelle à travers des faits historiques précis. Le metteur en scène lui-même, avant la controverse, défend l'idée d'un théâtre sans frontières où les acteurs peuvent tenir le rôle d'autrui. Un concept, souligne-t-il, impossible à transposer au cinéma, mais qui est encore permis au théâtre. Enfin, était permis, si l'on peut dire.

Le film montre plusieurs rencontres entre des autochtones de Vancouver et la troupe. Cela donne lieu à des moments très émouvants, comme lorsque cette dame raconte comment elle a survécu à l'assassin Robert Pickton. La cinéaste, en terrain connu, témoigne des réalités autochtones avec sensibilité, comme elle le faisait déjà dans son documentaire **Avenue Zéro** (2009).

C'est à la fin du film que la question du « scandale » est abordée, par le biais d'extraits de journaux incendiaires présentés à l'écran. Le spectateur est en mesure de constater les différences entre le discours documentariste, qui prend le temps de suivre ses sujets et de les laisser s'exprimer, et le discours médiatique, « progressiste » et bien-pensant, qui s'embourbe dans des déclarations à l'emporte-pièce avant même d'avoir vu le résultat de la création en cours. 



Québec / 2019 / 94 min

RÉAL. Hélène Choquette **SCÉN.** Hélène Choquette et Sophie Mangado **IMAGE** Hélène Choquette, Yoan Cart et Philippe Lavalette **MUS.** Anthony Rozankonvic **MONT.** Mélanie Chicoine **PROD.** Anne-Marie Gélinas **DIST.** Filmoption International



La belle et la bête

ORIAN DORAIS

La famille de Sofia est sur le point de conclure une entente commerciale lucrative avec des amis aisés, entente qui la sortira de la misère. Une grossesse, inattendue et cachée, de la jeune fille viendra chambouler ces projets. L'identité du père demeure mystérieuse et les relations sexuelles hors mariage sont punies d'un an d'emprisonnement au Maroc. La famille s'embourbera ainsi dans une spirale de mensonges, de drames et dans un mariage de convenance, avec Omar, le père présumé de l'enfant, dans le but de sauver les apparences, au cœur d'un pays en pleine évolution sociopolitique. Sofia n'aura comme seul véritable soutien sa cousine, qui tentera de voir clair dans ce tissu de mensonges et découvrira de troublants secrets. Voilà autant d'éléments qui composent la trame narrative de cette coproduction franco-marocaine, coup d'envoi de la carrière de la Maro-

caine Meryem Benm'Barek dans le monde du long métrage, après un départ prometteur dans le court.

Il va d'abord s'en dire que **Sofia** mérite amplement le Prix du scénario de la section Un certain regard du Festival de Cannes 2018. Si le spectateur pouvait craindre l'histoire clichée de la brave fille mère abandonnée par un ancien amant profiteuse dans une société injuste, l'intrigue est en fait beaucoup plus complexe. Sofia se révèle moins sympathique qu'il n'y paraît à mesure que le film avance. Plusieurs retournements font en sorte que l'on ne sait plus si elle est innocente, coupable, victime... ou les trois. Le spectateur finit presque par avoir plus pitié d'Omar que de sa fiancée, quand il comprend que le jeune homme fait un immense sacrifice, au cœur d'une finale ouverte qui laisse un vague à l'âme. C'est

tout à l'honneur de la scénariste d'avoir évité une intrigue manichéenne, au profit d'une histoire qui s'interroge sur la boussole morale. Chose certaine, Benm'Barek, dans la pure tradition réaliste, ne porte pas de jugements sur ses personnages. Elle fait plutôt le portrait d'un système qui écrase les individus et de la pauvreté qui les pousse à l'extrême pour survivre.

Le film évite aussi de présenter le Maroc comme une société traditionnelle; au contraire, on voit un pays moderne, qui semble occidental et dont les décors rappellent plus la France ou l'Italie que le Maghreb, malgré qu'il soit encore régi par des lois rigoristes. À certains moments, on croirait avoir affaire à l'Europe houellebecquienne portée à l'écran. Le scénario prend le contrepied de l'imaginaire occidental entourant le



monde arabe et ne tombe pas dans un exotisme facile. La réalisatrice présente un pays à la croisée des chemins. Une scène toute simple, dans laquelle la cousine de Sofia essaye une lourde robe traditionnelle marocaine, qu'elle retire pour révéler son habillement ordinaire : un t-shirt moult et un minishort incarnent ce conflit de mentalités. Benm'Barek ne fait pas une dénonciation intégrale de son pays, dont elle montre d'ailleurs les paysages magnifiques par des images léchées au possible. Au contraire, elle le remet en question, présente tout le chemin parcouru et ce qui reste à accomplir.

Il n'en demeure pas moins que le Maroc de **Sofia** est une autocratie. Sauf qu'il s'agit d'un enfer plus bureaucratique que théocratique. La protagoniste se retrouve ainsi plusieurs fois confrontée à une administration kafkaïenne qui surveille ses moindres faits et gestes. Il en découle des passages surréalistes, comme celui où le procureur local propose à Sofia et Omar un café avant de les menacer de les expédier en prison sans procès ou celui où Sofia, en pleines contractions, se fait expliquer calmement par une infirmière que si elle n'a pas en sa possession les papiers de son époux, elle devra partir ou sera arrêtée. La mise en scène bâtit une ambiance malsaine autour de cet univers administratif froid qui régule la vie des citoyens sur la base de règles périmées.

Gilles Groulx déclarait, en 1958, qu'avant « d'être cinématographique, un film est un Homme ». Dans le cas de **Sofia**, le film est avant tout une Femme. En effet, le film aborde d'abord le sort de la Femme. Plus précisément, Benm'Barek s'emploie à exposer tous les petits mécanismes d'humiliation et d'ostracisme que le patriarcat réserve à une femme qui a été désignée comme fautive. Il y a quelque chose d'universel dans les épreuves que traverse Sofia. Du rejet de sa famille aux insinuations de lubricité, en passant par la charge émotive posée sur ses épaules; elle est considérée comme l'unique responsable de tous les malheurs de sa famille et c'est à elle, par son mariage, que revient le devoir d'arranger la situation. Sofia se trouve enfermée dans le rôle de mère et d'épouse qu'elle n'a pas vraiment choisi, mais dont tout le monde suppose qu'elle acceptera de s'acquitter, puisqu'elle appartient au beau sexe. Bien qu'elle ne fasse pas les meilleurs des choix, la protagoniste subit une injustice que seule une femme peut vivre. L'interprétation de Maha Alemi, pleine d'agressivité renfrognée et de défi, rend magistralement le sentiment du personnage sans ressources réalisant peu à peu que sa situation est sans issue. Benm'Barek filme avec une grande attention les moments de douleur. La séquence de l'accouchement, prémonitoire des souffrances qui attendent le personnage, est un bon exemple de la délicatesse de la réalisatrice. L'acte est montré

sans donner dans la surenchère, avec un respect des détails de la procédure.

Benm'Barek opte pour un mélange de plans fixes très lisses et d'autres plus mobiles, où la caméra est portée, lors des scènes de drames. Le travail de montage est également à souligner, avec un rythme lent, qui permet à l'histoire de se révéler, comme dans cette scène touchante où Sofia, se sentant coupable, dépose une couverture sur son père, interprété par un Faouzi Bensaïdi bouleversant de douleur, endormi, et éteint doucement la cigarette qu'il a laissée dans le cendrier. Un passage qui apaise cette histoire de colère et de mensonge. La mise en scène reflète le désir d'une cinéaste de montrer son pays avec une tendresse indéniable. **CE**



France-Belgique-Maroc-Qatar / 2018 / 85 min

RÉAL. ET SCÉN. Meryem Benm'Barek **IMAGE SON** Doan **SON** Aïda Merghoub **MONT.** Céline Perréard **PROD.** Olivier Delbosc **INT.** Maha Alemi, Lubna Azabal, Sarah Perles, Faouzi Bensaïdi, Hamza Khafif, Nadia Niazi, Mohammed Bousbaa **DIST.** FunFilm Distribution



Photo : Éric Perron

Grand entretien François Dompierre, compositeur

Maître de musiques, roi du pastiche

MICHEL COULOMBE

François Dompierre a composé de nombreux *jingles*, dont *On est six millions, faut se parler!*, pour un brasseur, presque devenu un hymne national. Il a signé les musiques de plusieurs chansons, dont celles de la comédie musicale *Demain matin, Montréal m'attend*, écrites avec Michel Tremblay. De la musique de concert, sonate, concerto et diableries. Éclectique, polyvalent, touche-à-tout, il a longtemps travaillé pour la télévision et le cinéma. **Tiens-toi bien après les oreilles à papa, IXE-13, Bonheur d'occasion, Le Déclin de l'empire américain, Les Portes tournantes, Quand je serai parti... vous vivrez encore, Betty Fisher et autres histoires, La Passion d'Augustine**, c'est lui. **Le Matou, Jésus de Montréal, C't'à ton tour, Laura Cadieux et Au plus près du paradis**, encore lui. Même s'il a tourné le dos à cet aspect de son métier, il lui suffit d'évoquer ses collaborations avec Jacques Godbout, Denys Arcand ou Jean Beaudin pour avoir envie de s'installer au piano et de se laisser porter par les musiques qu'il a associées à tant de films. Rencontre avec un communicateur passionné.

Ciné-Bulles: Votre production est non seulement très diversifiée, mais aussi abondante. Est-ce parce que vous travaillez rapidement ou parce que vous travaillez tout le temps?

François Dompierre: Je vais dire comme Les Cygniques: « J'me lève de bonne heure! » Je travaille tôt le matin. J'ai gagné ma vie avec la musique. Il y avait une demande, j'avais des enfants, une famille à nourrir, alors je ne refusais pas grand-chose. Mais j'avais toujours l'idée de faire de la musique de concert. Ce que j'ai fait ces dernières années.

Pas de syndrome de la partition blanche?

Je suis un improvisateur. Si l'on me donne un thème, n'importe lequel, je pars là-dessus. Très jeune j'ai appris des langages. On apprenait des œuvres de Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, on les analysait, on se les appropriait. Mes improvisations au piano prenaient souvent la forme de pastiches du style de ces compositeurs. À force, on finit par se créer un langage original. C'est le secret pour la composition. On en vient à faire de la musique baroque à la François Dompierre. On sent bien que John Williams puise son bagage chez Wagner, Mahler, Bruckner, Gershwin, Puccini et pourtant sa musique est parfaitement personnelle. En musique, seule une personne n'a pas été influencée: Jean-Sébastien Bach, chaînon manquant entre Dieu et les hommes. Il est en Michel Legrand comme il est en moi.

Et chez vous, du moins dans IXE-13, il y a du Michel Legrand!

« Allo, Monsieur Gendron... » (Il fredonne la chanson) C'est du Legrand et aussi du Bach! **IXE-13** était un prétexte à faire des pastiches.

Vous avez fait vos débuts au cinéma avec YUL 871 de Jacques Godbout.

J'ai mis trois ans à le tutoyer! J'ai dû faire deux ou trois courts métrages avant **YUL 871**, mais je ne me souviens pas lesquels. Le compositeur Pierre F. Brault, qui avait commencé en même temps que moi, m'avait conseillé d'aller voir à l'ONE. J'ai donc traîné dans les couloirs de l'institution et c'est comme cela que j'ai rencontré Jacques Godbout qui s'est intéressé à nous, Stéphane Venne et moi, parce que nous venions de faire le troisième disque de Renée Claude, *Il y eut un jour*. Il a dû faire d'abord appel à Stéphane, mais comme celui-ci n'écrivait pas d'arrangements, je suis embarqué là-dedans.

Avez-vous tout de suite aimé le travail pour le cinéma?

Avant de faire de la musique de film, je composais des musiques et les gens voyaient des images. Je suis un compositeur pour l'image, moi qui voulais écrire de la musique pure. À l'époque où l'on ne pouvait pas obtenir les droits de certaines

musiques, on me demandait de faire quelque chose dans le style de Bach ou de Mozart et je suis devenu un spécialiste de cela.

Écoutez-vous à ce moment-là beaucoup de musiques de film?

C'est venu après et j'ai constaté que les compositeurs étaient tous des élèves de Puccini, Mahler ou

Bruckner, des élèves d'élèves, ce qui m'a aidé à accepter cette voie. C'est de l'opéra la musique de film, elle vient de là! Ici, tout était à faire. J'ai commencé en même temps que Pierre F. Brault, François Cousineau et Paul Baillargeon. Ceux qui nous avaient précédés prenaient leur retraite.

Règle générale, vous n'intervenez que lorsque le montage était terminé?

Dans 90% des cas.

Avez-vous parfois pu travailler avec un grand orchestre?

Dans le cas de coproductions surtout. Avec NBC, pour un *Saturday Night Special*, pour *Vanished*, un orchestre à cordes de 40 musiciens. Avec Claude Chabrol, pour **Le Sang des autres**, 80 musiciens et le premier violon qui m'appelait « maître ». Le président-directeur des Éditions Hortensia, M. Masbourian, un diamantaire d'Anvers, payait pour la musique de ce film.

Lors de l'enregistrement, un corniste fait un canard, alors je demande que l'on arrête. M. Masbourian me demande pourquoi, puis il me dit: « La prochaine fois, continuez! On s'en fout, personne n'écoute la musique de film! » Bref, on est là pour des droits qui tombent... Pour **Mon amie Max**, je suis allé en Bulgarie où m'attendait un orchestre symphonique complet. Quarante cordes. Et ça fumait dans le studio! Un nuage!

Auriez-vous aimé disposer plus souvent de tels moyens?

J'ai souvent investi une partie de mon salaire dans la qualité de l'orchestre et j'ai eu raison de le faire! Je l'ai fait pour **Le Déclin de l'empire américain**. En échange des droits, j'ai fait passer le budget de 12 000 \$ à 25 000 \$ ou 30 000 \$. Au vu de l'accueil que recevait le film, René Malo, le producteur, m'a appelé de Cannes pour renégocier ces droits! Je lui en ai cédé le quart, ce qui m'a rapporté. Denys a souhaité avoir des synthétiseurs pour que ça fasse « déclin de l'empire américain ». C'est un intellectuel.

Dans ce film, vous êtes à la fois le compositeur et l'inspiration du personnage interprété par Remy Girard.

C'est une légende urbaine que Denys a démentie à la télévision: « C'est complètement faux. Une légende urbaine. Mais vous savez, on ne prête qu'aux riches! » (Il imite Denys Arcand)

Vous l'imitiez à la perfection!

« Excellent mon cher! » Denys et moi, on ne se voit pas souvent, mais on est très amis. Lorsqu'il est question de musique, il sait ce qu'il veut: « Je veux avoir quelque chose dans le style de Haendel! »

Certains réalisateurs montent leur film avec une musique témoin, puis demandent au compositeur de s'en inspirer.

Cela ne m'est pas arrivé parce que j'ai refusé de vivre ça. J'ai vécu les plus belles années. On me montrait les images et j'avais carte blanche, ce qui a donné mes meilleures musiques, celles, par exemple, de deux films de Jean Beaudin, **Mario** et **Le Matou**.

Quel serait votre top cinq?

Ces deux-là, **Le Déclin de l'empire américain** pour la musique de fin, **Les Portes tournantes**. Et puis j'aime beaucoup ce que j'ai fait pour Jean-Claude Lauzon.

Vous avez travaillé pour Jean-Claude Lauzon!

Il avait tourné une scène de **Léolo** en Italie et l'on y voyait une jeune fille chanter une chanson qu'il croyait être du folklore italien. C'était une chanson

À une époque, je travaillais beaucoup, j'étais en demande. On est toujours un peu baveux dans ce temps-là. En fait, je n'ai été bête qu'une fois et c'est en publicité. J'ai fait *On est six millions, faut se parler!*, c'est même moi qui chante, et un an plus tard, chez BCP, le président de Labatt nous dit que cette campagne n'a pas marché, qu'elle n'a pas fait vendre la bière, que ce n'est finalement qu'un hymne pour le Québec indépendant. J'ai levé la main et je lui ai dit qu'il avait peut-être raison, mais qu'il y avait un autre problème, sa bière 50 n'était pas bonne, pas buvable. Et je suis parti!

de Lucio Battisti. Les productrices, Aimée Danis et Lyse Lafontaine, ont bien essayé d'obtenir les droits, mais le chanteur ne voulait plus l'entendre. Il la reniait. On lui a offert 150 000 \$, il n'a jamais voulu! Les productrices ont demandé à Richard Grégoire, qui signait la musique du film, s'il pouvait créer une chanson qui tienne compte des labiales. Il a refusé. Alors on me l'a offert à moi, le roi du pastiche, en me faisant un pont d'or. Nous avons enregistré la chanson chez Ennio Morricone que j'ai d'ailleurs rencontré. Comme Jean-Claude Lauzon voulait la sienne et rien d'autre, quand il a entendu ma chanson, il a dit: « Je trouve ça très laid! »

Vous est-il arrivé d'approcher des réalisateurs?

On le faisait tous! Dès qu'un film était fini, il fallait que j'en fasse un autre! J'envoyais des démos. Parfois, j'ai gagné, parfois j'ai perdu. J'ai proposé un thème pour *Les Filles de Caleb* et c'est Richard Grégoire qui l'a eu. Ça m'a fait de la peine, mais le sien était meilleur. Quel compositeur prodigieux!

