

LE CINÉMA
D'AUTEUR
AVANT TOUT

Ciné-Bulles



Le Cochon de Gaza

de Sylvain Estibal

Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242



CINÉMAS NATIONAUX
Le nouveau
cinéma iranien

ENTRETIEN
Kim McCraw

PERSPECTIVE
Cinéma engagé

CRÉATION LITTÉRAIRE, ART ACTUEL, SCULPTURE, PRATIQUES
MULTIDISCIPLINAIRES, PERFORMANCE, INSTALLATION, POÉSIE,
MULTIMÉDIA, ACTUALITÉ DE L'ART, TENDANCES, CINÉMA,
NOUVELLES, RÉCITS, ESPACE DE RÉFLEXION, ESSAIS, NOTES DE
LECTURE, DOSSIERS THÉMATIQUES, TRADUCTIONS INÉDITES

ARTS DE LA PAROLE, RÉFLEXION, PHILOSOPHIE, LIEU DE DÉBATS, VIE INTELLECTUELLE, CULTURE NATIONALE,
ACTUALITÉ PÉDAGOGIQUE, REGARD CRITIQUE, ENJEUX SOCIAUX, PAROLE ALTERNATIVE, TEXTES VIVANTS, ARCHITECTURE,
LIEUX ANCIENS, COMMUNAUTÉS LOCALES, HISTOIRE QUÉBÉCOISE, PATRIMOINE, FAITS DIVERS ET ANECDOTES, CONTES,
LÉGENDES, ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES, TRADITION RACONTÉE, RICHESSE CULTURELLE, ACTUALITÉS LITTÉRAIRES,
GRANDS DOSSIERS, REPORTAGES, ENTREVUES, VIVANTES ANALYSES, PORTRAITS D'AUTEURS, LETTRES QUÉBÉCOISES,

RÉTROSPECTIVES, MUSIQUES,
ACTIVITÉ THÉÂTRALE,
DRAMATURGIE, DANSE,
CIRQUE, THÉÂTRE JEUNE
PUBLIC, ESPACE SCÉNIQUE,
THÉORICIENS DE L'ART,
HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | CINÉMA | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES |
CINÉMAS | SÉQUENCES | CRÉATION LITTÉRAIRE | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | LIBERTÉ
| MÖBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | CULTURE ET SOCIÉTÉ | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS |
HISTOIRE ET PATRIMOINE | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | LITTÉRATURE | ENTRE LES LIGNES
| LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | THÉÂTRE ET MUSIQUE | CIRCUIT | JEU
REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | THÉORIES ET ANALYSES | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART
CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
www.sodep.qc.ca

Ciné-Bulles

Volume 30 numéro 3 | Été 2012

EN COUVERTURE

2 **Le Cochon de Gaza** de Sylvain Estibal

ENTRETIEN

4 Kim McCraw
Productrice chez micro_scope

EXPOSITIONS

12 *Mary Pickford et la création du star-système*
et *Star Wars^{MC} Identités*

CINÉMAS NATIONAUX

18 Le nouveau cinéma iranien

PORTRAIT

26 Le cinéma de Nanni Moretti

PERSPECTIVE

34 Cinéma engagé

COURT MÉTRAGE

44 REGARD sur le court métrage au Saguenay

ANALYSE

46 **Le Gamin au vélo**
de Jean-Pierre et Luc Dardenne

TRAVELLING ARRIÈRE

50 Films d'enquêtes politiques

FILMS

- 10 **Je n'ai rien oublié** de Bruno Chiche
- 16 **Laurence Anyways** de Xavier Dolan
- 31 **Habemus Papam** de Nanni Moretti
- 32 **Les Acacias** de Pablo Giorgelli
- 54 **Le Cheval de Turin** de Béla Tarr
- 55 **Dark Shadows** de Tim Burton
- 56 **Elena** d'Andreï Zvyagintsev
- 57 **Les Géants** de Bouli Lanners
- 58 **La Source des femmes** de Radu Mihaileanu

- 59 **Tomboy** de Céline Sciamma
- 60 **The Woman in the Fifth** de Pawel Pawlikowski

LIVRES

- 61 *Esthétique de la mise en scène*
- 62 *Hollywood et la politique*
- 63 *Scorsese par Scorsese* et *Conversations avec Martin Scorsese*
- 64 *Un cynique chez les lyriques – Denys Arcand et le Québec*

Ciné-Bulles

Volume 30 numéro 3 | Été 2012

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

Michel Coulombe, Stéphane Defoy, Nicolas Gendron, Marie-Hélène Mello, Éric Perron et Zoé Protat

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

H-Paul Chevrier, Michel Coulombe, Stéphane Defoy, Nicolas Gendron, Jean-Philippe Gravel, Jean-François Hamel, Luc Laporte-Rainville, Marie-Hélène Mello, Marie Claude Mirandette, Éric Perron et Zoé Protat

CORRECTION

Martine Mauroy et Marie Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES

Éric Perron

PUBLICITÉ

revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

ÉDITION

Association des cinémas parallèles du Québec (ACPQ)
Martine Mauroy, directrice générale
4545, av. Pierre-De Coubertin
Montréal (Québec) H1V 3R2
m.mauroy@cinemasparalleles.qc.ca
514.252.3021 poste 3746

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPQ

Michel Gagnon, président; Céline Forget, vice-présidente;
Richard Boivin, secrétaire; Frédéric Lapierre, trésorier;
Louise Hébert, Jocelyne L'Africain et Johanne Laurendeau, administratrices

GRAPHISME

sauevbranding.ca

INFOGRAPHIE

Lise Lamarre

IMPRESSION

Impart Litho

DISTRIBUTION

LMPI

ABONNEMENT ANNUEL PAYABLE À L'ACPQ (4 NUMÉROS)

Individuel : 23 \$ – Institutionnel : 45,99 \$ (taxes comprises)
Étranger : 60 \$ (non taxable)

Formulaire en ligne : www.cinemasparalleles.qc.ca

Ciné-Bulles est membre de la SODEP. La revue est disponible en accès libre sur Érudit (à l'exception des deux dernières années) 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 et des lettres du Québec, du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts de Montréal

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2012

Bibliothèque et Archives Canada – ISSN 0820-8921

Paix, humour et comédie



ZOÉ PROTAT

Dans la torpeur de la saison chaude, on se surprend parfois à chercher la fraîcheur de choses légères... Tout comme le roman de vacances, le film d'été a grand avantage à être sympathique et distrayant. Mais attention : léger ne veut dire ni insipide, ni dénué de discours, ni exempt d'émotion. Le paysage cinématographique estival étant habituellement peuplé de pétaradants *blockbusters*, pourquoi ne pas se tourner vers d'autres cieux? Le cinéma du monde produit parfois de ces petites pépites qui, en décrivant un univers personnel et local, possèdent néanmoins une humanité universelle : ainsi en est-il du **Cochon de Gaza**, le premier film de Sylvain Estibal. Une histoire en forme de fable, aussi simple que l'existence de ses personnages est complexe, et aussi lumineuse que la situation politique qu'elle dépeint apparaît sans issue.

D'emblée, la prémisse est tirée par les cheveux : en remontant ses filets après une nuit de tempête, Jafaar, pauvre pêcheur palestinien, y découvre... un cochon. Un animal doublement inattendu car impur, évidemment. Mais peut-être

aussi pour Jafaar un moyen d'améliorer son maigre ordinaire, fait de dettes, de sardines et des fruits de l'olivier de sa femme. Sa rencontre avec Yelena, jeune Juive de la colonie d'à côté, sera déterminante. Cette Russe, qui a émigré en Israël pour poursuivre le rêve de son père, est une rebelle : elle est éleveuse de porcs, pas pour la viande, mais pour la détection d'explosifs! Malgré les scrupules qui les honorent (et avec l'aide d'une bonne paire de chaussettes pour que l'animal ne foule pas leurs terres respectives), ces deux personnages vont se frotter à leur ennemi commun : le cochon. Et, bien sûr, fraterniser, en dépit de tout.

Durant sa première heure, **Le Cochon de Gaza** est une franche comédie de type burlesque, absurde et *slapstick*, avec des moments savoureux. Gaza, ville réelle, mais surtout zone métaphorique de tous les fantasmes et des peurs, devient le terrain de jeu de Jafaar qui, dans sa quête à la progression classique et rythmée, tombe dans une série d'ornières farfelues. Tous les éléments d'un quotidien en temps de guerre sont prétextes à des gags : les armes, l'armée, la

police, le *djihad*, les attentats kamikazes... Les lieux communs sur les juifs et les musulmans, particulièrement rafraîchissants dans la bouche des personnages, abondent, et les quiproquos pleuvent. Dans un contexte politique des plus explosifs, ces derniers peuvent se révéler funestes. Car à Gaza, la vie est menottée, truffée de contrôles, d'interdictions, de pauvreté aussi. Jafaar ne peut plus pêcher trop près des côtes par décret de l'armée israélienne. Le pauvre bougre pousse même la malchance jusqu'à avoir des soldats ennemis postés en vigile sur son toit! Lorsque Yelena montre de l'intérêt pour son cochon, celui-ci passe de malédiction à cadeau du ciel et devient un moyen, peu orthodoxe certes, mais inespéré, de gagner de l'argent.

Sous ses abords frivoles, le film a ainsi une petite audace : celle de badiner avec l'un des plus grands drames du monde contemporain. Le conflit israélo-palestinien, celui sur qui toute la planète se casse les dents depuis plus d'un demi-siècle, est une énigme apparemment insoluble. Sylvain Estibal choisit d'y parachuter un



simple cochon : un animal innocent mais symboliquement chargé, à la fois créature impure et objet de curiosité plus ou moins avouable. Le porc pour mieux rapprocher les peuples d'Israël et de Palestine, deux communautés qui se côtoient de très près sans jamais se mêler, quoi de plus improbable et ironique ? L'engagement politique du film se situe à ce niveau : prêcher le dialogue et la paix par l'humour si possible. Et si cet humour n'est pas toujours subtil, il a le mérite d'être efficace lorsqu'il s'agit de démontrer l'absurdité du fanatisme religieux.

Le vaudeville tourne cependant au drame lorsque Jafaar est arrêté et enrôlé de force par des terroristes. Du coup, le film commence à se prendre davantage au sérieux. En illustrant des « solutions » enfantines au conflit israélo-palestinien dont la simplicité laisse rêveur, il accuse un petit flottement. Malgré toutes ses indéniables qualités, la deuxième partie du **Cochon de Gaza** souffre d'un trop-plein de phrases toutes faites et de formules vides en voix *off* qui ne font pas le poids devant la fraîcheur de l'histoire de Jafaar.