Avez-vous refusé certains films?

À quelques reprises, parce que je ne les aimais pas. À une époque, je travaillais beaucoup, j'étais en demande. On est toujours un peu baveux dans ce temps-là. En fait, je n'ai été bête qu'une fois et c'est en publicité. J'ai fait *On est six millions, faut se parler!*, c'est même moi qui chante, et un an plus tard, chez BCP, le président de Labatt nous dit que cette campagne n'a pas marché, qu'elle n'a pas fait vendre la bière, que ce n'est finalement qu'un hymne pour le Québec indépendant. J'ai levé la main et je lui ai dit qu'il avait peut-être raison, mais qu'il y avait un autre problème, sa bière 50 n'était pas bonne, pas buvable. Et je suis parti!

Peut-on composer la musique d'un film que l'on n'aime pas?

J'ai écrit la musique de **La Fille du maquignon** d'Abderrahmane Mazouz, pas très réussi, soit, mais il y avait des scènes qui se prêtaient à faire de la belle musique. La chevauchée du début, par exemple. La musique non tonale ne m'a jamais intéressé, mais je l'ai étudiée et, dans ce cas précis, pour ce film, j'y ai eu recours.

Avez-vous abordé certains films avec des musiques que vous aviez déjà composées?



Pendant la préparation du *Déclin de l'empire américain*, François Dompierre et Denys Arcand avaient été invités par leur ami Jean-Jacques Strélski à partager une maison qu'il possédait à l'île de Ré.

Oui. Ça, par exemple (il se rend au piano et joue le thème de **Mario**). C'est une musique que j'avais essayée sur **Le Sang des autres**, la production précédente, et elle ne marchait pas!

Quels réalisateurs ont reçu vos musiques sans les questionner?

Michel Brault, Jacques Godbout et Jean Beaudin. D'ailleurs, je devrais ajouter à mon palmarès de musiques préférées celles de **Mon amie Max** et de

musique de cette façon est inqualifiable. Avant, un film était une collaboration entre un caméraman, un réalisateur et un compositeur, les trois maîtres d'œuvre. La partition musicale était, au temps de **Gone with the Wind**, aussi importante que les acteurs. Aujourd'hui, très souvent les films se font avec la femme du producteur, le producteur, le réalisateur, etc. Ça devient, régulièrement dans le cas des coproductions, des créations collectives mi-chair mi-poisson.



François Dompierre en train de diriger le chœur sur le plateau de **La Passion d'Augustine**, en compagnie de Léa Pool et du producteur François Tremblay — Photo: Véro Boncompagni

Quand je serai parti... vous vivrez encore. Pour ce film, j'avais engagé un chef d'orchestre de 19 ans, Yannick Nézet-Séguin. C'était la première fois qu'il dirigeait un enregistrement. La chanson qu'interprète Claude Dubois donne les frissons...

Ceux qui avaient le plus d'idées ou de commentaires à formuler?

Léa Pool et Francis Mankiewicz, toujours avec gentillesse, étaient les champions du *work in progress*. Francis avant l'enregistrement, en amont. Léa, quand la musique a été terminée. Aujourd'hui, on mixe avec les 48 pistes de la musique, puis on enlève un instrument ou l'on baisse la contrebasse, parce que le son est trop fort. Il n'y a que ça qui se fait maintenant. Les compositeurs deviennent des tâcherons, un peu comme les réalisateurs aux États-Unis. Le producteur fait le film. Triturer la

Est-ce la raison pour laquelle vous avez arrêté?

J'ai arrêté avec Denise Filiatrault, qui est une bonne réalisatrice, une femme de talent, un électron libre, mais what a pain in the ass! Tout le monde le sait, elle la première. «Écris-moi un petit concerto pour piano! Quatre, cinq minutes, ben des notes!» (Il l'imite à la perfection)

Quand vous avez pris cette décision, l'avez-vous annoncée ou vous êtes-vous contenté de refuser ce que l'on vous proposait?

Je n'en ai pas parlé, mais j'ai failli battre Denise Filiatrault un jour en studio! Elle m'avait manqué de respect. Je n'ai pas mauvais caractère, c'est la première fois que ça m'arrivait. Il y avait 50 personnes autour de nous. Elle a pris son manteau et elle est partie. Denise Robert et moi avons fini la musique de **L'Odysée d'Alice Tremblay** ensemble. On ne s'est pas reparlé pendant deux ans jusqu'à ce que l'on reçoive un prix pour la musique de ce film! Nous étions tous les deux sur scène au Saint-Denis et elle s'est penchée vers moi, m'a demandé : « Es-tu encore en Christ? » Seule Léa Pool est parvenue à me faire sortir de ma retraite pour **La Passion d'Augustine**. Le sujet du film y est pour quelque chose, les producteurs aussi, Lyse Lafontaine et François Tremblay, et Léa Pool que j'adore, même si je ne suis pas d'accord avec la façon dont elle a traité ma musique.

*Que pensez-vous de l'intégration de chansons dans les films, un courant auquel vous avez contribué, notamment dans **L'Homme idéal** et **C'tà ton tour**, **Laura Cadieux**?*

En général, je ne trouve pas ça heureux. C'est une manœuvre qui sent la *gimmick*. Je préfère Louis Malle qui ne veut pas de musique dans son film, mais lorsqu'il le fait c'est celle qu'improvise Miles Davis pour **Ascenseur pour l'échafaud**. Il en fallait.

Impossible d'imaginer Jeanne Moreau marcher sans cette musique!

Impossible! Bernard Herrmann a fait la musique de **Psycho** pour Hitchcock, probablement la meilleure musique de film de tous les temps. La musique y suit le mouvement des essuie-glaces, une technique que l'on emploie tous maintenant. Je l'ai moi-même reprise dans **La Passion d'Augustine** quand le personnage marche dans la neige. C'est payant! Le critique du *New York Times* estimait que la musique de **Psycho** comptait pour beaucoup dans la réussite du film. Hitchcock, qui avait probablement été piqué, avait donc décidé qu'il n'y aurait pas de musique dans son film suivant. Dans **The Birds**, on n'entend donc que le cri des oiseaux. Bernard Herrmann était au chômage!

De combien de temps disposiez-vous pour écrire la musique d'un film?

Dans les belles années, un mois, un mois et demi. C'était confortable. Je ne travaillais pas avec les images, je les avais dans la tête. Je commençais systématiquement par un thème et je l'essayais dans la salle de montage — je l'ai fait souvent avec le monteur Werner Nold —, après quoi, je l'enregistrais en studio. À la fin, les dernières années, je travaillais davantage avec les mixeurs.

Les musiques vous venaient-elles toujours au piano?

Parfois dans la rue, en chantonnant. Puis, je me mettais au piano.

Certains croient que la musique de film doit être mélodique, accrocheuse, immédiatement reconnaissable. D'autres estiment plutôt qu'elle doit s'effacer, se faire discrète, se mettre au service du film.

Ces deux écoles se valent. Il faut de grands thèmes, celui de **La Liste de Schindler** par exemple, l'un des plus beaux, au côté duquel il y a plusieurs musiques que l'on ne remarque pas. La plupart des musiques de Nino Rota pour **Le Parrain**, probablement le plus grand film du XX^e siècle, sont fantastiques. On dirait que lui-même est un gars de la mafia! John Williams et Nino Rota avaient des moyens, du talent et les films pour l'exprimer. Je mettrais ma main au feu que Fellini n'a jamais brisé le talent de Nino Rota!

La plupart des compositeurs sont plutôt anonymes. Vous, non.

À cause du succès de la pièce *Saute-Mouton* notamment, mais aussi parce que je suis un communicateur. Composer de la musique, faire de la radio, cuisiner, écrire un livre sur Monique Leyrac, tout ça est pareil pour moi. C'est bizarre, non? On a seulement une vie, il faut avoir du *fun*! Il m'est arrivé d'avoir autant de plaisir d'écrire une musique de 30 secondes qu'une pièce de 15 minutes.

Le travail pour le cinéma est fait de contraintes. Vous vous en êtes bien accommodé?

C'était vrai aussi pour Mozart! Même dans le cas du *Requiem*, sa plus grande œuvre.

Parlons maintenant d'IXE-13! Comment le très sérieux Jacques Godbout a-t-il donné naissance à une œuvre aussi fantaisiste?

C'est à partir de ce moment que je l'ai tutoyé. (Il éclate de rire) **IXE-13** est un mauvais film, tellement mauvais que c'en est bon! Je l'ai écrit avec Jacques et ce n'est pas au second degré, mais au dixième! Mon fils Fred travaille à son adaptation pour la scène. Il voit bien que certaines scènes sont inexplicables. Jacques était venu entendre *Demain matin, Montréal m'attend*, ce qui lui a donné envie de reprendre son scénario et d'y travailler avec moi. Mais plus on le modifiait, moins les scènes se raccordaient les unes aux autres. Au final, c'est un

Aujourd'hui, on mixe avec les 48 pistes de la musique, puis on enlève un instrument ou l'on baisse la contrebasse, parce que le son est trop fort. Il n'y a que ça qui se fait maintenant. Les compositeurs deviennent des tâcherons, un peu comme les réalisateurs aux États-Unis. Le producteur fait le film. Triturer la musique de cette façon est inqualifiable. Avant, un film était une collaboration entre un caméraman, un réalisateur et un compositeur, les trois maîtres d'œuvre. La partition musicale était, au temps de **Gone with the Wind**, aussi importante que les acteurs. Aujourd'hui, très souvent les films se font avec la femme du producteur, le producteur, le réalisateur, etc. Ça devient, régulièrement dans le cas des coproductions, des créations collectives mi-chair mi-poisson.



François Dompierre et Jacques Godbout (à gauche) lors de l'enregistrement de la musique d'IXE-13 en 1971 — Photos: ONF

patchwork. Il n'y a pas d'histoire dans ce film, mais il y a des chansons, dont certaines assez ordinaires.

À votre arrivée, Louise Forestier et Les Cyniques faisaient-ils déjà partie de l'aventure?

Nous écrivions pour eux. Jacques aimait le côté irrévérencieux des Cyniques.

Comment un projet aussi improbable a-t-il pu passer à l'ONF?

L'ONF laissait tout payer!

*Michel Legrand et Jacques Demy ont écrit **Les Parapluies de Cherbourg** ensemble. L'un était assis au piano, l'autre chantait. Et vous?*

Pareil! Parfois, Jacques écrivait, puis je composais, parfois ça se passait dans l'autre sens. Dans cette production, pas plus le producteur, Pierre Gauvreau, que nous, les interprètes ou le monteur n'avons douté de l'entreprise. Certains ont trouvé le film amusant, mais... « On s'aperçoit que ce sont des décors! » (Il éclate de rire) J'ai lu ça! Il n'y a pas eu de critique dévastatrice.

Avec le temps, le film est devenu culte. Pourquoi n'avez-vous pas persévéré dans cette voie?

J'ai écrit une comédie musicale, *Is Paris Burning?* Il nous manquait 10 millions! C'est trop gros, on n'a pas les moyens. Le projet ne s'est donc pas fait. Mais j'étais fait pour faire ça! J'aimerais obtenir les droits de *Misery* de Stephen King et en faire un opéra hybride, lui avec une voix de comédie musicale, elle contralto d'opéra. Je l'entends!

Vous est-il arrivé de trouver le marché québécois trop étroit, de rêver d'autres horizons?

Non. J'aurais pu aller ailleurs. Yannick Nézet-Séguin l'a fait. J'ai eu des offres à Paris après mon disque instrumental. Chez NBC, on pensait que j'avais du talent et j'aurais pu m'installer aux États-Unis, mais cela ne me tentait pas. Ici, je peux toucher à toutes sortes de choses. À Hollywood, bien payé, j'aurais été *string arranger* toute ma vie.

Avez-vous déjà été insatisfait d'une de vos bandes sonores?

Oui. Le sentiment de n'avoir pas trouvé. Il m'est aussi arrivé de m'arrêter au milieu du travail sur un film, **Obstétrique**. J'avais assisté à la naissance de mon deuxième enfant et j'avais braillé! Les vannes s'étaient rompues. Huit mois plus tard, je m'installe devant ce court métrage et je me remets à brailler, incapable de composer quoi que ce soit. Marie Bernard a dû me remplacer.

Y a-t-il eu un aspect laboratoire à votre travail pour le cinéma, l'envie parfois d'écrire pour tel instrument?

Oui, bien sûr. Un quatuor à cordes, un saxophone.

*À votre tableau de chasse, on trouve plusieurs réalisateurs de votre génération: Carle, Godbout, Arcand, Brault, Labrecque, Fournier, Beaudin, Carrière, Perron, Lord. Moins de plus jeunes, mais tout de même Olivier Asselin avec qui vous avez fait **Le Siège de l'âme**.*

Il aimait ma musique et je me suis amusé. Une de mes meilleures musiques, un peu *cartoon*. J'ai eu beaucoup de plaisir à travailler sur ce film, mais le cinéaste manquait de métier. Il ne savait pas quoi dire exactement.

Bon nombre de réalisateurs ne savent pas parler avec les acteurs. Le même problème se pose pour les compositeurs?

Ce sont les mêmes réalisateurs, qui ne sont pas des communicateurs. Michel Brault, par exemple, n'était pas un directeur d'acteurs. Son seul film de fiction qui ait bien marché n'en est pas tout à fait un, c'est **Les Ordres**. Dans **Quand je serai parti... vous vivrez encore**, il y a des défauts quand même. La tonalité des acteurs... (Il s'assoit à l'ordinateur et l'on écoute à la suite des musiques du **Siège de l'âme**, de **Revenge of the Land**, d'**Emergency**, et de **Vent de Galerne**.) Dans ce film de Bernard Favre, **Vent de Galerne**, j'ai complété une musique de Lully, écrite pour la cornemuse et la viole de gambe. Elle n'était pas assez longue, j'ai dû l'allonger! Comme je n'aurais pas pu écrire pour la cornemuse, j'ai fait autre chose pour les cordes, le clavecin, le luth et ça marche!

Avez-vous regretté de ne pas avoir travaillé avec certains cinéastes?

Je n'ai pas de regrets bien que j'aurais aimé travailler avec Jean-Claude Lauzon, qui était un bon réalisateur et une face à claques. Ce qui est triste, c'est de ne pas avoir eu un contact plus étroit avec Claude Chabrol. **Le Sang des autres** était une coproduction et il aurait préféré travailler avec son fils, Matthieu Chabrol, comme à l'habitude.

Étiez-vous toujours à la fois orchestrateur, arrangeur et pianiste?

J'ai toujours orchestré. Ma patte est là. À Saint-Bruno, où j'ai habité pendant 27 ans, j'ai eu durant une quinzaine d'années un studio 24 pistes. Je m'étais associé à Richard Grégoire, Normand Corbeil et Marie Bernard. Nous avons été les premiers à le faire. Maintenant, ils le font tous. L'idée était bonne, mais les compositeurs sont trop individualistes pour que ça dure.

Avez-vous le sentiment d'avoir exercé votre métier à la meilleure période?

Je dis souvent à qui veut l'entendre que c'est une question de talent, bien sûr, mais aussi d'être là au bon moment. J'ai commencé à travailler en 1964 et j'ai ramassé tout ce qui se faisait jusqu'au début des années 2000. Aujourd'hui, c'est une claque et une bottine! Ils ne paient pas et ils font ce qu'ils veulent avec les musiques. Il n'y a plus d'intérêt à le faire, à moins bien sûr d'être dans la peau de John Williams ou de quelqu'un de ce calibre. Mais être John Williams, c'est aussi devoir être à la hauteur des attentes que cela suscite.

Être François Dompierre?

Je n'étais pas à cette hauteur, mais si j'avais été bon dans le dernier film, si l'on avait aimé ma musique, je voulais être aussi bon. J'ai eu le trac de compositeur et ça m'empêchait de dormir. Quand les réalisateurs et les producteurs venaient dans mon studio pour entendre la musique, j'étais comme un petit gars, à l'affut de leurs réactions. Je n'ai jamais pris ça à la légère. «Es-tu content? Dis-le si tu n'aimes pas?» Si la réaction était mitigée, ce qui s'est rarement produit, je cherchais autre chose ou j'avouais ne pas pouvoir faire autre chose. Une des belles réactions m'est venue de Jean Beaudin, qui pourtant n'était pas très expressif. Quand je lui ai joué le thème de **Mario** au piano, il m'a demandé de le lui rejouer et quand il l'a entendu avec l'orchestre, il s'est mis à pleurer. Comme John N. Smith quand il a entendu la musique de **Revenge of the Land**. Moi, dans ce temps-là... Dans ce temps-là... (Il est très ému)

Bilan positif?

Le métier a changé. C'est triste, mais c'est la vie. ☐

Merci à Claude Laporte, Fred Dompierre et Hélène Thiffault pour les photos de cet entretien.



À hauteur d'hommes

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Lyon, juin 2014. Alexandre Guérin, vivant avec sa femme, ses quatre garçons et sa fille, apprend que le père Preynat, un prêtre qui a abusé de lui au temps où il était dans les scouts, célèbre encore aujourd'hui la messe auprès de jeunes enfants. Aux côtés des siens, il se donne pour mission de dénoncer haut et fort les agissements du religieux afin que l'Église reconnaisse et condamne ces actes répréhensibles. Sur sa route, il croise les destins de François et Emmanuel, qui ont également été victimes d'agressions de la part du vieil homme.

Avec ce 18^e long métrage, François Ozon arrive là où il est le moins attendu. Habitué aux propositions souvent étonnantes, voire provocatrices, il se révèle ici dans une sobriété surprenante, se frottant aux codes d'une démarche documentaire. Mis à part le nom des vic-

times qu'il a modifié, le cinéaste transpose avec une rigueur irréprochable les tenants de l'affaire Preynat-Barbarin, impliquant aussi un cardinal accusé pour ne pas avoir dénoncé les agressions sexuelles perpétrées par son collègue durant les années 1980 et 1990.

Bien conscient de l'ampleur de son sujet, Ozon choisit de s'effacer. Dans une mise en scène aux allures dépouillées, son film se déploie en trois actes où Alexandre, François et Emmanuel marquent les battements d'un récit qui se découvre telle une véritable enquête journalistique. Si le réalisateur de **Frantz** affiche d'emblée son camp, celui des victimes, en privilégiant leur voix, c'est qu'il s'intéresse d'abord et avant tout à leur parole. Même les brefs retours en arrière ressassant les souvenirs éprouvants des personnages ne montrent pas tout. Volu-

bile et explicatif, le long métrage prend pour parti le pouvoir des mots. En effet, en plus d'immortaliser les témoignages de ces trois victimes grâce à une caméra qui capte les plus précises descriptions et les plus insoutenables détails en quelques plans seulement, le cinéaste exerce une démarche narrative principalement axée sur la voix *off*. Ainsi, les nombreux échanges de courriels et de lettres mis de l'avant renforcent cette idée de « Parole libérée », une association mise sur pied par quatre victimes du père Preynat.

Au cœur de cette investigation, il y a ces trois êtres, trois âmes fragiles, malgré le courage qui les motive. C'est d'ailleurs dans la fougue passionnelle de leur combat que le réalisateur laisse poindre les distinctions de leurs motivations. Jamais leur soif de justice n'est contestée. Au contraire, c'est ce qui leur permet de for-

mer cette communauté d'hommes blessés. Or, les confessions qu'ils espèrent obtenir des principaux intervenants concernés ne serviront pas à panser leurs blessures, confirmant la volonté d'Ozon de ne pas proposer une œuvre antireligieuse. Tantôt remplis d'une foi inébranlable, tantôt se portant à la défense de la morale en tant qu'athées avoués, les personnages prennent part à un échange d'idées, un discours auquel le film refuse d'offrir une réponse définitive. Tout cela à travers une mise en scène qui délaisse petit à petit les symboles et les décors cléricaux pour épouser une caméra plus humaniste.


Car au fil de ces trois portraits, le film examine un vaste spectre de la masculinité. Peut-être plus discrètement à travers les personnages d'Alexandre et de François, des hommes qui sont parvenus à refaire leur vie alors qu'Emmanuel, un « zèbre » surdoué, n'a manifestement pas eu la même chance. Ses séquelles physiques — un sexe déformé à la suite de son traumatisme — et émotionnelles — un père qui refuse de le voir comme une victime sous prétexte qu'il est désormais un « homme » — permettent au réalisateur de retrouver son thème de prédilection, celui qui hante depuis toujours son cinéma : l'identité.

C'est dans ces brefs moments que le cinéaste pénètre la couche plus intime de ses protagonistes. Qu'il s'agisse d'un repas de Noël en famille gâché par des tensions fraternelles ou encore une violence relâchée impulsivement sur une partenaire, le long métrage ne cache pas non plus les répercussions plus insidieuses que toutes ces années de silence ont causées aux victimes.

Ozon, dont on connaît l'amour qu'il porte aux actrices, parvient à soutirer une belle sensibilité de ses acteurs, que ce soit de Melvil Poupaud, que le réalisateur retrouve après **Le Temps qui reste** et **Le Refuge**, de Denis Ménochet, présent au générique de **Dans la maison**, mais aussi de Swann Arlaud, petit nou-



veau dans la famille ozonienne. Chacun témoigne avec nuance et justesse du sentiment de détermination qui anime leur quête. Derrière eux, il y a aussi des femmes, des amoureuses fidèles, symboles de forces tranquilles les accompagnant inconditionnellement tout au long de ce chemin de croix. Même Régine Maire, ancienne bénévole de l'Église responsable de mettre en contact Alexandre et le cardinal Barbarin, appelée à comparaître aux côtés de ce dernier, déploie un visage d'empathie entièrement à l'écoute du personnage interprété par Poupaud.

Les dernières secondes du film, où l'un des personnages lève le regard vers la basilique Notre-Dame de Fourvière surplombant le centre de Lyon — et qui renvoient incidemment aux premières images où un archevêque trône au sommet de cette même colline —, laissent penser que rien n'est encore gagné. Nonobstant les sourires sur les visages des protagonistes, on comprend bien que l'Église exerce toujours un pouvoir ancien et pernicieux. Là-dessus, François Ozon est intraitable. Pour preuve, à peine primé du Grand Prix du jury à Berlin, le long métrage est pointé du doigt par les avocats du prêtre Bernard Preynat qui demandent un report de sa sortie. Si cette histoire se termine par un triomphe de la liberté de création, celle où le pape François refuse la démission de Philippe Barbarin, malgré une condamnation de six mois de prison avec sursis, indique sans équivoque que **Grâce à Dieu**, en dépit d'une certaine aridité, est une œuvre nécessaire, politique et urgente. En libérant lui-même la Parole et en offrant un vibrant hommage aux victimes d'actes pédophiles, le cinéaste se dévoile avec une rare modestie qui pourrait annoncer, qui sait, le nouveau souffle d'une prolifique carrière. 



France-Belgique / 2019 / 137 min

RÉAL. ET SCÉN. François Ozon **IMAGE** Manu Dacosse **MUS.** Evgueni et Sacha Galperine **MONT.** Laure Gardette **PROD.** Éric et Nicolas Altmayer **INT.** Melvil Poupaud, Denis Ménochet, Swann Arlaud, Éric Caravaca, François Marthouret, Bernard Verley, Martine Erhel, Josiane Balasko, Hélène Vincent, Régine Maire **DIST.** MK2 | Mile End

La transmutation

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Exarcheia – Le Chant des oiseaux. Voilà un titre qui unit, en une coalescence heureuse, politique et poésie. Politique parce qu'il y est question d'un quartier de la ville d'Athènes (Exarcheia) où l'engagement des individus est souvent synonyme d'anarchisme. Poésie parce que les oiseaux mentionnés sont le symbole de cette microsociété chantant les vertus de la liberté. Or, à quoi sert cette dernière, sinon à s'affranchir du néolibéralisme? C'est donc à partir de ce titre que les intentions de la cinéaste Nadine Gomez (**Le Horse Palace**, 2012) se dévoilent. Car elle ne donne pas seulement la parole aux marginaux athéniens dans son documentaire, elle le fait dans l'espoir de créer un poème collectif opposé à toute notion économique — est-il nécessaire de rappeler les ravages causés par la crise financière grecque? En résulte un film qui choisit l'art et les rêves comme armes de prédilection. Vaste programme, s'il en est!

Cela commence à l'extérieur d'Exarcheia. Sur une colline, au cœur d'un sentier pavé, on aperçoit une femme aux cheveux d'encre réciter l'histoire tragique d'une fille décédée. Par la suite, on la voit assise au sommet de la butte, observant la ville d'Athènes se perdre dans la nuit naissante. Elle parle alors du pas-

sé, de la langue grecque moderne... et de l'inattention des citoyens: «Ce que je remarque davantage, c'est le son des oiseaux qui continuent à vivre ici, parmi tant de béton. Et ils disent quelque chose, chantent quelque chose que l'on ne comprend pas. Et très rarement, nous écoutons attentivement.» Encore ces animaux ailés! La métaphore susnommée se pointe effectivement dès les premières minutes de l'œuvre. D'une part, il y a cette idée que l'homme moyen est si distrait par ses occupations qu'il ignore ceux qui l'entourent; d'autre part, cette fermeture à l'autre l'empêche d'entendre les défenseurs de la liberté. Gomez, par l'entremise de son long métrage, veut remédier à cette situation, laissant toute la place à ces gardiens d'une parole précieuse.

Le documentaire trouve alors son rythme idoine. La caméra entre lentement dans le quartier d'Exarcheia, glissant le long de ses rues et de ses ruelles pour pénétrer la psyché collective de l'arrondissement. La nuit y crée une ambiance mystérieuse, onirique, en décalage avec le réalisme propre aux documentaires classiques. C'est qu'il y a une volition claire de s'éloigner du réel pour mieux le transformer. À cet égard, la conversation entre deux artistes athé-

niens mérite que l'on s'y attarde. D'un côté, on remarque un homme qui aspire à créer une œuvre théâtrale; de l'autre, un individu qui rêve de réaliser un film; dans les deux cas, un désir irrépressible de révolutionner les modes de pensée. Il est vrai que chacune de ces personnes n'a que faire de l'art pour l'art: leur quête de beauté est consubstantielle à un engagement philosophique. Le dramaturge veut s'inspirer de la misère vécue par les immigrants, sans pour autant sombrer dans le misérabilisme. Son compagnon, lui, aimerait faire un film poétique puisant sa source dans une myriade de contes de fées. Or, il y a dans leur démarche respective une envie prégnante de transmuter la «réalité-chaos» en magnificence. En cela, leur approche est similaire à celle de Gomez, puisque ses recherches esthétiques la conduisent au-delà du réel. Il s'agit pour la cinéaste de révolutionner ce qui est prosaïque, d'ajouter une touche de magie à ce qu'elle perçoit — un bouleversement total de la banalité urbaine, en quelque sorte. On saisit alors que la discussion entre les deux créateurs est l'occasion, pour la réalisatrice, d'explicitier son procédé à même la diégèse du film. D'une certaine façon, elle évoque ce qu'est l'alchimie (transformation de la matière vile en or) rapprochant son



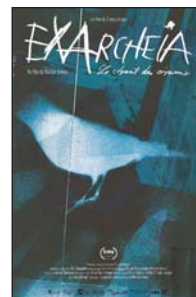
œuvre d'une théorie esthétique d'Alexandro Jodorowsky: « L'art est un processus alchimique. Avant d'en arriver à exprimer la beauté, il faut manifester les difficultés, les tensions. Si l'on prétend court-circuiter l'ombre pour arriver directement à la beauté, on accouche d'un art à l'eau de rose, sans épaisseur ni substance » (*La Tricherie sacrée*, 2009). Ainsi, la cinéaste part d'une réalité horrible (la crise économique vécue par les habitants d'Exarcheia) pour la métamorphoser en splendeur ineffable.

Cela dit, cette forme de chrysopée ne touche pas que les aspects formels et philosophiques de l'ensemble; elle se veut également au service d'une transmutation sociopolitique. Il n'y a qu'à écouter ce jeune musicien converser avec une femme transsexuelle sur les méfaits du néolibéralisme. Il est temps de combattre les décideurs, les riches qui n'ont que faire du bien commun. Car ce n'est pas l'immigration en Grèce qui est le véritable problème, mais les lauda-

teurs du capitalisme sauvage. C'est cela que le musicien explique à son interlocutrice, dont le discours nationaliste abonde en effluves xénophobes. Certes, en apparence, Gomez ne prend pas parti, laisse les deux individus s'exprimer clairement et sans retenue. Toutefois, sachant combien la cinéaste a une appétence pour l'harmonie, on peut déduire qu'elle approuve davantage les propos rassembleurs de l'homme plutôt que ceux de la transsexuelle. Bref, la transformation de la Grèce (et des autres États du monde) passe par une union paisible des différences, par la création d'une cité mondiale nommée « utopie ».

Exarcheia – Le Chant des oiseaux est un long métrage qui cherche l'espoir là où l'engeance domine. Les marginaux athéniens expriment leurs idéaux de façon artistique et humanitaire, afin de bouleverser les habitudes individualistes. Le réel tel qu'on le connaît aujourd'hui ne pourra plus durer longtemps. Les népotistes et les oligarques

devront un jour capituler, ne serait-ce que pour sauver notre planète d'un système économique ravageur. Il est temps de se mobiliser, de faire du monde un endroit propice à la béatitude. Écoutons les oiseaux nocturnes; leur sagesse saura nous guider vers un avenir radieux... **CE**



Québec / 2018 / 73 min

RÉAL., SCÉN. ET PROD. Nadine Gomez **IMAGE** Denis Klebleev **SON** Iasonas Theofanou **MUS.** Xavier Constant et Rafaël Proulx-Langlois **MONT.** Myriam Magassouba et Nadine Gomez **DIST.** Les Films du 3 mars



Photo: Éric Perron

Entretien Ian Gailer, directeur général et artistique du Festival de cinéma de la ville de Québec

« On doit toujours avoir en tête l'idée de léguer. Dans un festival, on est jetable. »

ÉRIC PERRON

Turbochargé. Le terme utilisé par Ian Gailer dans cet entretien, à propos d'un partenariat singulier avec l'Université Laval, sied parfaitement pour décrire le développement de REGARD sous la direction huit années durant de cet organisateur hors de l'ordinaire et l'exponentielle croissance de la notoriété du Festival de cinéma de la ville de Québec (FCVQ) depuis son arrivée à la tête de cet événement en 2015. Créé quatre années plus tôt par un trio de combattants, dont Olivier Bilodeau, toujours responsable de la programmation, le FCVQ n'a eu de cesse d'impressionner. Mais depuis la nomination de Ian Gailer comme directeur général et artistique, le festival a imposé sa présence sur la carte des événements cinématographiques québécois. Il devenait urgent que *Ciné-Bulles* fasse le point sur ce festival. Et le bonheur pour cela, c'est d'avoir de l'autre côté du magnéto quelqu'un qui parle aussi vrai que Ian Gailer. Vous en connaissez plusieurs des dirigeants de festivals qui, concernant les critères pour choisir un film en compétition, vous répondent « on se le demande encore »? Pas nous.

Ciné-Bulles: Je me suis toujours demandé pourquoi votre festival avait le mot « ville » dans son nom. Vous souhaitez avoir une envergure nationale et votre nom ramène un côté municipal!

Ian Gailer: Quand les fondateurs du festival ont enregistré le nom de l'événement, plusieurs noms avaient déjà été retenus par Serge Losique¹. Notre nom ne signifie pas que c'est le festival de Régis Labeaume, mais a été choisi plutôt en raison de ce qui restait comme options au Registraire des entreprises. C'est vrai qu'il serait préférable de ne pas avoir le terme « ville », mais nous avons tellement d'équipements, de mobiliers où le nom est inscrit que d'en changer serait dispendieux.

Vous avez déclaré être « un gars de festival qui aime le cinéma et non un gars de cinéma qui fait des festivals ».

Ça, c'est important! Il y a plusieurs personnes qui ont étudié en cinéma, des gens qui ont la légitimité de se dire cinéphiles, qui partent des festivals, donc des programmeurs qui deviennent ensuite directeur général. Moi, je suis formé en administration, je suis un gestionnaire qui aime la culture, passionné par le cinéma, mais qui n'est pas un intellectuel du cinéma, je ne peux pas me réclamer d'une grande tradition de programmeur, je ne suis pas programmeur. Je maintiens l'organisation avec la gestion, la gouvernance, les communications, le marketing, la direction artistique, mais jamais la programmation. Ma job, c'est de faire grandir des organisations, ce n'est pas de faire grandir l'œuvre en tant que telle. Le rôle du programmeur, c'est de faire grandir l'œuvre au sein de l'organisation.

Quand on s'est rencontré à REGARD à la mi-mars, vous évoquiez votre arrivée au FCVQ en 2015 et vos propos donnaient l'impression qu'il y avait alors péril en la demeure.

On ne s'en est jamais caché. Bill [Olivier Bilodeau], Marie-Christine [Laflamme] et Christopher [Lemmonier] tenaient ça à bout de bras à l'époque. Et le *gamble* du FCVQ, c'est d'être *big*

parce que Québec, c'est une ville comme ça, c'est une ville d'événements. C'est une ville de culture, mais d'abord d'événements. Donc, c'est *Go Big or Go Home!* Les fondateurs ont commencé le festival dans cet esprit, ils faisaient un festival de 13 jours au début, c'était capoté. Ils étaient quatre ou cinq. Ça n'avait aucun bon sens! Ils étaient brûlés. J'ai eu un appel de Linda Beaulieu, la sœur de Robert Lepage, qui m'a demandé si je voulais venir au festival. Elle était au conseil d'administration et me disait: « Je pense que c'est un festival qui a du potentiel, on a une belle vision événementielle... » Ça me tentait. Je voulais essayer Québec. Québec, ce n'est plus la ville brune que l'on trouvait plate à l'époque, on en est à des années-lumière. Et puis, j'étais rendu là. À REGARD, j'étais de moins en moins *cool* et il fallait que je m'en aille; REGARD, ça se nourrit de jeunesse et je n'étais plus jeune, j'avais 34 ans. J'arrive à Québec, je regarde les livres du festival et je constate qu'il y a beaucoup de dettes, ça faisait peur... Je me suis bouché le nez et j'ai plongé! Bill et moi, on a travaillé six jours par semaine de 6 h du matin à minuit le soir non-stop pendant des semaines. On a tout refait, avec Philippe Poulin, à la présidence du festival, qui est là depuis le début.