Dans un rapprochement facile, les deux camps, juif et musulman, affichent de nombreux points communs et des réactions totalement semblables. De là à affirmer que si les pays ne s'entendent pas, les gens, eux, s'entendent, il n'y a qu'un pas qui n'est heureusement pas franchi. Jafaar et Yelena s'affrontent enfin sur un bateau à la dérive, telle une petite Gaza au milieu de l'océan : une subtilité bienvenue.

L'équilibre du scénario ne tenant parfois qu'à un fil, on peut tabler sur la poésie des images. Le film tire parti d'une lumière éclatante baignant des décors naturels (oliviers, bord de mer) autant que surnaturels (immeubles qui résistent par la peur, terrasses colorées en morceaux). Une carte postale exotique nouveau genre où les trous d'obus tiennent lieu de fenêtres — on ne peut que louer la présence d'esprit de Jafaar d'utiliser ce que la « nature » lui a donné ! L'incongru personnage masculin, interprété par Sasson Gabay (vu dans **La Visite de la fanfare** d'Eran Kolirin), est très attachant. Il incarne avec entrain l'âme d'un conte naïf, d'une utopie humaniste dont le message

de tolérance, parfois un peu encombrant, se vit mieux dans la légèreté. Quant à la finale, sinon optimiste, du moins poétique, elle rappelle que si **Le Cochon de Gaza** se déroule dans l'une des régions les plus troublées du monde, nous n'en sommes pas moins au bord d'une Méditerranée paisible et ensoleillée. ▀



France-Allemagne-Belgique / 2011 / 99 min

RÉAL. ET SCÉN. Sylvain Estibal **IMAGE** Romain Winding **SON** Dirk Bombey, Gert Janssen et Mathieu Cox **MUS.** Aqualactica Boogie Balagan **MONT.** Damien Keyeux **PROD.** Franck Chorot **INT.** Sasson Gabay, Baya Belal, Myriam Tekaïa, Khalifa Natour **DIST.** Les Films Séville



«Aujourd'hui, quand nous participons à des rencontres avec d'autres producteurs, à Rotterdam ou à Berlin, on sait qui nous sommes.»

Kim McCraw — Photo: Éric Perron

MICHEL COULOMBE

À gauche de l'entrée du Robin des bois, restaurant bienfaiteur situé sur le boulevard Saint-Laurent à Montréal, il y a une petite pièce où l'on peut passer sa colère en fracassant une assiette. Un défouloir. Celle qui dirige micro_scope avec Luc Déry, la productrice Kim McCraw, y a fait un arrêt l'hiver dernier. Les propos démagogues de Krista Erickson, cette présentatrice de Sun News qui s'était déjà fait remarquer en ridiculisant la danseuse Margie Gillis, valaient bien qu'on sacrifie une assiette. Alors que tout le Québec s'enorgueillissait de la nomination de **Monsieur Lazhar** aux Oscar, la deuxième en autant d'années pour la maison de production, la belliqueuse animatrice partait en guerre et s'en prenait au coût scandaleux du film de Philippe Falardeau. Un budget de 3,7 millions de dollars! À titre de comparaison, le film canadien **Passchendaele**, réalisé par Paul Gross, a coûté environ 20 millions de dollars... La déconcertante chasse aux sorcières n'a eu aucun effet sur la réputation de micro_scope dont quatre des productions, **Congorama**, **Continental**, **un film sans fusil**, **Incendies** et **Monsieur Lazhar**, ont remporté le Jutra du meilleur film. Quant à Kim McCraw, elle a été honorée par Femmes du cinéma, de la télévision et des nouveaux médias en mai dernier.

Ciné-Bulles: Le succès change-t-il quelque chose?

Kim McCraw: Le rythme de vie, certainement. Et puis cela facilite les choses, ouvre des portes, à l'étranger bien sûr, mais aussi ici. Au début, quand nous avons produit **Familia** de Louise Archambault, puis **Congorama** de Philippe Falardeau, il fallait expliquer chaque fois qui nous étions et nous devions toucher un peu à tout. Aujourd'hui, en plein surmenage, Luc et moi réfléchissons toujours à la répartition des tâches.

Comment a-t-elle évolué au fil des années?

On se divise le travail de manière naturelle. Luc connaît bien la distribution et il est plus à l'aise que moi dans le financement. J'ai été directrice de plateau et assistante à la réalisation sur des plateaux de télévision, alors je connais bien les équipes, les horaires de tournage. Je travaille de près avec les réalisateurs pour m'assurer qu'ils se sentent en confiance. Lors de tournages, je passe sur le plateau tous les jours. À l'étape du développement, nous travaillons en tandem. Nous sommes très présents à l'écriture du scénario comme au tournage et nous nous sommes entourés d'un noyau de collaborateurs que nous connaissons bien, des personnes de confiance dont nous savons jusqu'où elles peuvent aller. Notre collaboration est très harmonieuse.

Luc Déry et vous insistez sur la place que vous faites aux cinéastes de votre génération.

Les gens de ma génération ont beaucoup appris des pionniers du cinéma québécois. Quant aux jeunes réalisateurs, ils sont talentueux à mort. Ils maîtrisent bien l'art du cinéma. Aujourd'hui, les équipes de tournage sont solides, elles sont impressionnantes. On sent une belle maturité générale. Maintenant, on est ouvert à de nouveaux sujets, des sujets qui diffèrent des combats d'avant qui étaient bien aussi. C'est le cas d'**Incendies** et de **Monsieur Lazhar**, un film dont, il faut le reconnaître, nous n'avions pas anticipé le succès international. Ce film a profité de la maîtrise de Philippe Falardeau. Comme **Incendies** est un film très cinématographique, j'ai été moins étonnée de sa sélection aux Oscar. Et puis, **Monsieur Lazhar** disposait du plus petit budget parmi les films qui concouraient pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère cette année.

Dans ce quatrième film, Philippe Falardeau fait davantage de place à l'émotion. Croyez-vous que cela a contribué à son succès?

Complètement. D'ailleurs, il le reconnaît. La fin du film devait être différente. Il y a eu une certaine résistance de sa part, mais on l'a changée au montage pour se rapprocher des émotions. Philippe était très déçu du box-office (380 000 \$) de son film précédent, **C'est pas moi, je le jure!** Il ne se sentait pas à l'aise et se disait qu'il valait peut-être mieux pour lui de faire des films à petit budget. Avec **Monsieur Lazhar**, il a ouvert quelque chose pour rejoindre plus de monde.

Bien que nous soyons fiers des prix remportés par les créateurs du film, Luc et moi disions que nous n'étions pas obligés de gagner plusieurs Génie et Jutra avec **Monsieur Lazhar**, que cela pouvait être le tour de quelqu'un d'autre, par exemple **Le Vendeur** de Sébastien Pilote. Nous faisons de très bons films au Québec. Une idée que j'avais en tête quand je suis sortie de la projection à la première de **Rebelle** de Kim Nguyen.

*Depuis le début de l'année, on s'est davantage intéressé au succès des films d'auteur québécois, **Bestiaire**, **Rebelle**, **Monsieur Lazhar**, **Laurence Anyways**, qu'aux films formatés pour le grand public, **La Peur de l'eau** et **L'Empire Bossé**. Renversement de tendance?*

Avec **Continental**, un film sans fusil de Stéphane Lafleur, **Le Vendeur** de Sébastien Pilote et les œuvres de Denis Côté, le public québécois s'est ouvert à de nouveaux films. Quand on fréquente les festivals à l'étranger, on constate que les programmeurs et les acheteurs connaissent le cinéma québécois et veulent savoir quels films sortiront bientôt. Pourtant, il n'y a pas si longtemps, nous avions

Bien que nous soyons fiers des prix remportés par les créateurs du film, Luc et moi disions que nous n'étions pas obligés de gagner plusieurs Génie et Jutra avec **Monsieur Lazhar**, que cela pouvait être le tour de quelqu'un d'autre, par exemple **Le Vendeur** de Sébastien Pilote.



Luc Déry et Kim McCraw lors de la Soirée des Jutra 2008 où **Continental, un film sans fusil** a remporté quatre prix dont celui du Meilleur film — Photo: Éric Perron

de la difficulté à trouver un coproducteur français pour **Incendies** et même un distributeur en France alors que le film était prêt. Les distributeurs trouvaient le film triste et le sujet lourd. Par la suite, ils nous ont avoué s'être demandé comment ils avaient pu passer à côté d'**Incendies**. Aujourd'hui, ils sont curieux de savoir ce que nous produisons.

Lorsque nous sommes retournés aux Oscar cette année, on nous reconnaissait, on nous proposait des projets. Nous ne voulons pas pour autant faire un film avec un studio et huit producteurs exécutifs. Cela équivaldrait à perdre tout contrôle sur le contenu. Par contre, nous pouvons désormais obtenir un minimum garanti plus important chez les distributeurs. Aujourd'hui, quand nous participons à des rencontres avec d'autres producteurs, à Rotterdam ou à Berlin, on sait qui nous sommes. Ce sont les autres qui demandent à nous rencontrer.

*À combien de territoires **Incendies** et **Monsieur Lazhar** ont-ils été vendus?*

À près de 40 pays chacun, le plus souvent en vue d'une sortie en salle. Le box-office américain d'**Incendies** a atteint 2 millions de dollars, celui de **Monsieur Lazhar** s'élève à 1,7 million dollars en 9 semaines d'exploitation.

Ces films ont-ils fait leurs frais?

Pas complètement, mais nous avons remboursé une partie de l'investissement de Téléfilm Canada et de la SODEC.

Avez-vous réagi aux propos accusateurs de Sun News?

Quand cela s'est produit, j'étais au chevet de mon père et Luc à Rotterdam. Nous avons tout de même répondu aux questions de Krista Erickson et n'avons pu que constater sa mauvaise foi. Par la suite, elle nous a proposé une entrevue, mais nous savions que cela ne donnerait rien. De plus, nous ne voulions pas que cela gagne les médias sociaux. Elle s'est attaquée à un film peu coûteux qui a fait rayonner le Canada partout dans le monde. Elle encourageait les gens à nous écrire et à nous téléphoner pour demander dans quelle poche nous avions mis l'argent des contribuables. Au final, nous n'avons reçu que quelques courriels auxquels nous avons d'ailleurs répondu. Tous commençaient par des félicitations. La campagne de Sun News n'a pas fait de vagues.

Par la force des choses, vous êtes plus sollicités qu'auparavant.

En huit mois, nous aurons tourné trois films. **Inch'Allah** d'Anaïs Barbeau-Lavalette, **Whitewash** d'Emanuel Hoss-Desmarais et **Gabrielle** de Louise Archambault. C'est un rythme effréné. De plus, Élane Hébert produit un documentaire d'Annie St-Pierre sur les Cercles de fermières. Nous ne pourrions pas en faire plus, car nous n'avons pas envie de grossir, micro_scope deviendrait alors une autre boîte.

Vous vous trouvez à un carrefour de croissance.

Aujourd'hui, par exemple, nous pourrions envisager de travailler avec un réalisateur français réputé. Pourquoi pas? Tout de même, il y a une limite au nombre de projets que nous pouvons financer.

Pensez-vous à ce que pourrait devenir micro_scope?

Si nous voulons explorer des possibilités avec les États-Unis ou la France, c'est le moment de le faire, car c'est maintenant que l'on s'intéresse à nous. Dans trois ans, ce sera peut-être trop tard. Allez savoir!

Cela ouvre la porte aux coproductions. Ce n'est pas nécessairement le chemin le plus facile, non?

C'est long, compliqué, pas toujours agréable et pas très payant. Cela dit, quand on tourne à l'étranger, à

cause des règles qui régissent le crédit d'impôt, la coproduction demeure souhaitable. De plus, cela facilite, par exemple, l'accès à une vedette française ou à un distributeur en France. Ce qui contribue à la portée internationale du film.

*Vous bénéficierez des enveloppes à la performance de Téléfilm Canada grâce au succès en salle et au rayonnement international d'**Incendies** et de **Monsieur Lazhar**.*

Aujourd'hui, le calcul tient compte de ce rayonnement et des prix remportés. **Incendies** a récolté plus de 4 millions de dollars au guichet au Canada et **Monsieur Lazhar** plus de 3 millions au Québec et un million ailleurs au pays. Cette enveloppe nous permettra de produire des projets audacieux. Peut-être même Philippe Falardeau pourra-t-il en profiter...

Lui qui a vertement condamné ces enveloppes de Téléfilm Canada et plus spécifiquement, l'usage qu'en faisait la productrice Denise Robert...

Ironique, non?

Dans l'entretien qu'il accordait à Ciné-Bulles en 2006 (Volume 24 numéro 4; disponible sur Érudit), Luc Déry insistait sur votre volonté de produire des premières œuvres. Est-ce toujours possible?

Oui. La preuve, en septembre, nous déposerons un projet de premier film en anglais, celui des Sanchez Brothers, Carlos et Jason, des photographes montréalais.

De combien de jours de tournage disposent les cinéastes avec lesquels vous travaillez?

Pour **Incendies**, nous avons 40 jours. Pour **Inch'Allah**, 37. Au Québec, c'est souvent 25.

Est-il parfois possible de prévoir un reshooting, de corriger le tir en retournant certaines scènes ou est-ce hors de portée au Québec?

Hélas, nous avons beau envisager un *reshooting*, il faut systématiquement y renoncer, car nous n'obtenons jamais le budget correspondant à l'évaluation que nous avons faite à la lecture d'un scénario. Nous sommes toujours en dessous. Très en dessous! Nous nous débrouillons... Ce n'est pas facile de tourner avec les budgets dont nous disposons ici. Et pourtant, nous comptons parmi les privilégiés. Dans la perception des gens, les techniciens, nos fournisseurs, nous sommes riches!

Le budget d'un film doit s'harmoniser à sa valeur. On ne demandera pas 8 millions de dollars pour un film qui explore le langage cinématographique et vise un public restreint. Quoique, parfois, on ait des surprises! Je viens d'assister à une répétition de la



chorale qu'on entendra dans **Gabrielle** et ce sera bouleversant! Le film rejoindra un public plus large que ce que j'avais imaginé au départ.

Vos films circulent beaucoup à l'étranger. Faites-vous les approches auprès des festivals?

Nous choisissons celui par lequel nous voulons commencer et contactons les gens que nous connaissons. Comme nous faisons des films particuliers, pas nécessairement destinés au grand public, nous essayons de participer à des festivals reconnus pour que l'on parle des films dans les médias avant leur sortie en salle. Par la suite, le distributeur prend le relais.

Que faut-il pour être un bon producteur?

Choisir des projets auxquels on croit, sans s'arrêter au succès que le film pourrait connaître. Penser d'abord à la profondeur du sujet. Se demander si l'on peut épouser un projet pendant quatre ans. Bien soutenir le cinéaste à partir de l'écriture et l'amener à prendre de bonnes décisions, notamment pour ouvrir son scénario vers le public, ce qui est indispensable quand on reçoit un financement public. Planifier adéquatement la sortie du film.

Pourquoi les femmes sont-elles plus présentes en production qu'en réalisation au Québec? Pourquoi faut-il, encore aujourd'hui, la mobilisation d'un groupe comme Réalisatrices équitables pour faire valoir leur place?

Trois des neuf films que nous avons produits ont été réalisés par des femmes. Les hommes proposent davantage de projets. J'ignore pourquoi, mais les réalisatrices sont toujours moins nombreuses que les réalisateurs. Peut-être faut-il se rappeler d'où l'on vient. Ma grand-mère n'avait pas le droit de vote...

Votre maison de production a une politique d'auteur. Vous êtes fidèles aux réalisateurs auxquels vous vous associez.

Complètement. Je tiens à ce que nous fassions des projets qui nous ressemblent et que nous aimons. C'est très flatteur de voir que certaines personnes nous proposent leurs projets, mais il faut, pour les accepter, être prêts à s'y investir complètement. Après tout, l'écriture d'un scénario demande

souvent trois ans. Je ne veux pas perdre la trace du contenu.

Un bon scénario avec un réalisateur réputé imbuvable?

Cela ne nous intéresse pas. D'ailleurs, cela nous a déjà été suggéré. Lorsqu'on s'associe à quelqu'un pendant quatre ans, c'est comme un mariage. Il faut se faire confiance et pouvoir vivre tout ce temps ensemble. À l'inverse, il y a des gens adorables dont les sujets ne nous touchent pas. En fait, certaines propositions ne sont tout simplement pas pour nous. De plus, on ne veut pas produire les films de trois clones de Stéphane Lafleur!

Avant même que nous ne connaissions un succès international, on nous a proposé une comédie promise à un beau succès au box-office. Nous avons refusé. Je ne suis pas la personne qu'il faut pour ce genre de film, car je ne comprends pas tout à fait ce type d'humour. Je préfère les projets plus pointus. N'empêche, quand Anaïs Barbeau-Lavalette a présenté **Inch'Allah**, nous avons d'abord refusé. Comme nous produisions déjà **Incendies**, nous ne voulions pas faire deux films au Moyen-Orient dans des situations compliquées, sans infrastructures cinématographiques, avec des imprévus et des sujets graves. Après coup, on s'est dit que le projet était trop important. Alors, nous sommes revenus sur notre décision.

Vous avez de l'instinct?

Probablement. Un producteur doit être un bon lecteur et savoir amener le réalisateur à faire le plus beau film possible, sans ingérence.

Vous n'avez donc pas le dernier mot?

Vraiment pas. Par contre, j'ai de bons arguments! Quand on accompagne un projet de si près, à toutes les étapes, on n'arrive pas comme un cheveu sur la soupe. Les arguments qu'on avance ont de la valeur.

Vos films ne sont pas construits autour d'acteurs vedettes, comme c'est souvent le cas.

Néanmoins, nous essayons d'équilibrer le *casting*, selon le budget du film. J'aime bien être surprise



Incendies



Monsieur Lazhar

par des comédiens que je connais peu pour vraiment embarquer dans l'histoire. Dans le cas de **Whitewash**, comme le film raconte l'histoire d'un homme qui passe tout un hiver seul dans le bois, nous avons voulu des interprètes capables d'attirer le public, Marc Labrèche et Thomas Hayden Church qu'on a vu notamment dans **Sideways** d'Alexander Payne.

***Incendies** et **Monsieur Lazhar** sont des adaptations de pièces de théâtre. Vous arrive-t-il de proposer un sujet, un livre, une pièce à un cinéaste?*

Nous avons vu *Bashir Lazhar* d'Évelyne de la Chenelière en compagnie de Philippe Falardeau. À la sortie de la représentation, quand il a dit qu'il voulait tirer un film de ce monologue, nous avons pensé: «*Long shot*.» Le sujet l'a beaucoup inspiré. Luc a bien lu un ou deux romans dont il s'est dit qu'ils pourraient être adaptés, mais jusqu'ici nous avons plutôt réagi aux propositions des cinéastes, par exemple celle de Mathyas Lefebvre qui adapte actuellement son roman *D'où viens-tu, berger?* Cette histoire de publicitaire québécois devenu berger en France m'a fait rêver. Je me suis imaginée sur une montagne d'où je n'entendrais que des bêlements...

Que retenez-vous de vos deux expériences aux Oscar?

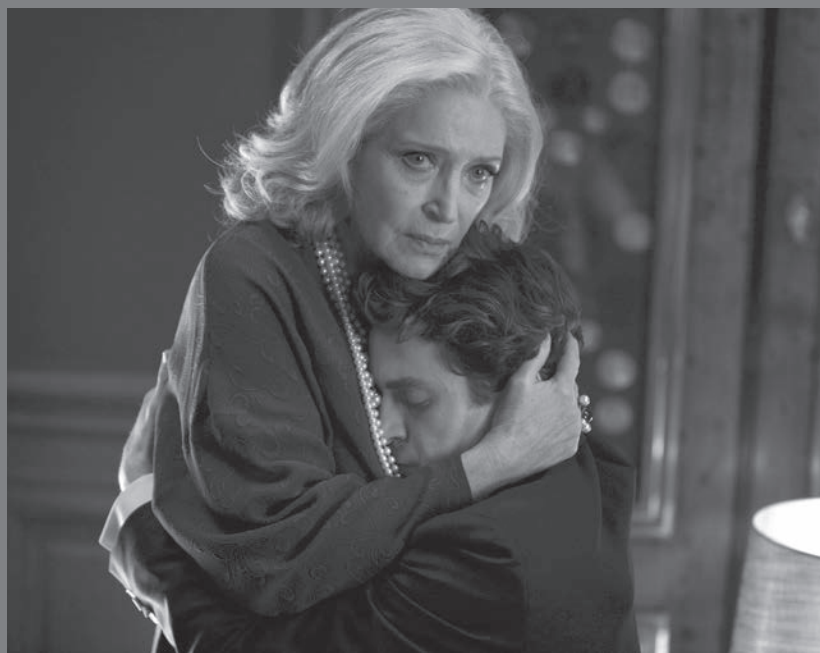
C'est impressionnant! Le bref parcours en limousine a quelque chose d'olympique! Tout le long, on voit des *snipers* sur les toits, des hélicoptères dans le ciel et il faut garder la fenêtre ouverte pour montrer son passeport. Arrivé sur le tapis rouge, on fait face à un alignement de photographes et de camé-

ras qui s'étale sur 350 mètres et l'on entend les *fans* crier sans arrêt. Comme nous n'étions pas connus, il valait mieux arriver avant Scarlett Johansson pour avoir l'attention de quelques journalistes...