À votre arrivée, le FCVQ a procédé à une foule de changements, dont « la ligne artistique ». Quelles ont été les modifications à ce sujet?

Le pôle principal était le design, bien faire les choses: design événementiel, *design thinking*, optimisation, c'est très managérial... Il y avait des axes artistiques de patrimoine, les vieux films... Il n'y a pas de cinémathèque à Québec, mais il y a des cinéphiles, il y a de l'intérêt pour cela. J'estime que le cinéma ne va pas très bien dans sa distribution et dans sa diffusion. Quand les choses vont moins bien, les gens reviennent souvent vers le passé. Avec le patrimoine, je ne marchais sur les orteils de personne. Un autre axe était le cinéma américain indépendant parce qu'il y a une parentalité avec un certain type de cinéma québécois.

La Disparition des lucioles, qui a ouvert votre événement en 2018, est un parfait exemple de film qui s'apparente au cinéma indépendant américain.

Absolument. **Une colonie** est un autre exemple. Le dernier axe était celui du cinéma populaire. On s'est dit qu'il y avait des festivals qui défendaient la



Olivier Bilodeau, directeur de la programmation



Philippe Poulin, président du conseil d'administration
Photos: Marion Desjardins

1. Selon le Registraire des entreprises, de la fin des années 1990 jusqu'en 2014, le Festival des films du monde détenait les noms Festival international du film de Québec, Festival du cinéma international de Québec, Festival du film (cinéma) de Québec et Festival du cinéma francophone de Québec.

discipline avec un « C » majuscule, le FNC par exemple, ce sont des festivals de Cinéma, le FCVQ n'est pas un festival de Cinéma, nous ne sommes pas disciplinaire, on est plus horizontal, on est un festival de cinémas avec un « c » minuscule et un « s ».

Que voulez-vous dire par cinéma populaire?

Le cinéma qui a des clés. Celui de Sébastien Pilote, par exemple, ma mère peut le comprendre. On n'a pas des choses comme **Cash Nexus** qui demande plus... **Une colonie** est un film avec des clés. Les films de Léa Pool, ce sont des films avec des clés, des films pour un plus grand public, moins intellectuels, moins exigeants. Ces films ont des personnages plus campés, des lieux plus conventionnels, une approche plus académique.

La Grande Noireur, que vous avez présenté en 2018, n'est pas un film à clés. Par contre, on est dans le registre du cinéma américain indépendant.

Exact. C'est l'angle dans lequel on se l'est justifié, mais il aurait pu être un film FNC aussi.

Québec a créé un festival accessible et de qualité en quelques années, ce que Montréal n'a pas su mettre en place depuis 25 ans. L'aspect populaire du festival, c'est pour s'assurer d'aller chercher un public le plus large possible?

Il y avait un espace pour cela, nous n'enlevions rien à personne. Mais le risque sur le populaire était double. Soit le public venait rapidement, ce qui donnerait une bonne billetterie, de la crédibilité, des commanditaires. Soit les gens nous percevraient comme des guignols, de la guimauve. C'est un choix intéressé, mais il aurait pu être dangereux. Heureusement, ça semble vouloir fonctionner, mais ce n'est pas gagné.

Quels sont vos critères pour mettre un film en compétition?

On se le demande encore! On est trop jeune pour avoir un historique. Pour nous, c'est un questionnement, nous sommes en planification. On est très transparent là-dessus. Quand tu es jeune, tu as les films que tu peux, pas les films que tu veux. Plus tu vieillis, plus tu es crédibilisé, plus tu peux raffiner, resserrer, exiger de ta compétition. Vous remarquerez que plus les années passent,

plus la compétition a du sens. Est-elle parfaite? Pas encore. Est-elle sur la bonne voie? Je pense que oui.

Avez-vous les films québécois que vous désirez?

Je dirais à 80%. Pour le reste, c'est normal; c'est la compétition entre les festivals.

Pour ce qui est des films québécois disponibles à l'automne, c'est impossible de ne pas marcher sur les platebandes du FNC, qui se tient un mois après le FCVQ.

C'est certain. Et puis, c'est délicat tout ça. On a toujours l'impression que c'est au détriment de... En ce qui concerne les films québécois, c'est clair qu'il y a des ornières à piétiner. Cela dit, quels films sont dans le secteur de qui? Rendu là, c'est une question de perception. Si l'on pouvait inventer un système: on présente un film en co-, en semi-, en duo... On est à une époque d'instantanéité et les films peuvent être vus partout. Les Montréalais feraient 300 km pour venir voir un film spécifique en première à Québec? J'en doute. Mais pour un événement, je le crois. Cet équilibre-là doit être trouvé par le FCVQ, par le FNC aussi. Comment va-t-on le faire? Je n'en ai aucune idée. L'avenir le dira. Mais je pense que le territoire est beaucoup trop vaste pour que l'on se prive de présenter les films dans les meilleures conditions possible. Ma job, c'est de créer un événement qui soit suffisamment trippant pour que mon marché secondaire, les gens de Montréal, pense pouvoir passer un bon moment au festival et à Québec.

Il y a probablement des gens du milieu du cinéma à Montréal qui regardent le FCVQ de haut. Des gens qui préféreraient être au FNC et qui se rabattent sur Québec. Ce serait bien pour vous si le FCVQ devenait un premier choix.

Ce choix, plusieurs le font, quatre sur cinq. Il y en a qui hésitent. D'autres qui ont des allégeances et c'est compréhensible. Le cinéma est un métier d'apprenti, donc c'est correct que l'on prenne un numéro, que l'on prenne notre trou.

Où se situe le FCVQ dans les festivals de cinéma subventionnés au Québec?

Le FNC, Fantasia, REGARD et les Rendez-vous sont devant nous à la SODEC. Nos subventions



L'extérieur et la salle du Diamant — Coarchitecture / In Situ / Jacques Plantes Architectes

doivent représenter 30 ou 35 % de notre budget. Nous avons beaucoup de privés, beaucoup de services, beaucoup d'échanges...

Peut-être plus que d'autres festivals?

Énorme. Chiffre pour chiffre, je n'ai pas de misère à le croire. Nous avons un budget de 1,3 M\$, mais là-dessus, on a 500 ou 600 000 \$ d'échange de services. Grosso modo, en *hard cash*, on a un peu moins de 800 000 \$. Et si l'on enlève les bonnes idées de Bill et Ian pour des activités qui permettent d'aller chercher des subventions parallèles, d'autres revenus, comme avec les ciné-concerts, l'argent pour le festival, c'est environ 550 000 \$.

Le site du festival est en haute ville où il n'y a aucun cinéma. Vous diffusez dans trois lieux: au Palais Montcalm, au Conservatoire d'art dramatique de Québec et au Musée national des beaux-arts de Québec...

On va avoir quatre salles maintenant : Le Diamant va s'ajouter. Le lieu a aussi été pensé pour le festival et le cinéma par l'équipe de Robert Lepage.

Le Diamant promet d'être un endroit exceptionnel.

C'est vraiment magnifique. L'ouverture est prévue pour juin ou juillet. Il va d'abord y avoir un cycle de *shows* de Robert, puis le festival arrive tout de suite après. La salle, en mode cinéma, c'est 400 ou 450 places.

Est-elle équipée pour le cinéma?

C'est nous qui entrons le projecteur DCP. En location. ProjecTech et Barco. Chaque année, Strong MDI nous donne des écrans...

Les écrans sont installés temporairement?

Tout est temporaire. Le festival possède sept conteneurs de *stock*.

Qu'est-ce que ça représente comme défi d'équiper ces lieux polyvalents pour des projections de films?

C'est malade. 40 % du 550 000 \$ dont je parlais tout à l'heure.

J'imagine que vous souhaitez trouver des solutions pour économiser ce 40 %.

Pas besoin. Chaque année, je le réduis. Avec Bill, on est allé dévisser un vieux cinéma à Saint-André-Avellin pour avoir des fauteuils de cinéma, on a dévissé les fauteuils du Cinéma de Paris qui sont devenus ceux que l'on met chaque année dans la petite salle du Palais Montcalm. On a acheté des *risers*, des *vans*, des conteneurs de 40 pieds, on a repensé le festival pour qu'il soit 100 % agile. Il n'y a rien de permanent au festival, tout se monte. Je suis allé à Sundance uniquement pour voir comment ce festival s'installait temporairement.

Mais si vous parlez de « réduire » cette dépense, c'est que vous n'aimez pas la situation...

Au contraire. Avec la collaboration de ProjecTech et de Barco, on peut difficilement trouver mieux. Nos projecteurs sont calibrés par le gars qui fait tous les IMAX du pays, les lampes sont neuves quand elles arrivent, les écrans sont « nickels », tout est *soundé*, testé... Pour nous, c'est un avantage concurrentiel important à mettre de l'avant quand nous parlons aux cinéastes, aux distributeurs et, de cette façon, nous ne dépendons pas des salles, on peut s'installer n'importe où.

L'ajout du Diamant comme lieu de diffusion, au cœur de la place d'Youville, représente une formidable opportunité.



La place d'Youville est complètement scénographiée par l'équipe du FCVQ lors des soirées galas — Photos: Marion Desjardins

Absolument. Le festival va maintenant avoir une capacité de 3750 places dans un tout petit périmètre. Il n'y a aucun festival qui a cela, *ever*. Donc, si Québec veut, si les cinéphiles montréalais veulent, si les cinéphiles du Québec veulent, je pense que l'on a une belle machine, mais une machine qui peut jouer contre nous aussi. On a décidé de présenter notre événement comme un festival déambulatoire: «Prévois d'aller voir 10 films et va en voir 5, c'est correct, parce que Québec est belle. Va niaiser sur les Plaines, va manger au Capitole, manque un film, ce n'est pas grave parce que ce n'est pas le film qui est important, ce sont les films, c'est l'assemblage, la programmation, l'événement qui est *l'fun!*»

Il y a une dizaine d'années, lors d'un entretien que nous avons eu à REGARD, vous m'aviez expliqué votre solution pour que tous les films soient sous-titrés en français: des étudiants de l'Université Laval font la traduction des courts métrages. Vous avez «importé» ce partenariat au FCVQ?

Oui. On l'a turbochargé en plus.

Expliquez-nous cela parce que c'est très impressionnant comme initiative. Aucun festival montréalais ne le fait.

Il n'y a aucun festival au monde qui fait ça! Les étudiants ont trois semaines pour faire le sous-titrage des films. Dès que le TIFF dévoile sa programmation, à la mi-août, on a une bonne idée des films que nous aurons. Plusieurs attendent la décision de Toronto avant de nous donner une réponse. Le TIFF a l'ascendant sur pas mal toute la saison; si les films ne vont pas à Toronto, ils viennent chez nous ou ailleurs... Dès que notre programmation est confirmée, nous recevons les copies des films, des versions de mauvaise qualité. Nous marquons l'image sur toute la durée avec les mentions «Ne pas diffuser», «FCVQ», en plus

d'inscrire le nom de l'étudiant à qui le film est confié. L'image est assez dégueulasse, l'action est à peine perceptible, juste assez pour que le labial fonctionne. Souvent, la seule chose que nous ayons est la *dialog list*, on part donc de ça pour faire la traduction. Les sous-titres réalisés arrivent dans un fichier et c'est ce fichier que l'on met dans le DCP. Comme nous avons le *time code*, le sous-titrage est synchronisé automatiquement.

Mais si vos choix définitifs ne se font qu'à la mi-août et que votre événement est au début de septembre, ça veut dire que vous connaissez votre programmation très tard.

Absolument. C'est comme si l'on avait le droit d'avoir 10 chevaux sur la *track*. Pour en avoir 10, on doit en préparer 100. Mais aucune promesse.

Et les étudiants traitent combien de films?

En 2018, c'étaient une trentaine de courts métrages et une vingtaine de longs. Évidemment, quand nous pouvons avoir un film en français déjà sous-titré en anglais, nous n'avons pas à le faire traduire. Mais quand nous avons un film en roumain, on demande la copie en anglais et l'on *synch* le français en haut.

Et les films en français sont diffusés avec sous-titres anglais pour les touristes anglophones?

Oui. Mais aussi éventuellement pour les programmateurs étrangers. Également pour habituer le public. Puisque nous grandissons vite, je ne peux pas rentrer des bouts de train à un moment donné, quand je sais qu'ils vont venir bientôt, je les rentre tout de suite. Parfois des gens me disent: «Tu présentes des films sous-titrés en anglais pour une personne dans la salle!»; je réponds: «Et alors? Éventuellement, il y en aura peut-être 100!» Donc, je serai prêt!

Pour les étudiants, ça fait partie de leur formation en traduction?

Oui. Ce partenariat avait permis à REGARD de ne plus être un festival de région, de fond de rang... Tout de suite après le Festival de Clermont-Ferrand, le travail des étudiants sur le sous-titrage donnait accès aux films et c'est encore le cas. C'est comme cela que REGARD est devenu un festival « premium » plutôt que de rester une curiosité locale. Tu as les films que tu veux et pas seulement les films que tu peux. C'est la même chose pour le FCVQ. Sans ce partenariat, on aurait été un festival de fin de comète, pas de début... On aurait eu les films à un moment donné, si une traduction avait été réalisée quelque part durant l'année, ou jamais. De plus, après le festival, on donne les sous-titres aux ayants droit qui les demandent. Ce sont de très bons sous-titres, il s'agit des examens de fin de BAC des étudiants. Évidemment, tous ces étudiants ont des passeports gratuits pour venir au festival.

Vous souhaitez faire du FCVQ un événement d'envergure nationale d'ici 2020. Allez-vous réussir?

Non. D'après moi, on est un an en retard. Pour une raison très simple: le *street cred*, comme on dit, il faut que les distributeurs nous fassent confiance, qu'ils voient que nos salles sont pleines, qu'il y a une réelle adhésion. C'est plus long que je croyais, j'étais un peu trop pressé. Ce qui nous manque, c'est plus de films canadiens soumis. Présentement, ces films, nous devons les chercher. Au Québec, l'industrie a le réflexe de penser à nous, pas encore au Canada.

Vous avez déclaré que si le FCVQ ne pouvait pas devenir le plus gros festival de cinéma au Canada, il pourrait être le meilleur. Comment sait-on que nous sommes devenus le meilleur?

Optimisation du capital. Satisfaction des cinéphiles. Crédibilité auprès des acteurs de la discipline. Optimisation du capital: chaque cenne que tu mets chez nous, on va en tirer le maximum. Il n'y a pas de dépenses superflues, pas de fla-fla, tout est *spot on*. Ce que des organisations moins agiles font avec un dollar, nous on est capable de le faire sans souffrir avec 0,75\$. Au niveau de la discipline: si l'on est *legit*, si les gens sont bien reçus, les films bien projetés, qu'il n'y a pas

d'improvisation et qu'il y a du monde dans les salles...

C'est à ce moment-là que l'on sait être le meilleur festival? Mais vous ne l'êtes pas encore?

C'est là que l'on veut être les meilleurs! Mais nous ne le sommes pas encore. Regardez Fantasia avec leurs salles... Fantasia, en termes de public, c'est REGARD. Et les RIDM sont un bon concurrent. Ils sont les meilleurs en termes de public. Nous, on s'en vient très fort, mais je n'ai pas la prétention d'être Fantasia, REGARD ni les RIDM.

Vous disiez tout à l'heure qu'à Québec, on doit penser « gros ». Le Carnaval et le Festival d'été de Québec sont des événements internationaux. Pourquoi votre festival de cinéma ne pourrait-il pas aspirer à une envergure internationale?

Je pense que ce serait rêver trop gros à court terme. Pour tout de suite, le focus, c'est le national. Au Canada, il y a le TIFF, le VIFF, le FNC, les RIDM, le FCVQ et peut-être Halifax. Le jour où les gens penseront à nous en évoquant les festivals nationaux, je me dirai: « Gailer, tu as fait ta job! »

Quels sont vos objectifs pour l'avenir?

D'avoir une croissance contrôlée. Mon objectif, c'est d'être en mesure de le léguer en santé.

Vous parlez comme si vous étiez sur votre départ.

On doit toujours avoir en tête l'idée de léguer. Dans un festival, on est jetable. Je pense que l'on doit s'imposer cela.

Vous avez été huit ans à REGARD. Est-ce que vous vous dites que vous pourriez être seulement ce même nombre d'années au FCVQ?

Oui. Je pense qu'après 10 ans, je devrai me départir d'un de mes deux titres: soit directeur général, soit directeur artistique. Je décide de beaucoup de choses, en dehors de la programmation, et ça ne peut pas être ainsi longtemps. Je ne dois pas supposer que je vais tout le temps être là, que Bill sera toujours là. Il faut construire une belle coquille pour qu'une personne intéressée à prendre la relève, n'importe qui, ne soit pas prise avec le Bill Bilodeau Show ou le Ian Gailer Show. Je considère que ce serait le plus beau legs. ☑



Histoires de cinéma **Les Sept Samouraïs** d'Akira Kurosawa

Mourir pour des idées

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Au premier plan, l'acteur Toshiro Mifune

Nombreux sont les « joyaux » dans l'œuvre du cinéaste japonais Akira Kurosawa et il est difficile de déterminer le film qui y a occupé le rôle le plus important. Après tout, **Rashōmon** (1950) a remporté le Lion d'or à Venise et a permis à l'Occident de s'ouvrir à la production cinématographique nipponne; **Kagemusha – L'Ombre du guerrier** (1980) s'est mérité les honneurs dans nombre de festivals, notamment la Palme d'or à Cannes; **Ran** (1985), une fresque monumentale adaptée du *Roi Lear* de Shakespeare, a raflé aussi plusieurs honneurs... Pourtant, malgré cette multitude de chefs-d'œuvre, un titre semble faire l'unanimité auprès de tous les publics lorsque le nom de Kurosawa est mentionné: **Shichinin No Samurai** (1954), traduit en français par **Les Sept Samouraïs**.