Avant la cérémonie, les cinq finalistes de la catégorie du Meilleur film en langue étrangère sont invités à un cocktail qu'on appelle le Scroll Ceremony. Chaque film y est présenté par une personnalité de l'industrie cinématographique américaine. **Un monde meilleur** de Suzanne Bier a été présenté par Annette Bening et **Une séparation** d'Asghar Farhadi par Meryl Streep. **Incendies** par le directeur de la photographie Roger Deakins et **Monsieur Lazhar** par le compositeur Mark Isham. Alors, je savais qu'on ne gagnerait pas! Ce genre d'occasion offre la possibilité d'échanger, par exemple avec l'actrice du film **Une séparation**. J'apprécie ces rencontres.

Au Québec, lorsque nos films ont été choisis, les gens nous félicitaient. Ils étaient fiers de nous. À un certain moment, nous avions l'impression, Luc et moi, d'être les Canadiens de Montréal et d'avoir remporté la Coupe Stanley! Quand **Incendies** a été sélectionné, les gens ont organisé des soirées un peu partout et regardé la cérémonie sur des écrans géants. Nous nous disions qu'ils seraient très déçus, car ils ne nous verraient pas! La même chose est arrivée avec **Monsieur Lazhar**, mais cette fois, les gens ont constaté qu'il y avait des producteurs derrière ce film. Alors que, normalement, on ne s'intéresse qu'au réalisateur et aux comédiens, plusieurs médias voulaient nous rencontrer. Bien sûr, nous ne choisissons pas de produire un film en pensant au succès qu'il pourrait remporter ou en nous disant qu'il a ce qu'il faut pour se rendre aux Oscar. J'imagine que nous avons bon goût. Nos goûts rejoignent ceux des gens. ■

De la mémoire des poissons rouges



NICOLAS GENDRON

Au bord de la mer, une maison de vacances prend feu par la faute de son gardien esseulé, Conrad, perdu dans ses pensées et trinquant au portrait daté de la maîtresse des lieux, une certaine Elvira à l'aura mystérieuse. Dès cette introduction révélatrice, on bascule, par un feu d'artifice à la Disney, au palace du clan Senn, où s'anime le bal des jeunes mariés Philippe et Simone. Et la matriarche Elvira de se plaindre que son diabète « ne supporte pas ce genre de fête » et « tous ces gens souriants qui vont faire tomber leurs masques ». Elle ne croyait pas si bien dire. Aussitôt, Conrad s'immisce, alors qu'il n'était pas invité, et Philippe doit expliquer à sa femme que son père, Thomas, et Conrad ont grandi ensemble, ce dernier étant le fils de leur domestique. Mais pour une raison qu'on ignore, « le meilleur ami est devenu valet », vivant dans leur ombre et bientôt à leurs frais.

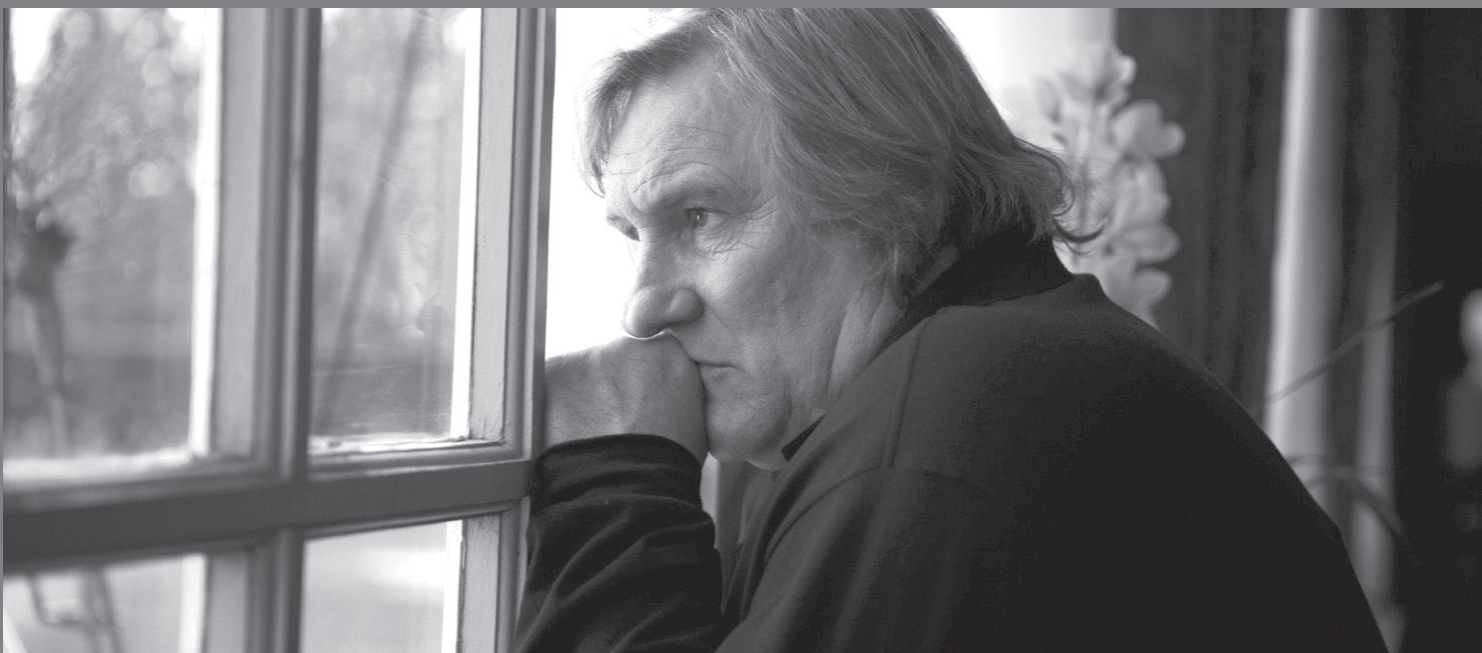
Nous voilà résolument dans un drame bourgeois, avec ses photos jaunies et ses portes entrebâillées. À preuve, ce synopsis qui n'en finit plus de finir. En effet, le plus substantiel est encore à venir,

puisque tous découvriront, y compris le principal intéressé, que la maladie d'Alzheimer a commencé ses ravages sur la mémoire de Conrad. Et c'est d'ailleurs là tout le piquant et toute la beauté de l'histoire. D'abord intitulé *Small World*, titre du premier roman du Suisse Martin Suter dont il est librement adapté, le film n'a pas été rebaptisé en vain : **Je n'ai rien oublié** porte tout le poids des souvenirs et des secrets enfouis.

D'un côté, il y a Thomas qui jalouse ironiquement son vieux camarade : « Quelle chance ! Moi, ça fait 40 ans que je picole pour oublier ! » Mais oublier quoi ? Allez savoir. De l'autre, il y a Conrad qui s'illumine à l'idée de se rapprocher des poissons rouges qui, comme lui, « ont une mémoire de 30 secondes » et « redécouvrent la vie toutes les deux minutes ». Entre les deux se profile Simone, nouvelle venue dans le giron familial, vierge de tout préjugé, qui prête une oreille attentive aux supposées réminiscences de Conrad. Si elle n'est pas de chaque plan du film, elle représente néanmoins pour beaucoup le regard du spectateur, appelé à juger qui dit vrai et qui dit faux. Elle

mènera sa propre enquête avec un sérieux qui l'honore, non sans se brûler les doigts, et nous y entraîner avec elle.

Le film touche surtout dans sa façon d'aborder l'Alzheimer par de menus détails, sans jouer dans des plates-bandes cliniques, illustrant les épisodes d'égarement avec tact et même avec un certain humour. Pour ajouter à ce traitement délicat, les femmes qui entourent Conrad font montre à son égard d'une grande tendresse, peut-être calculée pour certaines, mais tout de même. Outre un essaim d'infirmières, la dévouée Simone (Alexandra Maria Lara, parfaitement abandonnée à son personnage) adopte l'homme et croit à sa bonté encore plus que ne l'ont fait les Senn. Plus en retrait, le personnage d'Élisabeth, la mère de Philippe et ancienne flamme de Conrad, campée par une Nathalie Baye toujours juste (que Chiche avait connue sur son court métrage **Le Pinceau à lèvres**), témoigne du sentiment d'impuissance inévitable devant cette maladie — voir à ce chapitre la brève mais frappante scène sur le toit de l'hôpital. Quant à Elvira (Françoise Fabian, iconique mais au jeu



un peu télégraphié), malgré sa sollicitude, elle réduit souvent Conrad à son état d'enfant, ce qu'il redevient peu à peu.

Acteur occasionnel (**Je suis heureux que ma mère soit vivante** de Claude Miller), producteur consciencieux avec un faible pour la comédie (**Une pure affaire**, **Nos jours heureux**), Bruno Chiche est un réalisateur pratiquement inconnu au bataillon de ce côté-ci de l'Atlantique, et guère plus remarqué jusqu'ici dans son pays. Il faut dire que ses premières réalisations, sans être des ratages, se sont vite empoussiérées, sortes de films à numéros, donc interchangeables. Leur qualité première tenait aux forces en présence devant la caméra : Fabrice Luchini et Nathalie Baye (une fois de plus) pour la comédie frivole **Barnie et ses petites contrariétés**, Sara Forestier et Nicolas Duvauchelle pour le drame de mœurs **Hell**.