Kurosawa campe son récit au XVI^e siècle, soit au Moyen Âge japonais, lors de l'ère Sengoku Jidai, épisode mouvementé de l'histoire marqué par la guerre civile surnommée « provinces en guerre ». Durant cette période trouble, un village paysan est la cible d'attaques perpétrées par un groupe de bandits qui y pille le fruit des récoltes de riz et d'orge, mais qui y capture également les jeunes femmes. Choissant de se révolter et de mettre fin aux attaques, les villageois partent pour la ville à la recherche de samouraïs (guerriers) sans emploi — des ronin¹ — suffisamment pauvres et affamés qui accepteront de les défendre en échange de rations de riz. Ils parviennent d'abord à convaincre Kambei Shimada (Takashi Shimura) qui, prenant le rôle de commandant, s'assure de compléter l'équipe: Katsushiro (Isao Kimura), le jeune disciple qu'il faut former et protéger; Gorobei Katayama (Yoshio Inaba), l'archer et commandant en second; Heihachi Hayashida (Chiaki Minoru), le plus faible guerrier dont le caractère renforce néanmoins le moral des troupes; Shichiroji (Daisuke Katō), l'ami et lieutenant de Kambei; Kyuzo (Seiji Miyaguchi), l'imperturbable grand maître du katana; et, enfin, Kikuchiyo (Toshirō Mifune), le faux samouraï qui impose sa présence dans la troupe. Soulignons par ailleurs que ce dernier personnage a été écrit spécifiquement pour Mifune, acteur fétiche du cinéaste. Ce duo réalisateur-acteur, sans doute le plus célèbre de la production japonaise, collaborera à 16 reprises, jusqu'à ce qu'ils se brouillent lors du tournage du film **Barberousse** en 1965. Avec **Les Sept Samouraïs**, le cinéaste rassemble de nouveau Mifune et Shimura — un autre acteur qui lui est cher — qui avaient déjà partagé l'écran à plusieurs reprises,

notamment dans un drame social intitulé **Scandale** (1950), et utilise avec perspicacité les talents de chacun.

Né à Tokyo en 1910, Akira Kurosawa est rapidement exposé au cinéma. Son père, issu d'une longue lignée de samouraïs, formé par l'armée impériale et militaire de profession, brise les conventions de la culture nipponne réactionnaire en amenant régulièrement ses enfants dans les salles obscures, percevant

Né à Tokyo en 1910, Akira Kurosawa est rapidement exposé au cinéma. Son père, issu d'une longue lignée de samouraïs, formé par l'armée impériale et militaire de profession, brise les conventions de la culture nipponne réactionnaire en amenant régulièrement ses enfants dans les salles obscures, percevant dans le septième art une forte valeur pédagogique. Également guidé par les conseils de son frère aîné qui exerçait la profession de benshi, Akira Kurosawa découvre tant le cinéma japonais que les productions internationales. Le cinéaste est ainsi marqué par le souvenir très fort du film **La Roue** (1923) d'Abel Gance, de même que par les films de John Ford, notamment ses westerns. Il amorce une carrière d'assistant-réalisateur auprès de Kajirō Yamamoto au sein du studio Toho.

dans le septième art une forte valeur pédagogique. Également guidé par les conseils de son frère aîné qui exerçait la profession de benshi², Akira Kurosawa découvre tant le cinéma japonais que les productions internationales. Le cinéaste est ainsi marqué par le souvenir très fort du film **La Roue** (1923) d'Abel Gance, de même que par les films de John Ford, notamment ses westerns. Il amorce une carrière d'assistant-réalisateur auprès de Kajirō Yamamoto au sein du studio Toho. Durant sa formation professionnelle, le jeune Kurosawa sera amené à se familiariser avec divers départements techniques, dont celui de la direction artistique et des accessoires. La jeunesse et l'éducation de Kurosawa auront sur ses films une profonde influence; en retracer le parcours aide à mieux comprendre la vision qu'il développe tout au long de sa carrière, que ce soit ce rapport à la profession de samouraï, la façon de capter les paysages de Ford ou le souci qu'il accorde aux détails.

1. Les ronin sont des samouraïs qui n'ont pas ou plus de maître.

2. Les benshi sont en quelque sorte des bonimenteurs qui décrivent et racontent les films à l'époque du muet.

Histoires de cinéma **Les Sept Samouraïs** d'Akira Kurosawa

Ainsi, lorsqu'il coécrit le scénario des **Sept Samouraïs** avec Shinobu Hashimoto et Hideo Oguni, Akira Kurosawa choisit consciemment d'en situer l'action à cette époque historique précise (1490 à 1600³), puisque cette dernière permet de mettre de l'avant de nombreuses problématiques sociales qui renforcent la vision idéaliste qui caractérisait encore, à ce moment, le cinéaste. Le film propose en effet une remise en question des rapports de classe, fondamentaux à la culture japonaise, qui créaient de profondes ruptures entre les paysans, au bas des échelons, et les samouraïs, dont l'importance les plaçait beaucoup plus haut dans l'échelle sociale. Ces relations hiérarchiques étant clairement établies, il était difficile, voire impossible, d'envisager une proximité et une réciprocité entre les membres des différents groupes. Pourtant, pendant la période instable de guerre civile au Japon, les frontières entre les classes sociales sont devenues un peu plus poreuses, à cause de cette volonté d'émancipation des classes inférieures. Le personnage de Kikuchiyo, né paysan et orphelin à un très jeune âge, cherche ainsi à brouiller ses origines avilissantes et joue constamment celui qu'il aspire à devenir, bien que son caractère bouillonnant et insolent ne cesse de transparaître et

l'éloigne foncièrement du *bushido*, code d'honneur du samouraï. Incarnant un « pont » entre les deux principales classes mises en scène dans **Les Sept Samouraïs**, ce personnage devient celui qui révèle les défauts et les qualités de chacune d'elles, soulignant dans un long monologue empreint d'émotion ces zones grises dans lesquelles ont versé les deux groupes sociaux. Par le courage et la détermination dont fait preuve Kikuchiyo lors de la bataille finale contre les bandits, ce personnage, qui sacrifie sa vie pour le bien des paysans, a l'honneur d'être enterré comme ses autres compatriotes.

Aujourd'hui reconnu en grande partie pour ses films « de samouraïs », c'est avec **Les Sept Samouraïs** qu'Akira Kurosawa réalise son premier véritable grand opus du genre, son film **Les Hommes qui marchèrent sur la queue du tigre** (1945) n'étant pas réellement défini comme tel. Y excellant par sa maîtrise avant-gardiste des codes et fort de sa réussite technique comme de la reconnaissance internationale de ce film, le cinéaste revisitera régulièrement ce genre cinématographique. Avec **Le Château de l'araignée** (1957), **Le Garde du corps** (1961), **Sanjuro** (1962), **Kagemusha – L'Ombre du guerrier** ou encore **Ran**, Kurosawa poursuit sur cette lancée et continue d'approfondir sa réflexion sur les conventions et les représentations de samouraïs, mais aussi sur le Japon et son contexte

3. TESSON, Charles. *Akira Kurosawa*, coll. Grands cinéastes, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 38.



Pluie artificielle sur un site du tournage

sociopolitique en mutation, dans une approche de plus en plus sombre. Au moment de tourner **Les Sept Samouraïs**, il était toujours guidé par un espoir en l'humanité et par sa condition. Ainsi, bien que ce film appartienne aux « films de genre », il faut souligner la finesse et les nuances que choisit de lui insuffler le réalisateur. Assistant à une projection du film, Donald Richie — un spécialiste du cinéma de Kurosawa — rappelle à quel point il est ébranlé par ce film « dans lequel le passé était tellement contemporain »⁴. Ainsi, alors qu'il imprègne de modernité ce film d'époque, le cinéaste ajoute une part de drame réaliste au récit, s'attardant entre autres à présenter la vie des paysans et à mettre en image le quotidien des ronin qui, à cette époque, vivent souvent dans l'incertitude et la pauvreté. Les scènes d'action, prodigieusement orchestrées, sont au service d'une histoire, de personnages complexes et de réflexions humaines riches.

Cet amalgame entre drame historique et film de sabre offre à Kurosawa le contexte parfait pour démontrer sa maîtrise de la mise en scène et son souci du détail, que ce soit sur le plan narratif ou technique. Chaque protagoniste a sa personnalité propre, ainsi que des gestes distinctifs qui accroissent sa singularité : Kambei se frotte régulièrement la tête, comme envahi par ses pensées, alors que Kikuchiyo, au caractère très animal, voire primal, se gratte constamment en révélant une forte impudence. Dans un désir de réalisme, Kurosawa et son équipe effectueront de longues recherches pour ancrer leur film dans l'époque recréée, s'inspirant de la riche tradition iconographique des estampes et des peintures japonaises. Les éléments de la direction artistique sont élaborés en fonction de chaque individu, sa classe sociale, sa façon d'être, etc. Les costumes illustrent ainsi le tempérament de chaque personnage. De nouveau, Kikuchiyo se démarque de ses comparses ronin par ses vêtements, toujours un peu dépenaillés. Souvent partiellement dénudé pour renforcer son côté désinvolte et effronté, l'homme revêt aussi avec plaisir et fierté les armures que les paysans ont volées à des samouraïs, incarnant, l'espace d'un instant, le prestige de la classe sociale à laquelle il aspire appartenir. D'ailleurs, lorsque vient le temps d'affronter les bandits, Kikuchiyo enfile son habillement de brigand pour tromper l'ennemi et infiltrer ses lignes. C'est dans ce « costume » — le personnage est de nouveau dans l'incarnation d'une autre classe — qui lui découvre les cuisses et le derrière qu'il trouve la mort et, dans un dernier geste de bravoure, tombe dans une position qui expose son corps tel un ultime pied de nez à la vie.

La précision et la minutie dont fait preuve Kurosawa accentuent la maestria avec laquelle il compose ses images. Ses indé-



Les personnages Kikuchiyo (Toshirō Mifune), Katsushiro (Isao Kimura) et Kambei Shimada (Takashi Shimura) dans **Les Sept Samouraïs**

niables talents de metteur en scène se manifestent par une maîtrise aigüe du mouvement, de la lumière et de la profondeur de champ, éléments qui sont au cœur de la construction des **Sept Samouraïs**. Chaque plan du long métrage peut ainsi être isolé et analysé telle une œuvre autonome. D'abord, il faut souligner la complexité de la composition et le sous-texte important qui naît de ces éléments visuels plus que révélateurs des subtils jeux de la nature humaine. Fréquemment, le cinéaste introduit un personnage de dos; ne montrant pas immédiatement au public ses traits, il le laisse plutôt découvrir ce nouveau visage peu à peu, s'interrogeant sur cette présence. La première apparition de Shino (Keiko Tsushima), la fille d'un des paysans, est construite de la sorte : tandis qu'elle lave sa longue chevelure dans une bassine, l'image dévoile dans un premier temps les courbes voluptueuses de la jeune femme. Un tel plan vient renforcer le fait que son père coupera ensuite violemment sa chevelure et la forcera à se travestir afin d'éviter d'être « corrompue » par le charme des samouraïs. Film foncièrement masculin — peu de personnages féminins trouvent une place dans le récit —, l'accent mis sur la féminité de Shino souligne également cette absence des femmes qui ont été enlevées par les bandits ou cachées pour les protéger. Kurosawa choisit également de montrer quelques personnages de dos afin de favoriser la mise en place de distance ou de division dans le récit. Ainsi, la première fois que Kikuchiyo se présente devant les ronin afin de leur offrir ses services, il apparaît ivre et sans coordination. Cinq des samouraïs sont alors assis groupés, unis par un même engagement, Kikuchiyo entre dans le

4. « I felt that I'd never had an experience like this before, in which the past was so completely contemporary. » dans **Seven Samurai: Origins and Influences** réalisé par Marty Gross en 2006, spécifiquement pour la collection Critérium.

cadre à l'avant-plan et se positionne devant eux, tournant le dos à la caméra, isolé du reste du groupe auquel il n'appartiendra entièrement que dans la mort. Cette même technique est reprise à la fin du film lorsque, les bandits ayant été défaits et les défunts enterrés, les paysans regagnent leurs cultures. Les trois ronin survivants se tiennent au premier plan, leur visage tourné vers l'horizon alors qu'ils observent ceux qu'ils ont protégés retourner à une vie normale, une vie à laquelle ils ne peuvent aspirer et de laquelle ils sont exclus par leur statut. **Les Sept Samourais** fait la démonstration que le cinéma est un art de l'image et de la lumière qui, lorsqu'il est maîtrisé, souligne la puissance narrative qu'il recèle.

L'appréciation des productions occidentales par Kurosawa transparaît dans son approche cinématographique qui se distingue de l'œuvre de ses compatriotes (Mizoguchi et Ozu notamment) par le dynamisme de sa mise en scène, particu-

lièrement évidente dans sa manière de filmer l'action. Les westerns de John Ford ont, entre autres, inspiré Kurosawa dans sa façon de capter la splendeur des paysages et d'y intégrer les personnages qui sont amenés à les traverser, à y déambuler. Pour rendre avec justesse ces rapports humains et géographiques, le cinéaste nippon ajoute une utilisation minutieuse du mouvement à la composition des images. Il crée de complexes ballets alliant mouvements de caméra et déplacements internes de personnages, que ce soit lors de l'enterrement du premier ronin, alors que la caméra suit le mouvement impétueux de Kikuchiyo qui court brandir leur drapeau afin d'honorer le défunt, ou lors de la scène d'affrontement final. Afin de tourner cette scène, sans doute la plus célèbre du film, le réalisateur utilise trois caméras pour embrasser l'entièreté de la dernière attaque des bandits en une seule prise. Se munissant aussi de téléobjectifs permettant de se rapprocher de l'action au besoin, tout en aplatissant la profondeur


Jidaigeki : pour l'amour des samourais

Assez proche du modèle hollywoodien de production, l'industrie cinématographique du Japon se divise en grands studios, les *majors*, qui assurent la production de la majorité des films. Produites depuis les débuts du XX^e siècle, les créations japonaises furent longtemps inaccessibles en Occident. C'est lors du second âge d'or du cinéma nippon, au début des années 1950, que le monde accède enfin aux réalisations du pays; se met alors en place un système de production scindé en deux branches, celle des films d'auteur, de nature plus artistique, et celle des films de genre, plus commerciaux, qui constituent le noyau principal de la création cinématographique. Parmi les genres populaires se distinguent notamment les *jidaigeki* ou films d'époque, dont les bases ont été établies à partir de la célèbre pièce kabuki des *Quarante-sept Ronin*¹.

Ayant occupé une place centrale dans l'histoire sociopolitique du Japon, il va de soi que la représentation des samourais fait partie intégrante de l'imaginaire japonais dans toutes les sphères artistiques (théâtre, estampe, etc.), y compris le septième art. Du *jidaigeki* naît un sous-genre, le *chambara*, qui permet de marquer une distinction entre les films d'époque plus nuancés du point de vue narratif et les productions axées

sur l'action et le pur combat au sabre, qui se rapprochent davantage de films de série B, voire de série Z.

La production des *jidaigeki* est très présente au moment du renforcement du nationalisme au Japon et elle accompagne sans trop de difficultés la période de militarisation du pays, alors qu'a eu lieu l'invasion de la Chine par les forces armées japonaises, ainsi que la conquête du territoire de la Mandchourie au début des années 1930. Le cinéma étant alors sous la supervision du gouvernement, toute critique de la société et du climat politique de l'époque devient difficile. Un film comme **Pauvres Humains et ballons de papier**, réalisé en 1937 par Sadao Yamanaka, utilise ainsi les codes du genre pour remettre en question les positions sociopolitiques japonaises.

À la suite de la Seconde Guerre mondiale et durant l'occupation américaine (1945 à 1952), le contrôle de la production passe aux mains des États-Unis. Afin de censurer tout récit pouvant faire la promotion de valeurs nationalistes, les films de samourais sont interdits et les cinéastes japonais doivent contourner la censure. Ils situent donc des personnages, explicitement ou implicitement samourais, dans un contexte plus près des *gendai-geki*, soit la période moderne. À la fin de l'occupation, le Japon peut de nouveau célébrer la figure du samouraï et le *jidaigeki*, qui connaît alors un retour en force au cinéma. (Catherine Lemieux Lefebvre) 

1. TESSIER, Max. *Le Cinéma japonais*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 15.

Akira Kurosawa (au centre) lors du tournage des **Sept Samouraïs**

de champ afin de déboussoler le spectateur, Kurosawa filme de trois points de vue différents et cherche à donner au public l'impression d'être sur le champ de bataille. À l'aide d'un montage qui fait fi des règles du cinéma classique, d'une mise en scène complexe alliant chevaux, figurants, pluie et boue, ainsi que de quelques ralentis qui évitent de magnifier la mort et la rendent plus directe, plus crue, Kurosawa révolutionne la manière de filmer l'action.

Mentionner la mise en scène du mouvement chez Kurosawa sans souligner l'attention accordée aux mouvements de la nature éclipserait une part importante de la spécificité des **Sept Samouraïs**. En effet, les éléments naturels sont filmés avec constance et deviennent à la fois un allié et un ennemi des protagonistes : les vents rudes qui battent la plaine sèche où sont peu à peu enterrés les morts, le vent délicat qui agite les moissons précieuses tout en rappelant l'arrivée imminente des brigands, mais surtout la pluie torrentielle qui s'abat sur le village lors du combat final, engluant les chevaux des attaquants et affectant la mobilité des défenseurs. Ces mouvements sublimement la beauté de la nature ou, au contraire, en soulignent l'impétuosité.

Film monumental d'une durée de 207 minutes ayant demandé 148 jours de tournage, **Les Sept Samouraïs** a souvent souffert de sa longueur imposante. Si bien qu'une version amputée d'au moins une heure a fréquemment circulé en salle et même dans certains festivals, transformant l'histoire, déconstruisant la nature profonde des conflits et conférant un caractère unidimensionnel aux personnages. L'Amérique a d'ailleurs découvert le film dans sa version tronquée, ce qui n'a toutefois pas empêché

un accueil favorable du public comme de la critique, mais ce ne fut pas le cas au Japon où il a été boudé, parfois même dénié. Ce n'est que tardivement que le film a eu ses lettres de noblesse des Japonais, alors que sa consécration se poursuit en Occident, où il occupe souvent les plus hauts échelons des palmarès. Très rapidement, les États-Unis ont manifesté leur intérêt à adapter cette histoire de samouraïs, propre au Japon, dans un contexte et un genre typiquement américains : le western. Six ans après la sortie du film de Kurosawa, John Sturges réalise **The Magnificent Seven**. Paradoxalement, le style narratif et visuel de Kurosawa, d'abord influencé par John Ford, devient source d'inspiration du cinéma westernien et, plus largement, du cinéma occidental. L'impact des **Sept Samouraïs** demeure d'ailleurs encore bien présent aujourd'hui. Si les droits du film ont été rachetés afin de l'adapter en 1960, pour ensuite faire l'objet d'un *remake* en 2016, l'histoire de Kurosawa est parvenue à tracer son chemin jusqu'en animation, alors qu'elle sert de trame narrative au film **A Bug's Life** (1998) de John Lasseter et Andrew Stanton, réalisé dans les studios de Pixar. Par ailleurs, les célèbres séquences de constitution d'une bande, si souvent mises en scène dans les films d'action, témoignent de l'apport crucial des **Sept Samouraïs** dans l'instauration de ce « nouveau code » du genre. Il est indéniable que le chef-d'œuvre de Kurosawa, sans doute sa réalisation la plus encensée, a laissé une marque profonde dans l'histoire du cinéma japonais et le film est la preuve que plus de trois heures de visionnement peuvent s'écouler sans qu'il n'y paraisse, se transformant en une véritable expérience transcendante. 🎬



Diamantino

de Gabriel Abrantes et Daniel Schmidt

Conte (pas) pour tous

NICOLAS GENDRON


Le délire n'est pas commencé que, déjà, ses créateurs tiennent à nous rassurer : nous sommes en territoire fictionnel et toute identification à des personnes réelles, mortes ou vivantes, voire à des manipulations génétiques ou à des chiots géants — aucun d'eux n'a été maltraité! — serait des plus fortuites. À moins que cet avertissement ne soit leur billet aller et sans retour vers une liberté pure et sans entraves. Et qui les aime les suive. Grand Prix de la Semaine de la critique à Cannes en 2018, **Diamantino** est à même de déjouer les esprits les plus cartésiens tant il ne ressemble à rien d'autre, et ce, malgré sa propension à emprunter à tout vent dans les mythologies d'hier et d'aujourd'hui.

Dans un Portugal où le stade de foot s'érige en nouvelle cathédrale, où l'équilibre du monde semble reposer sur les épaules d'un seul homme, un sportif prénommé Diamantino — proche cousin illégitime d'un certain Cristiano Ronaldo — s'apprête à perdre pied, à l'aube de la finale de la Coupe du monde. C'est que, de son propre aveu, ce double zéro (c'est là son numéro!) ne connaît rien d'autre que le ballon rond. Un jour de farniente en mer, ce monde qui palpète sans lui, là au dehors du pays, le

frappe de plein fouet, empruntant les visages endeuillés de réfugiés ayant tout quitté. Le voilà submergé d'une tristesse qui le conduira vers la défaite. S'évanouissent alors sa gloire et ses visions de chiots soyeux, pendant que se trame à gros sabots une enquête de paradis fiscaux menée par une sœur à cornette et une fausse orpheline, puis un complot de clonage ultranationaliste. Rien de moins, mais toujours plus.

Si résumer l'intrigue de ce film peut donner le tournis, ses maîtres d'œuvre s'amuse visiblement à lui conférer sa logique propre. Complices depuis une douzaine d'années, alors qu'ils se sont connus durant leurs études à New York, Gabriel Abrantes et Daniel Schmidt ont chacun une carrière kaléidoscopique, entre cinéma expérimental et installations, se réunissant autour de courtes formes (**Palácios de Pena; A History of Mutual Respect**, récompensé du Léopard d'or du meilleur court métrage à Locarno). Leur premier long métrage appartient au conte pour adultes matiné de telenovela. Avec le Candide de Voltaire pour modèle, le duo confie à son héros une narration non pas emplie d'autosatisfaction, comme le suggère son allure de coquille vide, mais réellement en phase avec les sentiments nouveaux qui le font trébucher, témoignant de son ignorance et de son inexpérience sans les masquer ni

s'en excuser. Ceux et celles qui gravitent autour de lui s'imposent aussi en archétypes fluorescents : de ses sœurs criardes (les jumelles Anabela et Margarida Moreira, délicieusement insupportables) rappelant Anastasie et Javotte intimidant Cendrillon, une gardienne de la science manipulée par le pouvoir, baptisée Docteur Lamborghini, un maître de la propagande qui se fait son cinéma, etc. En résulte un film hors du temps — et du moule —, qui vampirise pourtant un flot d'enjeux modernes, des Panama Papers à la fragilité de l'harmonie européenne, de l'identité de genre à la crise des migrants et au transhumanisme.

Mais le sel et la sève de la proposition, c'est cet humour insaisissable et frétilant qui se refuse aux étiquettes, capable du meilleur et du pire, entre kitsch assumé et malaise potache de film d'horreur. Les tons s'y superposent, et ça détonne, et ça grince, et ça part en couilles. Le sous-texte *queer* y côtoie le clin d'œil au Donald d'Amérique (« Make Portugal Great Again ») et la distribution excelle à nous faire avaler des couleuvres. D'ailleurs, dans le rôle-titre, Carloto Cotta, vu chez son compatriote portugais Miguel Gomes (**Tabou, Les Mille et Une Nuits**), s'avère le véritable pilier de **Diamantino**, malléable et lisse tout à la fois, embrassant tous les paradoxes de cet athlète déchu et de cet objet aussi juvénile que profond. C'est à prendre ou à laisser, mais si vous y adhérez, nul besoin d'une visite à la SQDC. 



Portugal-France-Brésil / 2018 / 96 min

RÉAL. ET SCÉN. Gabriel Abrantes et Daniel Schmidt **IMAGE** Charles Ackley Anderson **MUS.** Adriana Holtz et Ulysse Klotz **MONT.** Gabriel Abrantes, Raphaëlle Martin-Holger et Daniel Schmidt **PROD.** Maria João Mayer et Justin Taurand **INT.** Carloto Cotta, Cleo Tavares, Anabela Moreira, Margarida Moreira, Carla Maciel, Chico Chapas, Filipe Vargas **DIST.** MK2 | Mile End



Les Éternels

de Jia Zhang-ke

Étoiles filantes

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Fraîchement sorti de prison, un jeune avocat porté au crime organisé (surnommé « l'étudiant » par ses clients) vient manifester sa gratitude à un caïd local, Bin (Liao Fan), pour la protection dont il a bénéficié pendant son incarcération. L'échange de formules de politesse convenues trouve son poids dans une mallette bourrée d'argent que « l'étudiant » offre à Bin pour le remercier. Dans **Les Éternels** de Jia Zhang-ke, quand il est question d'obtenir un service, de réparer un tort ou d'exprimer sa reconnaissance (que ce soit à un caïd de la pègre, un homme d'affaires ou un chauffeur de taxi), le protocole consiste à donner de l'argent et, pour celui qui le reçoit, à le refuser une première fois avant de se laisser convaincre par l'argument d'insistance de celui qui propose.

Nous sommes en 2001 et tout semble aller rondement selon ces codes rituels écrits de loyauté dans la pègre de la communauté minière de Datong au nord de la Chine. Si une querelle survient, on défie l'accusé de jurer sur l'honneur son innocence et tout se règle sans effusion de sang. Dans ce monde d'hommes, Quiao (Zhao Tao), fille de mineur et compagne de Bin, évolue comme une reine intouchable : le courant

passé entre elle et son compagnon même quand ils ne dansent pas en boîte sur la musique de Village People.

Cette évocation d'un temps de stabilité relative a déjà la patine d'une ère sur le point d'être révolue, submergée par les remous de la nouvelle économie. La ville sera bientôt engloutie à la suite de la construction d'un barrage et ses habitants, résignés ou mécontents, délocalisés. Dans la foulée, une guerre de gangs vient ébranler l'écosystème de la pègre locale, des assassinats sont commis et, un soir où Bin se fait attaquer dans la rue par une douzaine de motards, Quiao tire deux coups de revolver en l'air pour disperser les assaillants. Le port d'armes à feu étant sévèrement puni en Chine, la femme écoperait de cinq ans de prison pour son geste, quand son compagnon recouvrerait sa liberté quatre ans avant elle. Le jour de la sortie de prison de Quiao, premier étonnement : Bin n'est pas là pour l'attendre, elle se trouve seule et presque sans un sou en poche dans un décor transformé. Elle passera d'ailleurs une bonne partie du film à rechercher cet homme fort peu pressé de la retrouver et encore moins de la sortir de sa misère. C'est que Bin, comme on dit, a « refait sa vie », reléguant son passé criminel aux oubliettes pour entrer dans le droit et légitime chemin du monde des affaires, là où,

semble-t-il, aucune attache ni dette d'honneur n'a voix au chapitre. Leurs retrouvailles deviennent dès lors une sorte de cause désespérée.

La critique, parlant des **Éternels**, n'a pas manqué de relever l'autoréférentialité du film en lien avec l'œuvre de Jia Zhang-ke, qui y insère des plans de son couple d'acteurs tirés de **Plaisirs inconnus** (2002) et **Still Life** (2006) pour marquer le passage des ans dans l'histoire de ce couple, qui s'étend ici sur plus d'une quinzaine d'années, et les métamorphoses du milieu qui est le leur. Elles ajoutent leur poids d'authenticité à l'objet principal, et plus ineffable, de son propos sur les ravages du temps, sur la transition subreptice et brutale, en Chine, vers une économie mondialisée dépourvue de racines et d'honneur, froide et fondée sur l'impermanence de toute valeur, guidée à l'aveugle comme partout ailleurs par les lois du marché. Et poussant des êtres qui croyaient s'aimer autrefois et être indéfectiblement liés à n'être plus l'un pour l'autre que des ovnis à la dérive trimballés par les vents tumultueux et sans mémoire des temps qui changent, et de la marche insensible du progrès. **CB**



Chine-France-Japon / 2018 / 136 min

RÉAL. ET SCÉN. Jia Zhang-ke IMAGE Éric Gautier MUS. Giong Lim MONT. Matthieu Laclau PROD. Shōzo Ichiyama, Nathanaël Karmitz et Olivier Père INT. Zhao Tao, Liao Fan DIST. EyeSteelFilm



La Fin des terres

de Loïc Darses

Hier, aujourd'hui, demain

CHARLES-HENRI RAMOND

En 2015, Loïc Darses entame une glorieuse tournée de festivals avec **Elle pis son char**, court métrage réalisé dans le cadre du baccalauréat en cinéma qu'il suit à l'Université du Québec à Montréal. À partir des images tournées par sa mère une douzaine d'années plus tôt, Darses relate le douloureux périple qu'elle avait entrepris pour aller remettre une lettre en main propre à celui qui avait abusé d'elle au cours de l'enfance. Dans les 28 émouvantes minutes que dure le film, le talent formel du jeune homme ne fait aucun doute.

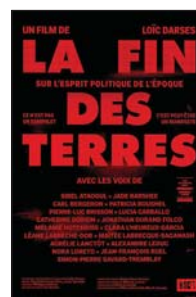
La volonté de ne pas emprunter les chemins balisés qu'il avait affichée alors se retrouve dans **La Fin des terres**, essai logé au carrefour du documentaire et de la fiction, et probant exemple d'un premier long métrage réussi. L'ambition de son auteur est pourtant d'une désarmante simplicité : écouter ses contemporains raconter ce qu'il reste en eux des velléités d'indépendance portées par les générations précédentes, tout en se penchant sur la société québécoise actuelle. Évitant la banalité du micro-trottoir, les intervenants — des intellectuels qui n'étaient pas majeurs lors du référendum de 1995 — soulignent plusieurs problématiques criantes,

laissées en plan par les gouvernements passés. La place des Autochtones, le rapport à l'environnement ou encore notre capacité à devenir un État souverain sont au cœur des conversations. À l'instar de la dernière intervention, « on aimerait ça s'en foutre, mais on ne le peut pas », les protagonistes livrent un vibrant témoignage du lien étroit qui unit toujours — quoi que l'on en dise — la jeunesse et l'implication sociale et politique.

La Fin des terres ne cache pas sa relation avec les documentaires « onéfien » abordant l'identité et le territoire. On pourrait également trouver une filiation naturelle avec **Le Confort et l'Indifférence**, réalisé par Denys Arcand dans la foulée de la victoire du « non » au référendum de 1980. Sauf qu'ici, point d'urgence ni de pamphlet, mais une même volonté d'exposer la déception envers des choix de société étriqués, déconnectés des aspirations du peuple. Le discours n'est certes pas nouveau, mais apparaît néanmoins plus que jamais nécessaire. La grande habileté de Darses est d'avoir soigneusement évité le piège du brûlot anticapitaliste, en laissant s'établir un rapport d'intimité avec le spectateur, sans prétention universelle ni moralisation.

Montrer la parole d'autrui à l'écran n'est pas chose facile lorsqu'on refuse d'utiliser

les outils traditionnels que sont les archives, les incrustations explicatives ou les têtes parlantes. Le cinéaste a privilégié une approche sensorielle inusitée qui repose, là encore, sur une idée toute simple : filmer des lieux emblématiques du Québec en les juxtaposant aux témoignages entendus en voix *off*. Par ce procédé immersif, Darses réussit avec une force d'évocation étonnante à redonner vie à notre imaginaire collectif. Les lents mouvements de caméra permettent d'entrer à pas feutrés dans l'histoire. Ce retour en arrière s'écarte cependant de toute volonté de louer un passé souvent magnifié par le cinéma documentaire québécois. Abordés avec des valeurs et des idéaux contemporains, les espoirs souverainistes d'antan prennent aujourd'hui une signification radicalement différente. Les effets visuels que Louis Turcotte a réalisés avec la technique du « datamoshing » offrent à ce chapitre une saisissante illustration du changement de perspective qui est en train de s'opérer dans les mentalités. Les icônes se brouillent, s'effondrent et se transforment sous nos yeux, laissant peu à peu apparaître des formes nouvelles. En rappelant l'évanouissement progressif de la question nationale telle qu'elle a été véhiculée dans le discours de nos parents, **La Fin des terres** propose une puissante redéfinition de la vie en communauté axée sur le respect de valeurs plus humanistes empreintes de justice sociale et d'ouverture à l'Autre. **CE**



Québec / 2019 / 80 min

RÉAL. ET SCÉN. Loïc Darses **IMAGE** Charlotte Lacoursière et Louis Turcotte **SON** Geoffrey Mitchell et Luc Léger **MUS.** Tim Hecker **MONT.** Philippe Lefebvre **PROD.** Colette Loumède **DIST.** Office national du film



High Life

de Claire Denis

Moins science que fiction

GABRIEL DAMAS

Véritable ovni du cinéma français, Claire Denis revient sur les grands écrans avec **High Life**. Forte de plus d'une trentaine d'années de carrière et d'une quinzaine de longs métrages de fiction, la cinéaste s'attaque à nouveau au cinéma de genre avec une œuvre curieuse et planante, dans laquelle elle se plaît à mélanger les codes du film de science-fiction et du film d'horreur. Monte, un jeune père au lourd passé criminel, dérive dans l'espace intersidéral en compagnie de son enfant en bas âge, après qu'une mission désastreuse, menée par la docteure Dibs et impliquant un groupe de prisonniers, ne fasse du père et de la fillette les derniers survivants de leur vaisseau.