Avec **Je n'ai rien oublié**, Chiche semble à un tournant inspirant, où la grâce qu'il parvient à soutirer à ses acteurs ne constitue pas le squelette de la proposition, mais son ciment. Même s'il ne mai-

trise pas toujours ses effets, insistant trop, par ses plans serrés, sur certaines révélations-chocs, Chiche mène tambour battant cette intrigue touffue — et parfois opaque, par trop de pistes à la fois —, sans précipiter quoi que ce soit, s'effaçant humblement derrière un récit classique, au profit des tractations des uns et des murmures des autres. Quelques notes d'un piano un brin mélo viennent ponctuer doucement le tout aux moments opportuns et, pour le reste, on fait confiance au public. Jusqu'à ces *flash-back* de bon ton sur l'enfance de Conrad qui s'insèrent sans peine à l'action et dis-séminent sobrement leurs indices.

Terminons par la moelle de l'objet. Si ce drame fait se côtoyer, surtout dans des scènes finales joliment réussies, Gérard Depardieu et Niels Arestrup, deux acteurs de la même trempe et à l'intensité voisine, Depardieu éclipse tous ses partenaires et parfois même le nœud de l'histoire. Avec une économie qui lui sied à merveille et une intériorité éblouissante, digne successeur de toute une lignée de Pierrot, l'interprète se réinvente une fois de plus, dégageant cette irrésis-

tible candeur qui fait qu'on lui pardonne tout, du moins, à l'écran. Depardieu, comme les grands avant lui, est la somme de tous ses rôles; avec ce film-ci, il prouve qu'il n'a visiblement rien oublié. (Sortie prévue : 17 août 2012) ▀



France / 2011 / 93 min

RÉAL. Bruno Chiche **SCÉN.** Bruno Chiche, d'après le roman *Small World* de Martin Suter **IMAGE** Thomas Hardmeier **MUS.** Klaus Badelt **MONT.** Marion Monnier **PROD.** Nicolas Duval-Adassovsky et Yann Zenou **INT.** Gérard Depardieu, Alexandra Maria Lara, Françoise Fabian, Niels Arestrup, Nathalie Baye, Yannick Renier **DIST.** Les Films Séville



Photo: Musée McCord

Étoiles d'hier et d'aujourd'hui

NICOLAS GENDRON

Ce printemps, deux expositions à caractère cinématographique étaient inaugurées à deux semaines d'intervalle dans deux institutions montréalaises, l'une muséale, l'autre à vocation éducative. Nous ne cherchons pas à comparer l'offre à tout prix, mais plutôt à témoigner de sa diversité, d'autant plus que ces expositions tiennent encore l'affiche jusqu'au début de l'automne. D'une part, le Musée McCord relaie, en le bonifiant quelque peu, un hommage clés en main que le TIFF (Toronto International Film Festival), par la lunette de son Bell Lightbox, a voulu rendre à la Torontoise Mary Pickford, pionnière de la planète cinéma. Et le titre voit grand : *Mary Pickford et la création du star-système*. D'autre part, le Centre des sciences de Montréal, avec le concours de Lucasfilm et de la société X3 Productions, accueille le baptême du parcours interactif *Star Wars^{MC} Identités* — conçu au Québec, précisons-le d'emblée —, une incursion au cœur des personnages de la saga créée par George Lucas, devenue depuis une véritable marque de commerce. Comme quoi d'hier à aujourd'hui, on a tôt fait de marchander les étoiles en tous genres.

Mary Pickford et la naissance des étoiles

Si l'existence de Pickford est dépeinte succinctement en une dizaine d'étapes avec ses hauts et ses bas, surtout en photos, l'équipe du Musée McCord voit d'abord dans cette exposition une façon accessible de perpétuer la mémoire de celle qui, contrairement à ses confrères Charlie Chaplin ou Douglas Fairbanks, son second mari, était un peu « tombée dans l'oubli », selon Anny Guindon, chargée du projet. Née en 1892, tout juste avant les premiers balbutiements du cinéma, la dénommée Gladys Louise Smith monte sur les

planches dès l'âge de six ans, ses parents l'envoyant «au front pour aider à nourrir la famille», de raconter le compositeur Gabriel Thibaudreau, porteparole de l'événement et pianiste officiel de la Cinémathèque québécoise, connu pour son amour du cinéma muet. À l'adolescence, Gladys tente sa chance à Broadway et, sur la recommandation de l'imprésario David Belasco, fouille dans son arbre généalogique afin d'emprunter un patronyme plus populaire : le Marie du baptistaire s'anglicisera et Pickford, du nom de sa grand-mère, fera l'affaire.

Sous des airs ingénus qui la confinent à un des rôles «d'enfant chérie de l'Amérique», la Canadienne en impose par une détermination peu commune et se fait rapidement une place dans cet univers masculin qu'est déjà Hollywood, avec son tempérament «un peu Germaine, celle qui gère et qui mène», indique Gabriel Thibaudreau. À ses débuts, elle se démarque au sein de la Biograph Company, jouant dans une dizaine de réalisations de D.W. Griffith. Encore aujourd'hui, elle demeure la seule femme à avoir eu autant d'influence dans l'antre d'Hollywood, actrice et productrice associée à plus de 200 films, courts et longs métrages confondus, ayant aussi cofondé la société de production United Artists, avec Chaplin, Fairbanks et Griffith, de même que la fameuse Academy of Motion Picture Arts and Sciences, organisatrice des Oscar. Elle sera d'ailleurs la deuxième récipiendaire de la statuette en 1930, pour son rôle dans **Coquette**, un de ses rares films parlants. Tout comme M. Thibaudreau, on ne peut s'empêcher d'être impressionné devant sa carte originale de l'Academy, dont elle était le membre numéro 3!

Naturellement, l'exposition fait état de sa vie personnelle, comme ses activités philanthropiques, son mariage médiatisé avec Fairbanks, avec qui elle formait une première «royauté hollywoodienne», et sa longue retraite, dès 1933, recluse dans son manoir «un peu comme dans **Sunset Boulevard** dans lequel elle a failli jouer», relate Thibaudreau. Mais l'essentiel de l'exposition tourne autour d'un star-système alors naissant. «Mary Pickford fut la première icône féminine du cinéma, rappelle le pianiste. Des millions de personnes à travers le monde pouvaient reconnaître sa silhouette de jeune fille aux cheveux bouclés, même s'il n'y avait aucun moyen de communication direct, hormis le télégraphe.» Elle deviendra par la bande une des pre-

mières *has-been*, «bouffée par le système» qui l'avait vue naître.

Avant son déclin, cependant, «les gens de marketing ont vu qu'il y avait de l'argent à faire avec elle», souligne Anny Guindon, montrant au passage les nombreux produits dérivés exposés, de la taie d'oreiller à la ligne de cosmétiques, des cartes à collectionner aux poupées de papier. Aussi «égérie de la mode, elle a inspiré des grands couturiers, ajoute la chargée d'exposition. On a inventé la Mary Pickford Cap, que portaient toutes les "fashionistas" de l'époque». Bien qu'elle ait été ainsi marchandisée, le point de vue de la principale intéressée sur sa gloire est totalement absent de la présentation, ce qui est dommage étant donné qu'une réflexion sur les aléas et les bases de la célébrité était ici possible, même souhaitable. On se rabat alors sur plusieurs affiches au graphisme évocateur, en plus de quatre extraits de films où son jeu expressif est à l'honneur. Les archives de la Rob Brooks Mary Pickford Collection comptant plus de 2000 objets, on s'étonne que le TIFF n'en ait retenu que le dixième, proposant un hommage timide à cette artiste dont la nationalité canadienne est pratiquement éludée. On reste en surface et, ironiquement, on ne conserve qu'une image médiatique et fabriquée de l'actrice au sortir de la salle.



Mary Pickford dans **Coquette** (1929)

On se plaît à rêver de ce que cette exposition aurait pu être, accompagnée d'un audioguide, tant on en apprend davantage sinon plus en la visitant aux côtés d'un passionné tel que M. Thibaudreau. Il nous informe que, début 2012, Pickford était encore dans l'actualité grâce au mouvement *Save the Pickfair Studios*, que des promoteurs veulent raser pour ériger des condos. Parenthèse, ici : une réalisatrice américaine plancherait sur un drame biographique sur Mary... Heureusement, on a ajouté à l'exposition, pour reprendre les mots du compositeur, une «identité McCord» en l'habillant d'un écrin d'un rouge vif, évocateur des anciens palaces. Ce souci du décor crée une ambiance de cinéma muséal, avec bancs rouges capitonnés, à mille lieues de

l'architecture à la **Star Wars** qu'est le Bell Lightbox. Quelques photos supplémentaires ont aussi été demandées à l'Academy pour bonifier un diaporama sur les réalisations de l'artiste derrière la caméra.

Pour ajouter un peu de substance, le Musée McCord propose néanmoins des activités dignes de mention, à savoir la présentation spéciale de quatre films parmi les meilleurs de Pickford. Dans son Théâtre J. Armand Bombardier seront projetés **Stella Maris** le 4 août et **My Best Girl** le 1^{er} septembre, tandis que Gabriel Thibaut regagnera sa demeure à la Cinémathèque, en accompagnant au piano, « au gré du moment », les projections en 35 mm de **The Poor Little Rich Girl** le 14 septembre et de **Sparrows** le 21 septembre. À nous, donc, d'enlever la femme derrière la figure publique.

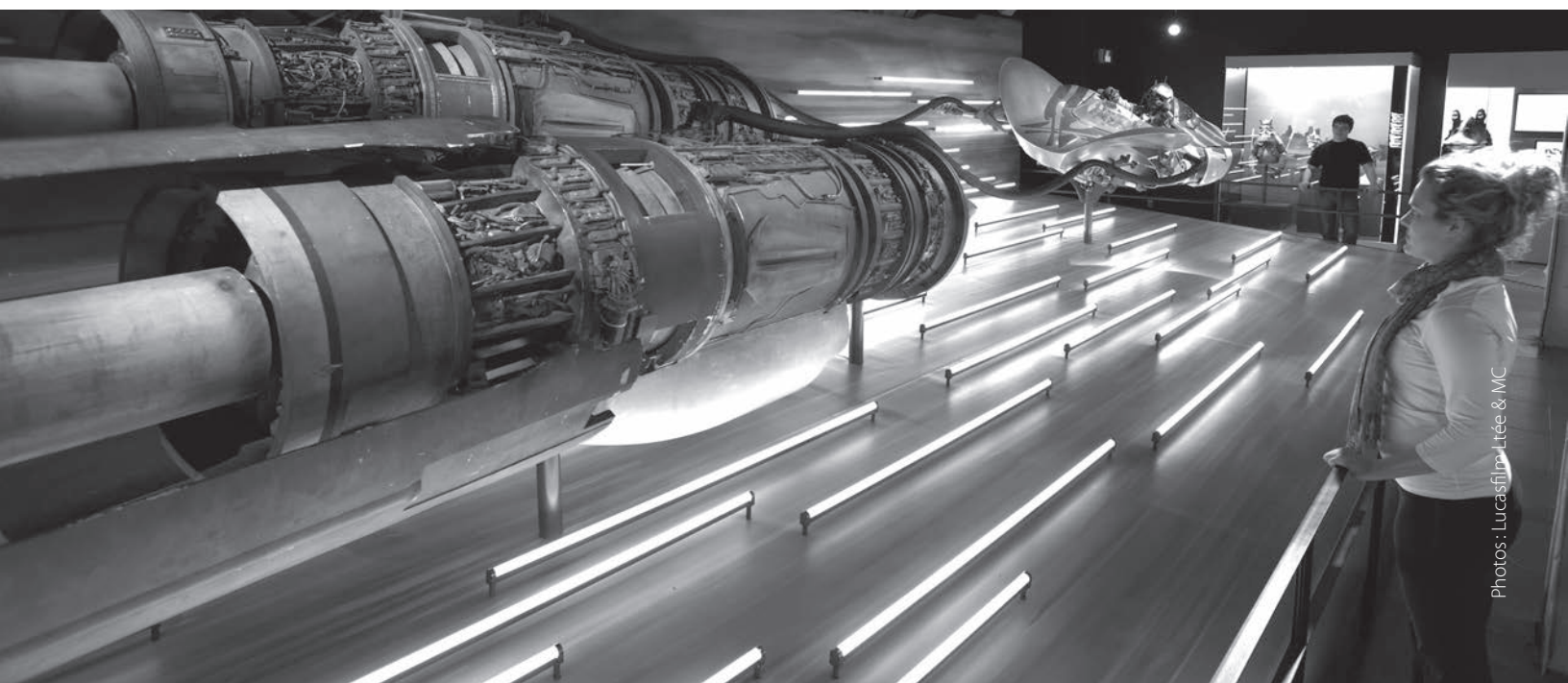
Star Wars et le caractère des étoiles

Formant à eux seuls une véritable galaxie, les amateurs de **Star Wars** se comptent par millions à travers le monde. Pour le Centre des sciences, c'était donc un risque calculé — pour ne pas dire bien mince — de répondre à l'appel de Lucasfilm qui, après le succès d'*Indiana Jones*^{MC} et l'aventure archéologique, n'a pas hésité à placer une commande à l'équipe de X3 Productions. D'autant plus qu'on prévoit faire voyager cette exposition pendant quelques années, du Canada jusqu'en Asie.

Geneviève Angio-Morneau, conceptrice d'expositions chez X3 Productions, précise l'angle de départ : « Comme il existe déjà des expositions sur **Star**

Wars pensées autour des sciences, de l'espace et des robots, le seul critère imposé était d'approfondir la vision qu'on a de ses personnages. Avec un comité de professeurs universitaires de tous horizons que nous avons réunis, on s'est penché sur la théorie de la personnalité et le thème de l'identité s'est rapidement imposé. Il y a tellement d'éléments intérieurs et extérieurs qui influencent la personnalité des héros comme Anakin et Luke que cet angle était idéal pour tracer leur évolution. » On décortique ainsi leurs origines, certes, mais aussi leurs influences et leurs choix de vie. Viennent se greffer, entre autres, les notions de jumelité (notre bagage héréditaire est à ce point unique qu'il faudrait compter 143 fois la population de la Terre pour rencontrer son jumeau exact!), de transmission intergénérationnelle, de Bien et de Mal qui hantent la saga.

Le regard sur l'identité mis de l'avant par le Centre des sciences cadre tout à fait avec le public adolescent visé; on propose des observations biologiques et génétiques que ce dernier est en mesure de comprendre, sans emprunter un ton didactique. On ouvre aussi la porte aux sciences sociales, par définition moins rigides, plus poreuses. Chaque station débute avec une courte vidéo entremêlant théories et extraits des six films interstellaires, judicieusement choisis, mais qu'on aurait souhaités plus nombreux. « Avec un public adolescent en tête, on adopte un certain niveau de rédaction, convient Geneviève Angio-Morneau. Les ados sont justement à l'âge de se poser des questions fondamentales et de développer leur identité. Mais pour les *fans* de 30 ans et plus, qui ont grandi avec cet uni-





vers, on a voulu garder le contenu sur **Star Wars** à un niveau plus adulte. »

À ce chapitre, même si les mordus ont sans doute déjà vu la marionnette de Yoda ou le costume de la princesse Leia, «des évidences» selon Angio-Morneau, la gamme des artefacts sélectionnés est on ne peut plus variée, voire saisissante (gare aux yeux vitreux de Jabba le Hutt), des esquisses originales du projet d'Anakin, en passant par de nombreux modèles réduits, dont une belle série sur la biodiversité extraterrestre! L'angle de l'exposition retenu n'est pas respecté de bout en bout — difficile de lier les vaisseaux de toutes sortes, dont le Faucon Millénium, à une introspection identitaire —, mais cela donne aussi lieu à des découvertes sur les familles des protagonistes et la genèse des personnages les plus emblématiques. Parmi lesquels le mal-aimé Jar Jar Binks, d'abord pensé à mi-chemin entre un hippocampe et un crapaud, et le bien-aimé Darth Vader, dont le costume mêle un froc de moine, un masque à gaz et un casque allemand de la Seconde Guerre mondiale. Sur des écrans tactiles est aussi analysée la personnalité des héros, à partir de cinq domaines prisés par les psychologues, soit l'ouverture à l'expérience, l'extraversion, l'amabilité, le contrôle et le «névrosisme», ce qui sollicite chez le visiteur une possible identification aux forces en présence.

Cela nous amène à l'essence même de la proposition : l'interactivité. En vogue dans les musées, son utilisation dans *Star Wars^{MC} Identités* colle au sujet, en invitant le public à penser ce qu'ils sont (ou ce

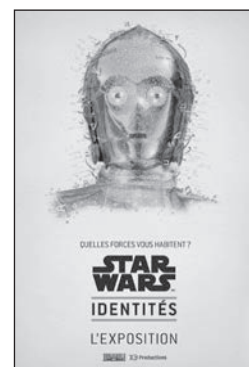
qu'ils voudraient être) en dix stations, de l'hérédité aux valeurs, de l'éducation aux amitiés. L'inspiration vient «de l'univers des jeux vidéos, avoue la conceptrice, où les gens se créent un avatar. La beauté de la chose, c'est qu'on ouvre une fenêtre sur le monde de la fiction et chacun est libre de répondre aux questions selon ses expériences et son imagination». Un simple jeu de rôles galactique devient un révélateur amusant. Un bracelet intelligent enregistre tous nos choix, de l'espèce choisie (Ewok, Gungan, humain «ordinaire»?) au mentor rêvé (impossible pour ma part de résister à Yoda, ce Dalaï-Lama d'origine inconnue).

Dès le début du parcours, par sa voix chaude et invitante, le doubleur de talent Vincent Davy en fait l'annonce. «Vous rencontrerez un tout nouveau personnage de la saga : vous!» *Fan* ou pas, la possibilité de s'y projeter est craquante, d'autant plus que l'espace a été conçu soigneusement avec «le mot *temple* en tête» et «des éléments lumineux en rappel du sabre laser», ce qui ajoute au sérieux et au plaisir de la quête. Dommage que le tableau final, celui qui exige de nous qu'on choisisse un camp, ne surprenne pas. On aurait été en droit de s'attendre à quelque chose d'un peu plus spectaculaire qu'un résumé de la visite, du reste assez réjouissante.

Art démocratique par excellence, le cinéma, qu'il soit muet ou de science-fiction, conserve cette aura magique capable de drainer des néophytes au Musée McCord ou au Centre des sciences. En cela, le septième art y méritera toujours sa place. Les étoiles passent, la fascination demeure. ▀



Mary Pickford et la création du star-système
Au Musée McCord, jusqu'au 8 octobre 2012



Star Wars^{MC} Identités
Au Centre des sciences de Montréal, jusqu'au 16 septembre 2012

Ecce Homo



Photos: Shayne Laverdière

ZOÉ PROTAT

Xavier Dolan est un phénomène sur qui tout le monde a une opinion aussi arrêtée que passionnée. On s'est d'abord extasié devant **J'ai tué ma mère**, son autofinancement, sa franchise, son authenticité et même ses maladresses conquérantes. On a ensuite beaucoup glosé sur **Les Amours imaginaires**, ses campagnes de pub, son scénario jugé anémique, ses références esthétiques et son côté « œuvre de transition ». La table est maintenant mise pour une dissertation jusqu'à plus soif de **Laurence Anyways**, son sujet rentredans, son budget conséquent, sa sélection/non-sélection à Cannes et, en guise d'avertissement aux âmes sensibles, sa durée (deux heures quarante, de quoi terrifier!).

Le troisième film de Xavier Dolan (et le premier dans lequel il ne s'est pas donné de rôle) est ainsi monumental dans tous les sens du terme. Hyperactif et proactif, le petit prodige affiche une productivité cinématographique que plusieurs lui envieront, et que d'autres critiqueront. Mais il y a encore plus tapageur : son ambition. Et elle prend aujourd'hui toute sa mesure. Le récit peut cependant se résumer

en quelques lignes : Laurence Alia, professeur de littérature et poète, vit une passion avec la flamboyante Fred. À l'aube de ses 35 ans et des années 1990, c'est la révélation : il est et a toujours été une femme, et ne peut désormais plus exister dans ce corps masculin honni. Mais l'amour pour Fred est encore là, plus fort peut-être. Durant 10 ans, ces deux-là vont se séparer, se manquer, se retrouver, se battre, se faire souffrir, s'adorer... le tourbillon de la vie.