Travaillant de concert avec son collaborateur de toujours, le dramaturge et scénariste Jean-Pol Fargeau, Denis propose dans **High Life** une réflexion sur le passé et sur la temporalité, et sur comment ceux-ci peuvent affecter le présent et le futur. Le film s'articule autour d'une série de sauts dans le temps et d'ellipses, s'efforçant de tisser une toile d'araignée dans laquelle les personnages (et les spectateurs) se retrouvent empêtrés. Une grande partie de l'appréciation du film vient en effet de la

capacité du spectateur à démêler les trames narratives et à les relier efficacement.

Cinéaste misant davantage sur les images que sur les dialogues, Claire Denis crée une trame narrative sensible qui fonctionne davantage grâce à l'émotivité qu'à la psychologie, une formule qu'elle avait déjà utilisée dans son film culte **Trouble Every Day** (2001). Robert Pattinson, qui interprète Monte, est d'ailleurs fabuleux dans son rôle pratiquement silencieux, et l'on remarquera plusieurs similitudes intéressantes entre sa performance et celle d'un *persona* à la Ryan Gosling: de glace à l'extérieur, mais bouillonnant à l'intérieur. Personnage qui possède son propre code d'honneur, on sent dans le jeu de Pattinson une certaine analogie avec le genre western, ce qui rend son interprétation d'autant plus riche qu'elle est crédible. Cependant, c'est réellement Juliette Binoche qui crève l'écran dans **High Life** dans le rôle de la docteure Dibs, cette tueuse d'enfants aux cheveux trop longs, au comportement imprévisible et étrangement sensuel: elle arpente en effet les couloirs du vaisseau à la manière d'une veuve noire. Il s'agit probablement de l'une des partitions les plus sombres de la carrière de l'actrice.

High Life est un film qui tire profit des codes du cinéma de genre comme d'un

tremplin pour se propulser plus avant et plus facilement dans une réflexion sur l'évolution humaine. On pourrait même affirmer qu'à travers le thème de la solitude, inhérent au film, Denis parvient à explorer les aléas de l'expérience humaine: à partir des premiers pas d'un enfant jusqu'aux premières règles d'une jeune femme. La « caméra-microscope » de Denis dissèque et analyse les gestes humains d'une façon plus conséquente et plus sérieuse que l'application faite des lois de la physique dans l'univers diégétique de la réalisatrice. La cinéaste s'intéresse davantage à l'univers fictionnel, poétique et émotif qu'à l'univers scientifique: de sorte que son film se trouve aux antipodes du **Interstellar** (2014) de Christopher Nolan.

Fidèle à elle-même et à sa filmographie, Claire Denis crée une mise en scène qui met l'accent sur le corps; qu'il soit nu (comme dans la scène troublante et terriblement angoissante de l'orgasme de la docteure Dibs), qu'il soit à l'effort ou tout simplement au repos. Dans **High Life**, un regard en dit souvent plus qu'une parole. La cinéaste revient donc en force dans son nouveau long métrage, un film qui confronte la douceur et la violence en chacun, et produit, par le fait même, une œuvre hybride proprement dérangeante, mais profondément brillante. **CB**



Allemagne-France-Grande-Bretagne-Pologne-États-Unis / 2018 / 113 min

RÉAL. Claire Denis **SCÉN.** Claire Denis, Jean-Pol Fargeau et Geoff Cox **IMAGE** Yorick Le Saux **MUS.** Stuart A. Staples **MONT.** Guy Lecorne **PROD.** Laurence Clerc, Oliver Dungey, Christoph Friedel, D.J. Gugenheim, Andrew Lauren, Klaudia Smieja et Claudia Steffen **INT.** Robert Pattinson, Juliette Binoche, André Benjamin, Mia Goth **DIST.** Entract Films



Sunset

de László Nemes

Mystère et subjectivité

FRÉDÉRIC BOUCHARD

De retour à Budapest après avoir passé son enfance dans un orphelinat, Írisz Leiter tente de se faire embaucher dans un célèbre magasin de chapeaux ayant jadis appartenu à son père et qui est désormais tenu par Oskár Brill, qui perçoit sa venue comme problématique et suspicieuse. Un soir, un homme quelque peu hystérique pénètre la chambre de la jeune femme et lui annonce qu'elle a un frère, Sándor; celui-ci a disparu après avoir tué un homme quelques années plus tôt. Déterminée à le retrouver, Írisz part à sa recherche.

Dans son deuxième long métrage, l'oscarisé László Nemes recule en 1913, à l'aube de la Première Guerre mondiale, alors que l'Empire austro-hongrois règne sur l'Europe. Tensions et crises sont palpables chez les contestataires tandis qu'un parfum de corruption émane de la haute bourgeoisie. Entre ces deux spectres se positionne Írisz, une héroïne que le cinéaste hongrois filme avec la même approche que dans **Le Fils de Saul**: de longs plans-séquences, une caméra nerveuse l'accompagnant presque constamment dans ses moindres déplacements. Et une subjectivité à laquelle le spectateur est

confronté. Que ce soit lors d'une rencontre indécente dont elle est témoin, cachée derrière des rideaux, ou lors d'une émeute qui tourne mal, le contexte sociohistorique se dessine à travers les yeux de la protagoniste. L'agitation et le chaos se devinent, puis se précisent grâce au regard de ce personnage qui devra se définir dans un paysage politique en plein changement.

Car **Sunset** est d'abord et avant tout une quête. Nemes le rappelle continuellement en empruntant les codes du suspense, tant par un scénario qui multiplie les indices et les fausses pistes qu'une mise en scène faisant cheminer Írisz d'un lieu à l'autre, d'un personnage à l'autre, l'amenant toujours plus près de son objectif: retrouver Sándor. Sans compter la trame sonore oppressante et angoissante de László Melis qui, après un travail plus discret sur **Le Fils de Saul**, incarne de manière beaucoup plus appuyée l'inquiétude de l'héroïne, mais aussi l'inévitable menace qui guette son enquête.

Si cette investigation se résout assez tôt dans le récit, c'est que la véritable exploration d'Írisz, qui se cristallise dans la troisième partie du film, en est une identitaire. À partir de ce moment, son obsession se transforme en remise en question et la mise en scène évolue subtilement, flirtant même avec un certain

onirisme. Il y a aussi tous ces fameux chapeaux que la jeune femme porte qui symbolisent une strate de l'aristocratie préoccupée par des codes sociaux contraignants et une vision rigide de la féminité dont Írisz s'affranchira. Ce qu'elle fait littéralement dans un dernier acte brutal et violent du film, où elle masculinise son apparence pour pénétrer dans un lieu réservé aux hommes. Puis, dans un ultime plan où Nemes fixe le parcours résolument féministe de son héroïne évoluant au cœur d'un décor composé exclusivement d'hommes.

En seulement deux longs métrages, László Nemes s'affiche comme un cinéaste qui privilégie l'expérience cinématographique. Celle de **Sunset** est certes moins viscérale, et donc moins mémorable, que **Le Fils de Saul**, auquel il sera inévitablement comparé. Peut-être est-ce parce que le sujet est ici d'une moins grande ampleur? Ou est-ce plutôt parce que le réalisateur hongrois, malgré une démarche audacieuse, n'est pas tout à fait parvenu à pousser son langage à un autre niveau? Qu'importe, l'odyssée d'Írisz, qui se conclut par un regard caméra défiant alors que cette dernière se tient debout au milieu d'une horde de soldats en pleine tranchée, est engageante, mais effroyablement prophétique et crépusculaire, comme son titre l'indique si justement. C'est par l'allégorie et la transposition de ce périple cauchemardesque à un étouffant climat sociopolitique contemporain que le film se distingue, mais terrifie aussi le plus. **CE**



Hongrie / 2019 / 141 min

RÉAL. László Nemes **SCÉN.** László Nemes, Clara Royer et Matthieu Taponier **IMAGE** Máttyás Erdélyi **MONT.** Matthieu Taponier **PROD.** Gábor Sipos et Gábor Rajna **INT.** Juli Jakab, Vlad Ivanov, Marcin Czarnik **DIST.** Métropole Films



Sur les toits Havane

de Pedro Ruiz

Souviens-toi Havane

GABRIEL DAMAS

La Havane. 5 h 20 du matin. À l'horizon, le soleil pointe paresseusement le bout de son nez et tire la capitale de sa rêverie nocturne. Ce qui frappe tout d'abord dans la composition des images, c'est la place accordée à l'immensité du ciel caribéen, à ses couleurs vives et pures, à sa dominance dans le paysage urbain. Puis, le spectateur découvre bientôt les maisons cubaines, délabrées et chancelantes, toujours plongées dans l'obscurité d'un contrejour, et la silhouette des hommes et des femmes qui y vivent. La citation de Raul Brando prend ici tout son sens : « Dans chaque âme, comme dans chaque demeure, se cache un intérieur derrière la façade. » La table est mise pour ce nouveau documentaire de Pedro Ruiz, **Sur les toits Havane**, où le réalisateur québécois nous mène à la rencontre de plusieurs habitants des quartiers pauvres de La Havane, comme Roberto, Lala, Arturo, Juan, José, Leonardo, Omar et autres.

De retour au pays de Fidel Castro après **Philémon chante Habana** (2012), Pedro Ruiz offre cette fois-ci une brève incursion dans la vie de plusieurs résidents de La Havane qui, obligés d'emménager en hauteur à cause d'une pénurie de logements, se

retrouvent tous avec un accès à un toit et, du même coup, avec une vue magnifique et insaisissable sur la capitale cubaine. Tout en douceur, Ruiz présente certains de ces habitants d'une « île sur une île » et s'efforce de capter en images une partie de leur quotidien, à travers cette relation à leurs toits. Mais le principal intérêt du documentaire réside dans sa capacité à livrer avec sincérité les souvenirs et les réflexions d'une génération ayant participé à la révolution communiste, peu importe leur âge ou leur occupation.

Alors qu'en 2009, dans **La Dérive douce d'un enfant de Petit-Goâve**, le réalisateur entraînait les spectateurs à travers le monde pour comprendre le cassette Dany Laferrière, Ruiz construit ici une véritable mosaïque de visages, une symphonie humaine où chaque ride, chaque larme et chaque sourire battent aussi bien la mesure que les pièces musicales de Jérémie Roy. Mais **Sur les toits Havane** est avant tout un film sensible. Sans jamais tomber dans le misérabilisme, on est amené à constater la dure réalité des gens qui vivent « à la limite du ciel et de la terre », perchés au-dessus du chahut des rues cubaines. Régulièrement, Ruiz montre ses personnages debout sur leurs toits, le regard perdu à l'horizon, comme envahis par une vague de calme et de paix. En insérant la ville en arrière-plan, comme

une toile de fond, le cinéaste confère à son film un éclairage poétique qui adoucit l'aridité des propos exprimés... Mais il serait erroné d'entrevoir dans le lyrisme du film une tentative de dédramatisation de la situation. Au contraire. Pedro Ruiz présente un univers placé à l'écart du monde, d'où la plupart des habitants ne redescendent jamais, comme prisonniers de cellules à aire ouverte. Le réalisateur utilise d'ailleurs la contreplongée pour filmer les demeures comme les tourelles d'un grand château.

Souvent très loin ou très proche, la caméra de Ruiz se fait observatrice discrète, à l'écoute, plus près de la « caméra-oreille » que de la « caméra-bouche ». Le cinéaste ne force pas le propos et ne cherche pas à s'exprimer à travers ses personnages; il s'intéresse aux gens tout simplement et les écoute, et ce, peu importe ce qu'ils ont à dire. Exutoire pour certains, tribune pour les autres, **Sur les toits Havane** dresse le portrait d'une couche de la population en mode survie, d'une génération de révolutionnaires à la recherche du bonheur. Comme philosophe si bien le rasta-fari Leonardo : « J'ai apporté deux sacs, l'un gagnant et l'autre dans lequel quand on perd, on va piger jusqu'à ce que l'on se mette à gagner. »



Québec / 2019 / 80 min

RÉAL., SCÉN., IMAGE ET MONT. Pedro Ruiz SON René Portillo MUS. Jérémie Roy PROD. Pedro Ruiz et Arantza Maldonado DIST. K-Films Amérique



Us

de Jordan Peele

Les murs miroirs

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

En fusionnant critique sociale et allégorie effrayante et en décrivant le déchainement des pulsions inconscientes, l'horreur peut être le plus social et imaginatif des genres cinématographiques. Nous vivons aujourd'hui une époque tourmentée qui lui est propice et dans laquelle Jordan Peele, avec seulement deux films, s'impose déjà comme une figure majeure. Plus complexe, confondant et ambitieux que **Get Out**, **Us** laisse aussi l'impression rare d'observer l'actualité à l'instant même où elle se produit.

Us revisite le trope du braquage à domicile et de la contamination par un autre, qui est à la fois un double et un ennemi intérieur. Le film comporte peut-être en soi son double, soit **Climax** de Gaspar Noé, dont les plans d'ouverture se ressemblent à s'y méprendre : celui d'un téléviseur allumé, encadré de part et d'autre de l'écran par des titres de films servant de référence et de clin d'œil à celui que nous allons voir. L'analogie ne s'arrête pas là puisque le LSD infiltré dans le punch de la troupe de danseurs, à la suite de la répétition générale d'une chorégraphie aux relents utopiques et *feel good* contagieux dans **Climax**, fait sombrer la

troupe dans la violence et le chaos faisant tourner le *rave* au cauchemar.

Pour **Us** le « rêve » est celui des confort ouatés de la classe privilégiée à laquelle appartient Adélaïde Wilson (Lupita Nyong'o) et sa famille qui, parties en vacances à Santa-Cruz, sont un soir cernées par quatre individus bien décidés à prendre leur place. Tandis que le phénomène atteint des proportions épidémiques, pour Adélaïde, le cauchemar la ramène plutôt vers un trauma de son enfance où, seule dans une maison hantée de fête foraine, elle s'était trouvée en présence de son double identique, tout comme les assaillants semblent les jumeaux de leurs proies.

Selon Red, le double d'Adélaïde, ils ne sont pas des « autres », en une réplique saisissante : « mais des Américains ». Dans **Us**, Peele explore avec beaucoup d'ingéniosité l'idée que chacun et sa contrepartie soient effectivement les « mêmes » : identiques, certes, mais placés sur des points opposés et incompatibles de l'échelle sociale. Le jeu des correspondances couvre toute une gamme de réactions : terreur, angoisse, curiosité fascinée, même le rire (le film est généreux en humour), comme lorsqu'on constate que c'est toujours aux maris et aux pères de famille que correspondent les doubles les plus abrutis.

Le film se prête autant à la « vue de divertissement » portée par le seul intérêt narratif, qu'il se montre riche en symboles et en jeux de miroirs qui passent l'épreuve du visionnement multiple et offrent une matière consistante aux décortiqueurs passionnés. Telle image renvoie à une image classique de **The Shining**, un t-shirt de *Thriller* de Michael Jackson s'imbue d'une importance énorme, l'inter-textualité abonde sans devenir une contrainte, etc. : Jordan Peele sait faire du nouveau avec du familier et rendre ses hommages sans y enfermer son film. Dans **Us**, qui est autant « nous » que les « United States », il n'est jamais oublié que le monde où se déroule le film, comme le nôtre, est obsédé par des murs de toutes sortes, mais nous rappelle de manière aussi troublante que pertinente qu'un mur peut être un miroir où chacun peut reconnaître son image sous une forme inversée et parfois s'y confondre, telle cette scène où un double se fait assassiner par cette proie dont un long plan sans contrechamp fixe l'expression de son visage, passant lentement de la rage homicide à l'effort physique, avant d'ouvrir sur quelque chose que l'on ne saurait qualifier autrement que comme de la jouissance. De la même manière que si le double mis à mort se transvasait dans l'autre tandis qu'il expire... À moins, bien sûr, que le « monstre » ait toujours été là. **CE**



États-Unis / 2019 / 116 min

RÉAL. ET SCÉN. Jordan Peele **IMAGE** Mike Gioulakis
MUS. Michael Abels **MONT.** Nicholas Monsour **PROD.** Jason Blum, Ian Cooper, Sean McKittrick et Jordan Peele **INT.** Lupita Nyong'o, Winston Duke, Elisabeth Moss, Tim Heidecker, Shahadi Wright-Joseph, Evan Alex **DIST.** Universal Pictures



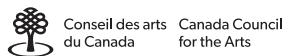
BALADO Ciné-Bulles

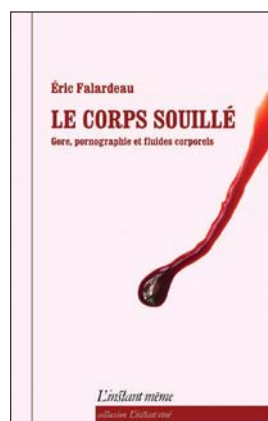
Tous les mois sur SoundCloud, un balado cinéma concocté par la rédaction de *Ciné-Bulles*.

Animation : Zoé Protat



Disponible sur





FALARDEAU, Éric. *Le Corps souillé – Gore, pornographie et fluides corporels*, coll. L'instant ciné, Longueuil, Éditions L'instant même, 2019, 150 p.

De sperme et de sang

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Le cinéma gore et le spectacle pornographique sont jumeaux en ceci qu'ils prennent pour matière référentielle première le corps, qu'ils se plaisent à dénuder, outrager et assaillir jusqu'à le retourner sens dessus dessous, exposant jusqu'à ses viscères et ses fluides. Qu'il s'agisse du spectacle du sexe non simulé jusqu'à l'aboutissement du *money shot* (le plan d'éjaculation qui conclut le microrécit de la scène pornographique) ou de celui de la série d'outrages imaginatifs et graphiques que le gore fait subir au corps d'une victime grâce à des effets spéciaux saisissants qui ne lésinent pas sur l'hémoglobine, ces deux genres limites exprimeraient et s'adresseraient à un certain malaise dans notre rapport au corporel, voire une angoisse existentielle.