Certains prétendent que la transsexualité serait le dernier tabou. Mais le vrai sujet du film ne serait-il pas plutôt la réinvention de l'amour après la transformation du genre ? Car si la thématique identitaire est encore présente chez Dolan, ce n'est pas le cas de la question homosexuelle. Laurence devenu femme aime toujours Fred et aura même une autre petite amie. De manière très provocante, le film creuse non pas l'orientation, mais bien la nature sexuelle. Une nature dont la découverte est un combat perpétuel : contre soi-même d'abord, puis contre les autres, la famille, la société, le quidam dans la rue... Et le changement de sexe est une

entreprise de longue haleine dont l'aspect médical est ici totalement évacué. Tout au plus sera-t-il mentionné au détour d'une conversation que la prise d'hormones a débuté ou que la « grande opération » n'a pas encore eu lieu. À l'inverse, la question de l'allure extérieure (vêtements, maquillage, bijoux) occupe une place capitale. Certains se plaisent à qualifier Dolan de Pedro Almodovar du Québec. Relations familiales et rapport à la mère, jeux de l'apparence, goût certain pour le mélodrame et les toilettes pailletées, la filiation avec le maître espagnol est évidente. Plus homme-orchestre que jamais, Dolan signe les costumes de son film, proprement stupéfiants de créativité. Et ce n'est que l'un des aspects de la constante recherche esthétique de ses images.

Déjà dans **J'ai tué ma mère** et **Les Amours imaginaires**, on notait cette volonté de faire une œuvre d'art totale, à la fois cinématographique, sonore et picturale. **Laurence Anyways** va encore plus loin. Nageant à contre-courant du cinéma d'auteur québécois actuel, Dolan refuse la sobriété, le minimalisme, la souffrance silencieuse. Ses films sont au contraire une



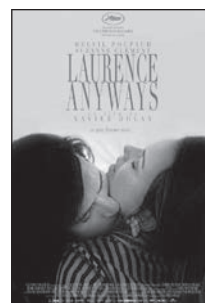
exubérance de cris, de sons et de couleurs. Et si ses deux premiers efforts apparaissaient largement tributaires des années 1960 et de sa Nouvelle Vague, le troisième se rattache davantage au post-modernisme français des années 1980. Cette filiation, aussi bien esthétique que thématique, évoque irrésistiblement Leos Carax ou Jean-Jacques Beineix : les aplats de couleur, le formalisme et le raffinement précieux se joignent aux enjeux identitaires et générationnels, et surtout à la thématique de l'amour fou, hors norme, envers et contre la réalité, la société, les conventions, l'aliénation « normale ». Un cocktail détonnant qui provoque le mélange des genres et des tons, entre une émotion souvent distancée, à la limite de la théâtralité, et un humour féroce. Quant aux récurrences formelles (les fameux ralentis!), elles sont toujours présentes.

Maniérisme? Certes. La « patte » Dolan est ici exacerbée jusqu'au sublime — ou la torture, c'est selon. Le film propose des instantanés visuels saisissants, comme cette pluie de tissus colorés qui accueille Laurence et Fred dans le petit village de leurs retrouvailles. D'autres effets, déjà

vus ailleurs, sont moins percutants. Quant à la musique, elle est convoquée de manière sensationnelle. Quatre décennies défilent à nos oreilles, des mélodies glaciées de la *New Wave* (la scène de bal au son de *Fade to Grey* de Visage est d'ores et déjà d'anthologie) à la pop québécoise en passant par des sons alternatifs plus actuels. Cette musique mur à mur (mais combien plus inventive que chez, par exemple, un Jean-Marc Vallée qui donne davantage dans la répétition) rythme formidablement l'épopée de Laurence.

Évidemment, la longueur inhabituelle du film ne manquera pas de susciter les passions. Face à cette ampleur, le spectateur a deux options, qui ne sont d'ailleurs pas incompatibles : questionner ou accepter. Dolan aurait pu certes couper dans son torrent d'images afin d'offrir une œuvre plus resserrée, moins outrancière. Mais on peut aussi arguer que ces dimensions hors normes font intrinsèquement partie de l'objet. Palpiterait-il, « existerait-il » autant, réduit à la longueur normale d'une heure et demie? Il est permis d'en douter. Ce film épique, entier, est ainsi à prendre ou à laisser. Extrêmement innovateur et

audacieux dans notre paysage cinématographique, il agit en porte-étendard de l'identité artistique d'un réalisateur qui ne se limite pas à son personnage de créateur hautain à la mèche rebelle. Excessif, *over the top*, passionnant et irritant, **Laurence Anyways** est tout ça, et bien plus encore. ▀



Québec-France / 2011 / 160 min

RÉAL., SCÉN. ET MONT. Xavier Dolan **IMAGE** Yves Bélanger **SON** François Grenon, Sylvain Brassard et Olivier Goinard **MUS.** Noia **PROD.** Lyse Lafontaine **INT.** Melvil Poupaud, Suzanne Clément, Nathalie Baye, Monia Chokri **DIST.** Alliance Vivafilm

Le nouveau cinéma iranien

CINÉMAS NATIONAUX



Entre l'enfance et la mort

JEAN-FRANÇOIS HAMEL



Depuis les années 1990, la cinématographie iranienne a acquis une réputation internationale qui en fait désormais l'une des plus stimulantes au monde. Célébré pour son réalisme sans concessions, ce nouveau cinéma iranien est l'objet d'une étroite surveillance de la part des autorités politique et religieuse d'Iran intrinsèquement liées. Brimant la liberté d'expression lorsque celle-ci prend position contre le régime en place, les dirigeants ne voient pas d'un bon œil ces films qui questionnent la société et les maux qui la détériorent. La censure y est constante, en arts comme dans les médias en général, et l'information sur Internet est continuellement filtrée. Les réalisateurs du cinéma iranien contemporain — des cinéastes confirmés comme Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, mais aussi des plus jeunes, comme Samira Makhmalbaf — interrogent chacun à leur manière la souffrance d'un peuple victime de pauvreté, d'inégalités, ainsi que les nombreuses guerres (pensons au conflit Iran-Irak qui suivit la Révolution islamiste de 1979) qui l'ont déchiré. Métaphore ou lien direct avec la réalité quotidienne, l'omniprésence de la mort est abordée en filigrane à la précarité de l'existence.

La vitalité de ce cinéma ne se dément pas au fil des ans, comme le montre le succès critique, tant en Europe qu'en Amérique du Nord, d'**Une séparation** d'Ashgar Farhadi. Dans ce récit d'un couple qui se sépare, doublé d'un conflit juridique opposant des milieux sociaux distincts, une femme et sa fille sont au cœur d'un dilemme. La première cherche à fuir un pays qui ne reconnaît pas ses droits. Son mari, qui souhaite rester auprès de son père malade, refuse d'accéder à sa demande, ce qu'oblige le système en place; sans le consentement de son époux au divorce, elle ne peut partir. De son côté, l'adolescente est prise entre ses parents, forcée de quitter le monde de l'enfance et d'assumer un choix qu'elle n'est certainement pas prête à faire. D'une certaine manière, c'est tout le nouveau cinéma iranien, jusqu'à **Une séparation**, qui porte son regard vers ces deux figures vulnérables, symboles d'une impuissance devant un pouvoir islamiste phallocrate. Et en effet, cette part marginalisée de la société, luttant pour sa survie, est incarnée par ces femmes et ces enfants. La scène d'ouverture du **Cercle** (2000) de Jafar Panahi résume bien cette situation : dans un hôpital, une femme vient d'accoucher d'une petite fille, ce qui lui fait craindre la réaction négative de la belle-famille qui souhaitait avoir un garçon.

Page de gauche : Jafar Panahi dans **Ceci n'est pas un film**, **Une séparation** et **Persepolis**

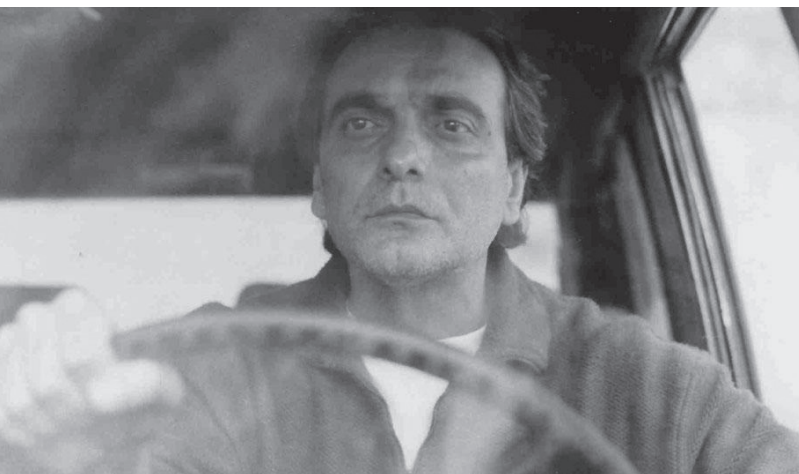
Cette extraordinaire sensibilité se situe quelque part entre le documentaire et le verbe poétique. Les deux se complètent et se répondent dans nombre de films iraniens depuis une vingtaine d'années, mais trouvent leur point de départ dès les années 1960 dans le film phare du cinéma iranien moderne, **La Maison est noire** (1962), de la poète Forough Farrokhzad. Ce troublant court métrage de 22 minutes fait pénétrer le spectateur dans une résidence de lépreux. La laideur des corps et des visages est montrée par une caméra qui saisit la vérité crue s'offrant à elle, tout en lui conférant une certaine beauté par le rythme du montage et la justesse des images. De ce petit chef-d'œuvre, Kiarostami (qui cite justement Farrokhzad dans **Le Vent nous emportera** en 1999) et ses collègues dégageront une réelle capacité à regarder la détresse en face, sans miséra-

Célébré pour son réalisme sans concessions, ce nouveau cinéma iranien est l'objet d'une étroite surveillance de la part des autorités politique et religieuse d'Iran intrinsèquement liées. Brimant la liberté d'expression lorsque celle-ci prend position contre le régime, les dirigeants ne voient pas d'un bon œil ces films qui questionnent la société et les maux qui la détériorent.

bilisme. Et l'on pourrait ajouter : non seulement la capacité, mais la nécessité de voir cette horreur. Cette grande poétesse a eu le mérite d'ouvrir la voie à un cinéma iranien clamant à la fois sa liberté et sa responsabilité devant le réel qu'il se donne le devoir de capter.

La vie n'est pas un long fleuve tranquille

Le malheur a ses mystères, il ne s'explique pas toujours; le désir de mourir non plus. Pourtant, il faut essayer de le filmer sans le trahir. C'est devant une telle ambiguïté que le spectateur est placé dans **Le Goût de la cerise** (1997) d'Abbas Kiarostami, un cinéaste qui se garde de révéler trop de détails sur la condition de ses personnages et leurs relations (n'est-ce pas là un des sujets de son récent **Copie conforme** tourné en Italie?). Il y a un homme qui veut se suicider, sans jamais que ne soit expliqué le motif de cette volonté; il erre en voiture à la recherche de quelqu'un qui accepterait de l'enterrer. Cette méditation sur l'existence humaine est accompagnée, comme



Le Goût de la cerise



Gagooman

c'est souvent le cas dans le cinéma iranien (**La Maison est noire** montrait des malades condamnés, attendant la fin), des indices de la mort à venir.

Dans **Le Goût de la cerise**, cette mort est en suspens. Dans la scène finale, le protagoniste est filmé dans un trou, couché sur le dos, les yeux tournés vers le ciel. Et c'est ainsi que s'achève sa vie au moment où le réalisateur le quitte, dans un entre-deux. Kiarostami parvient à saisir la complexité de cette situation en suivant son évolution ou son immobilité, comme le ferait un documentariste : la caméra ne sert ni à juger, ni à commenter, mais à constater l'état des choses. La structure de ses films tend à démontrer cette particularité. Elle s'harmonise en effet grâce au hasard, au fil des rencontres, des déplacements (la voiture est un objet essentiel dans le cinéma kiarostamien) et de la découverte des paysages. Dans **Ten**, sorti en 2002, Kiarostami exacerbe ce style original en confinant tout le récit à l'intérieur d'une automobile où la conductrice, roulant dans Téhéran, engage la conversation avec les passagers qui montent à bord de son véhicule. Chaque fois, c'est par le

mode interrogatif que se déploie le récit : le personnage, comme celui du **Goût de la cerise**, questionne les inconnus qu'il rencontre et fait progresser sa quête au gré des réponses et des doutes qu'il perçoit.

Le journaliste du **Vent nous emportera** appartient aussi à cette lignée. Il arrive dans un petit village avec son équipe de tournage pour assister à la mort imminente d'une vieille femme malade. Le problème, c'est que celle-ci ne meurt pas, malgré les prédictions de sa famille. En attendant cette mort annoncée, le reporter découvre les mœurs et les traditions, le travail et le quotidien de cette communauté. Il contemple l'inconnu, s'informe sur la routine du petit-fils de la mourante, un écolier très studieux. De cela découle une autre problématique intéressante, puisque le personnage central n'explique jamais les véritables raisons de sa présence. Déjà, dans **Close-Up** (1990), alors qu'un homme se faisait passer pour un célèbre réalisateur auprès d'une famille iranienne, la notion de vérité était au cœur d'une réflexion sur le simulacre. La question de la double identité traverse l'œuvre de Kiarostami, du **Vent nous emportera** à **Copie conforme**, dans lequel le cinéaste l'applique à l'œuvre d'art et sa copie. On peut dégager de ces films une thématique récurrente du cinéma kiarostamien, celle de l'apprentissage de la vie au cours duquel s'accomplit une mise en relation des êtres, des générations, de même que du passé et du présent.

Un détail s'impose dès les premiers plans du **Goût de la cerise**. Des hommes accourent vers la voiture en mouvement du personnage principal, le suppliant de les engager comme ouvriers. Le chômage est une composante essentielle du nouveau cinéma iranien, qui en traite quasi systématiquement, directement ou indirectement. C'est une grande source de désespoir et, ultimement, d'actions potentiellement répréhensibles. **Gagooman** (2002), premier film de Mohammad Rasoulof, l'aborde frontalement. Il raconte l'histoire d'un prisonnier qui, libéré après avoir épousé une femme elle aussi emprisonnée, cherche en vain un emploi. Le triste destin du personnage central peut être interprété comme une métaphore : même lorsqu'il arrive enfin à respirer l'air frais, loin des murs de la prison, Rasoulof reste enfermé, cette fois par un contexte social défavorable à son désir d'autosuffisance par le travail. Le bilan que fait le cinéaste est d'une admirable authenticité, ce que confirme l'utilisation de l'image numérique, qui accentue le réalisme cru de l'esthétique retenue.

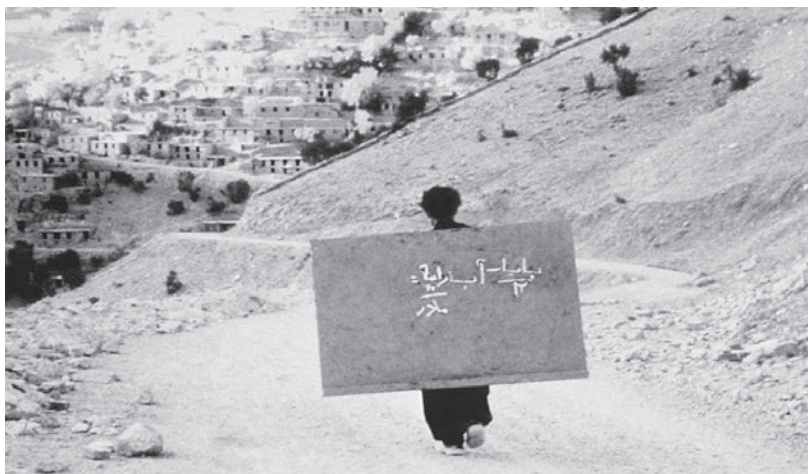
Gagooman traite aussi de la dignité perdue (jamais conquise, peut-être) d'un homme qui, dans l'épilogue, retourne en prison, faute d'avoir pu trouver sa place dans la société. Sa femme lui fait une courte visite, puis repart, le visage pensif, laissant derrière elle un mari honteux de sa condition et de son échec.

Cela évoque jusqu'à un certain point une jolie scène des **Enfants du ciel** (1997) de Majid Majidi, alors qu'un père, accompagné de son fils, parcourt à vélo les beaux quartiers à la recherche d'un emploi. Engagé pour réaliser des rénovations chez de riches propriétaires, on le voit à l'ouvrage tandis que son garçon joue avec le fils de son employeur. La scène crée un malaise chez le spectateur, qui ne sait trop comment recevoir cette scène. Le travail, comme le montrent d'autres films iraniens, est ainsi dépeint telle une véritable délivrance, laquelle permet d'assurer la survie de ces êtres fragilisés.

C'est ainsi que débute **Le Tableau noir** (2000), de la jeune réalisatrice Samira Makhmalbaf, alors qu'il ne reste plus rien à faire sinon errer à travers des terrains bombardés. Des instituteurs désargentés cherchent désespérément des élèves près de la frontière du Kurdistan, victime d'attaques aériennes. L'un d'entre eux trouvera des enfants, qui ne veulent ni lire ni écrire, faisant de la contrebande avec l'Irak; un autre croisera la route d'une bande de vieillards, marchant tant bien que mal vers leur terre natale. Le drame de tous ces malfamés, qui sentent l'ombre de la mort peser sur eux, y est raconté avec un prodigieux souci du détail : la caméra, souvent mobile, passe d'un groupe à l'autre en gardant une même objectivité. Le travail de Samira Makhmalbaf se situe dans la continuité de celui de Farrokhzad et de Kiarostami; sa vision, tout en profondeur et en poésie, s'incarne dans son cinéma, entre autres par l'importance qu'elle accorde au territoire, celui qu'elle montre comme celui parcouru par ses personnages (impossible de ne pas penser ici à Kiarostami). **Le Tableau noir** refuse toute forme de structure narrative prédéfinie et le récit semble s'insérer dans la lutte commune de tous ces personnages contre un ciel (aux sens propre et figuré) pouvant à tout moment s'effondrer sur eux et mettre un terme à cette douloureuse marche vers la finalité. Pour le spectateur, il n'y a plus vraiment de cinéma ni de protagonistes : il se sent peu à peu absorbé par ce danger omniprésent qui fait de chaque seconde un instant ultime de survie.

De la difficulté d'être né

Autre œuvre majeure du nouveau cinéma iranien, celle de Jafar Panahi rassemble un certain nombre de thématiques essentielles à sa compréhension. Les figures de la femme et de l'enfant, qu'on évoquait à propos d'**Une séparation**, trouvent chez Panahi leur expression la plus aboutie. Ses deux premiers films, **Le Ballon blanc** (1995) et **Le Miroir** (1997), relatent des parcours d'enfance traversés par la capitale (Téhéran) qui en définit l'itinéraire. La délicatesse de Panahi à leur égard est manifeste; en même temps, il ne leur épargne pas les difficultés de l'existence, et parfois même l'hostilité du monde adulte, devant lequel l'enfant est profondément seul. C'est ainsi qu'on



Le Tableau noir



Le Miroir

découvre la petite fille du **Miroir**. À la sortie de l'école, sa mère n'est pas là pour venir la chercher. Tentant de retrouver son chemin, elle monte dans un autobus, jusqu'au moment où, abruptement, elle refuse de continuer de faire l'actrice. Devant l'effarement de l'équipe de tournage, elle décide de retourner chez elle. Panahi accompagne l'enfant dans son aventure (imaginée ou réelle), captant au passage un certain état de la société iranienne. Par exemple, dans **Le Miroir**, c'est parce qu'elle ne peut pas s'asseoir à l'avant de l'autobus (les femmes sont confinées à l'arrière) que l'enfant en ratera le départ. Tandis qu'elle déambule dans les rues de Téhéran, on assiste à une discussion sur le rôle de la femme et sur le peu de valeur accordée aux tâches domestiques qui lui incombent, comparativement au travail rémunéré des hommes, ce qui ouvre un débat sur les inégalités hommes/femmes dans la société iranienne.

Dans **Le Ballon blanc**, une enfant doit retrouver le billet de banque que lui a donné sa mère pour acheter un poisson rouge. Comme dans **Le Miroir**, l'intrigue évolue au rythme de

la balade de la fillette qui, cette fois, se trouve investie d'une tâche aussi symbolique que vitale. L'idée qui sous-tend **Le Ballon blanc** est la suivante : au final, c'est un jeune Afghan qui parviendra à aider la gamine grâce à un ballon blanc, comme un signe d'espoir (et de paix, possiblement?). Ce film de Panahi, comme **Les Enfants du ciel** de Majidi, place l'enfant devant l'impossible, c'est-à-dire vis-à-vis d'une situation (économique) qui le dépasse, mais dont il subit les conséquences (et s'en sort par l'imagination). Dans le film de Majidi, le jeune garçon perd les seules chaussures que possède sa