Pour Éric Falardeau, la fascination suscitée par ces deux genres explicites par excellence trouve son origine « dans un rapport trouble, voire haineux, au corps [en ceci] qu'il est jugé désuet et non performant » tel qu'en lui-même : soumis au vieillissement, aux maladies, à la laideur et toujours aussi mortel qu'auparavant malgré les avancées de la science techno-

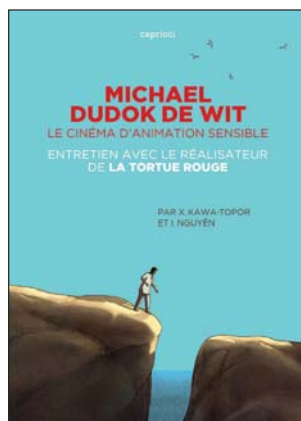
médicale qui promet de pallier temporairement ses défauts. La catharsis (terme que Falardeau n'emploie pas) procurée par le spectacle gore ou pornographique serait alors de le voir, d'une part, apprêté et réduit à l'état de chose, de cadavre dans les dépèchements et les éviscérations du gore ou bien encore glorifié, hissé au-dessus de lui-même au statut de machine sexuelle infailliblement performante dans la pornographie. D'un côté comme de l'autre, le spectateur trouve un exutoire scopique à regarder de près la réduction accélérée d'un corps à l'état de matière informe dans le gore ou, au contraire, son ascension vers la jouissance authentique attestée par l'éjaculation qui clôt le schéma actanciel de la scène pornographique. Ce qui était autrefois hors-champ contaminé désormais le champ de l'écran, ce qu'il était autrefois impossible ou interdit de voir obsède désormais le champ du visible au point de devenir un fétiche, une attraction en soi assez puissante pour se passer, si elle le veut, de tout prétexte narratif. Ces deux genres confrontent et rappellent « monstrativement » le spectateur à son état d'être fait de matière.

Au fil de l'essai, un habile jeu comparatif, une dialectique entre ce que les deux genres comportent forcément de vrai et de faux, de réel et de simulé se noue afin de montrer comment ces deux genres et leur langage similaire trouvent leur source dans un même malaise quant à notre propre expérience corporelle. Il reste difficile, et courageux, de s'efforcer de s'emparer de ces genres jumeaux qui aspirent à sidérer au point de vouloir s'adresser directement au corps et provoquer instinctivement des réactions d'excitation ou d'abjection, en conservant la distance analytique qui assure et prouve, références à l'appui, qu'une sémiotique est bel et bien à l'œuvre dans l'abondant corpus de cet objet d'étude : qu'il s'y véhicule un discours et un imaginaire complexes et sévèrement codés.

Pourtant, si l'analyse des ressorts fondamentaux du gore paraît juste dans l'ensemble, l'une des idées directrices, maintes fois affirmées, que la pornographie

(l'auteur ne parle que de la pornographie hétérosexuelle) sublime et présente des corps plus que parfaits et presque divinisés, révèle d'évidentes limites, ne serait-ce que parce que l'expérience intime que maint lecteur s'en est faite à la fréquenter pourra la voir tout autrement. Qu'elle élève le corps montré à une sorte de niveau de perfection fonctionnelle peut s'appliquer en effet au rôle qu'y remplit le corps masculin dans la transaction filmée (qu'il paie, en quelque sorte, de l'éjection de son sperme), mais qu'en est-il du corps féminin dans cette affaire? Que dire, par exemple, de l'expansion, dans la pornographie courante, de pratiques ayant de plus en plus l'allure de sévices qui accroissent le fossé séparant cette sexualité filmée de celle qui est vécue dans l'expérience? Sur ce plan, et bien qu'Éric Falardeau ait souhaité se placer au-delà de cette problématique, la question de savoir si la pornographie, dans son ensemble, fascine parce qu'elle rabaisse le corps ou, au contraire, le sublime, reste un objet de débat assez puissant pour contraindre quiconque voulant en discuter d'y engager sa subjectivité de spectateur et de témoin.

En ce sens, l'ouvrage collectif *Bleu nuit – Histoire d'une cinéphilie nocturne*, que le même Éric Falardeau a codirigé avec Simon Laperrière (Éditions Somme Toute, 2014, et qui, incidemment, parlait de cinéma érotique plutôt que de pornographie) comble en partie ce manque en laissant s'exprimer des voix osant dire comment telle scène, ou tel film, les a interpellés et a pris pour elles une résonance particulière, et se risquant ainsi à explorer comment la ligne fragile entre érotisme et pornographie sert de révélateur à la subjectivité et à la sensibilité érotique de chaque spectateur. Quand, en conclusion du *Corps souillé*, Falardeau se demande si le gore et la porno ne seraient pas « les derniers vestiges d'un cinéma encore honnêtes », peut-être ne parle-t-il pas d'autre chose. Ou c'est du moins en l'interprétant ainsi que cette proposition injuste à l'égard des autres genres de cinéma se rachète un peu de sa mauvaise foi et de son nihilisme. ☒



KAWA-TOPOR, Xavier et Ilan NGUYEN.
*Michael Dudok de Wit – Le Cinéma
 d'animation sensible*, Paris, Éditions Capricci,
 2019, 192 p.

L'essence de l'art

ZOÉ PROTAT

En 2016, **La Tortue rouge** voyait le jour. Dix années furent nécessaires pour donner naissance à ce conte d'animation « pour adultes », sans paroles, narrant la rencontre bouleversante et magique d'un naufragé et d'une tortue géante... Un succès de plus pour le Néerlandais Michael Dudok de Wit, qui signait un premier long métrage après s'être bien établi comme une sommité dans son domaine. **La Tortue rouge** est désormais inscrit au programme du baccalauréat français en cinéma et audiovisuel, une première pour un film d'animation. Cette belle consécration se voit également soulignée par la parution d'un livre-entretien avec son réalisateur, rondement mené par deux passionnés : l'historien et archéologue Xavier Kawa-Topor et le bédéiste Ilan Nguyn.


La première partie de l'ouvrage, de loin la plus conséquente, est constituée de l'entretien en propre. Celui-ci s'étend de manière chronologique, rappelant tout d'abord une enfance marquée par la beauté et l'harmonie, puis les années de formation à Genève et à Londres, ainsi que l'amour de la musique et de la bande

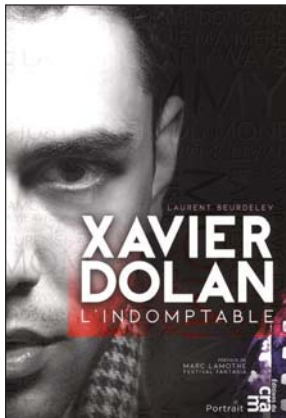
dessinée. Et, enfin, c'est le coup de foudre pour cette synthèse mêlant son et dessin, en y ajoutant le bonheur de raconter des histoires : le cinéma d'animation. Pourtant, longtemps, Dudok de Wit s'est « cherché » : films publicitaires, contrats avec Disney (et sentiment de n'être qu'un infime rouage dans une machine immense), frustration d'accumuler les projets avortés et questionnements constants. Peu à peu apparaît le portrait d'un artiste investi, à l'ancienne, peu adapté aux contraintes de l'industrie commerciale. Fait cocasse, le Néerlandais aurait bien aimé, au tout début des années 1980, rejoindre les rangs de la « Mecque » de l'animation, l'Office national du film du Canada... qui n'a tout simplement pas retenu ses propositions!

La filmographie de Michael Dudok de Wit tient en quelques titres à peine, tous abondamment illustrés ici par des dessins, des photogrammes, des storyboards. **Le Moine et le Poisson** (1994) et **Père et Fille** (2000) ont fait le tour du monde en remportant bien des honneurs : Grand Prix du Festival d'Annecy, César et Oscar du court métrage d'animation. Après la sortie de **L'Arôme du thé** (2006), le réalisateur est contacté par Toshio Suzuki et Isao Takahata des studios Ghibli. C'était la toute première fois que la prestigieuse instance nippone s'associait à un créateur occidental et ce n'était certainement pas un hasard. **La Tortue rouge** synthétise tous les charmes de l'animation japonaise : la nature, aussi furieuse que bienveillante; l'amour, sensuel comme filial; les joies de la vie comme ses souffrances; le tout culminant dans un véritable torrent retenu d'émotion. Dudok de Wit y appose une touche héritée de la « ligne claire » de l'école belge.

Si chaque projet ou film a droit à son chapitre, celui consacré à **La Tortue rouge** se taille évidemment la part du lion. Pour un animateur habitué à travailler seul sur des formats courts, la direction d'une équipe complète représentait un défi considérable. Dudok de Wit explique longuement l'évolution de son

dessin, beaucoup plus détaillé que par le passé. Encouragé par des questions précises et fouillées, il décrit aussi abondamment sa méthode de travail, ses sources d'inspiration, ses éléments stylistiques récurrents (l'arc, le cercle, l'ombre, l'ouverture de la perspective) et son cheminement d'un graphisme monastique vers davantage de réalisme, tout en demeurant dans l'épure. À ce titre, il évoque sa mère devant un Rodin : « Regarde comme c'est beau, juste une ligne. Ça, c'est un grand maître ». J'entendais ce qu'elle voulait dire : il y avait quelque chose d'authentique. L'œuvre n'avait pas besoin d'être grandiose, sophistiquée, fournie en détail ou réaliste : un dessin tout simple, d'un trait, pouvait exprimer beaucoup plus et être admiré comme un chef-d'œuvre pourvu qu'il touche à l'essentiel. » (p. 41)

Très riche, l'entretien intègre de nombreuses considérations techniques, sans jamais laisser le lecteur néophyte sur le bord du chemin — au besoin, des notes de bas de page offriront des explications supplémentaires. Quant à la seconde partie du livre, elle propose une série de termes commentés : en quelques courts paragraphes, Dudok de Wit développe ce qu'« apprendre », « créer », « Japon », « nuit », « solitude », « spiritualité » ou « universalité » signifient pour lui. Cette universalité est certainement ce qui tient le plus à cœur au cinéaste. Dans ses récits qui se passent de mots, les multiples interprétations ne sont pas des faiblesses, bien au contraire : « La liberté d'interprétation est un sujet très sensible pour moi : quand je conçois un film, une histoire, j'essaie de prendre en considération la diversité des spectateurs. Le film doit agir comme un miroir, à la surface duquel chacun peut voir se refléter son intériorité. » (p. 49) Le livre permet ainsi de découvrir dans ses propres mots un créateur à la parole humble, qui se nourrit profondément de l'amour de son public et qui se qualifie lui-même de « pas très éloquent »... (p. 131) ce que la générosité de cet ouvrage dément amplement. 



BEURDELEY, Laurent. *Xavier Dolan – L'Indomptable*, coll. Portrait, Montréal, Les Éditions du CRAM, 2019, 448 p.

Xavier Dolan : retranscrire l'impossible

AMBRE SACHET

Son premier film — **J'ai tué ma mère** — souffle cette année sa dixième bougie et son dernier — **The Death and Life of John F. Donovan** — sortait mimars en France avant même d'avoir une date de sortie dans la province d'origine du cinéaste, le Québec. L'ouvrage du français Laurent Beurdeley tombe à pic, lui qui s'attaque en 20 chapitres à l'œuvre de Xavier Dolan.

Alors qu'il découvre ses films, et après avoir suivi de près l'événement **Mommy** en 2014, ce maître de conférences à l'Université de Reims décide de consacrer un livre au parcours unique du cinéaste québécois. Une démarche logique pour celui qui se spécialise notamment en arts et culture, identité et questions de genre. Derrière une couverture et un titre racleurs se dessine l'envie de répondre à une question simple, loin de toute controverse : mais qui est vraiment Xavier Dolan ?


Une chose est sûre : il n'est pas encore né celui qui l'empêchera de faire des films. Derrière l'enfant qui baigne dans l'univers du doublage se profile un jeune cinéaste

dévoré par l'urgence de filmer. Tourné dans la spontanéité, **Les Amours imaginaires** — second film de Dolan — en est l'exemple parfait. Mais c'est **J'ai tué ma mère** qui marque le coup d'envoi, pierre angulaire d'une filmographie basée sur la relation à la figure maternelle. Ce premier long métrage annonce déjà l'œuvre qui n'aura de cesse de diviser la critique. Puisque ses réalisations ne sont jamais en demi-teintes, Dolan attire les avis divergents. Ce serait omettre trop d'éléments que de passer à côté de la réception — critique et du public — de ses films. C'est pourquoi Beurdeley revient sur l'image du réalisateur à travers deux visions qu'il résume en ces termes : la « Dolanophobie » et la « Dolanophilie ». Sans tomber dans la facilité d'une description d'un simple phénomène, l'auteur réussit à le dépasser en fournissant une contextualisation nécessaire et indissociable de ce qui fait la signature Dolan. Car derrière l'artiste confiant se cache un énorme besoin d'être aimé. Pourtant, dans ses prises de position comme dans ses choix artistiques, Dolan n'en fait qu'à sa tête, enchaînant les références éclectiques et rejetant les cases prédéfinies.

Si l'admiration pour le réalisateur se devine entre les lignes, Beurdeley s'applique à donner les informations les plus complètes pour chaque histoire ou anecdote, multipliant les sources et n'hésitant pas à faire allusion aux propos contradictoires du Québécois. Mais comment parler de Xavier Dolan sans rappeler que derrière l'homme se cache un créateur bourré de doutes, perfectionniste et touche-à-tout, à qui l'on reproche une suffisance, mais pour qui la distinction entre ambition et prétention se doit d'être déterminée. Sous la première couche se révèle avant tout un cinéaste amoureux de ses acteurs ainsi que de ses personnages marginaux et profondément humains, dont Laurence — protagoniste de son troisième film **Laurence Anyways** — en est sans doute le plus emblématique. C'est à eux que l'auteur cède la place au sein des chapitres consacrés à chacun des films de Dolan, entrecoupés, entre autres, d'un

passage dédié à son histoire avec ses actrices et acteurs fétiches. C'est ici, tout comme dans la partie vouée à ses thèmes de prédilection, que l'on trouvera davantage de substance sur le contenu de l'œuvre et sur la réflexion artistique qui la sous-tend.

Pour un cinéaste à la signature si singulière, **Tom à la ferme** se présente comme une parenthèse. D'abord parce qu'il s'agit d'une adaptation, première au sein de l'œuvre de Dolan. Puis, même si l'on y distingue des caractéristiques dolaniennes comme dans sa seconde adaptation, **Juste la fin du monde**, le cinéaste y revendique un éloignement vis-à-vis de son style. Alors que **Tom à la ferme** se prépare, le fulgurant succès **Mommy** — ultime retour aux sources — est déjà en cours d'écriture... De la genèse de chaque film se dégage une méthode à décortiquer, exercice passionnant lorsqu'il s'agit d'un réalisateur dont le rythme de production est en moyenne d'un film par an. Un trop bref segment sur l'effet Dolan et le cinéma québécois précède l'épave dans le pied du cinéaste : le cas **The Death and Life of John F. Donovan**. Ce dernier film est aussi la première réalisation américaine de Xavier Dolan. Un rêve devenu réalité pour l'enfant qui doublait les voix de ses idoles hollywoodiennes, mais un casse-tête sans fin pour le réalisateur qui est repassé de nombreuses fois sur la table de montage. Beurdeley aborde à nouveau le sujet en rappelant les faits : histoire, choix des acteurs et premières critiques.

Le défi était d'envergure. Malgré quelques coquilles, Laurent Beurdeley le relève en rendant justice à l'artiste dans un ouvrage qui pourra désormais faire office de référence. Du moins sur une partie puisque, comme il le souligne en conclusion, Dolan n'est pas près de s'arrêter. On aura réussi à mieux cerner le personnage en moins de 500 pages. Les cinéphiles déjà vendus trouveront certainement l'envie de redécouvrir sa filmographie. Et, qui sait, les sceptiques qui s'y aventurent y prendront peut-être le risque d'être confondus. 

DEPUIS
1978

40 ans sodep

revues
culturelles
québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ESSE INTER LE SABORD VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE CINÉMA 24 IMAGES
CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE CONTRE-JOUR ENTREVOUS ESTUAIRE EXIT LES ÉCRITS
MÖBIUS XYZ LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ
L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS
TICARTTOC HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE
LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE THÉÂTRE ET MUSIQUE
CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART
CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES

La culture
en revues

dans
quelques
minutes
LES MURS

ASSOCIATION DES CINÉMAS
PARALLÈLES DU QUÉBEC

40
ans

de diffusion du cinéma d'auteur
et d'éducation cinématographique
partout au Québec

cinemasparalleles.qc.ca

Maître d'œuvre du RÉSEAU PLUS, qui compte plus d'une cinquantaine
de salles réparties sur tout le territoire québécois, de la revue CINÉ-BULLES
et du programme d'éducation cinématographique L'OEIL CINÉMA

Culture
et Communications
Québec



TELEFILM
CANADA

SODEC
Québec



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal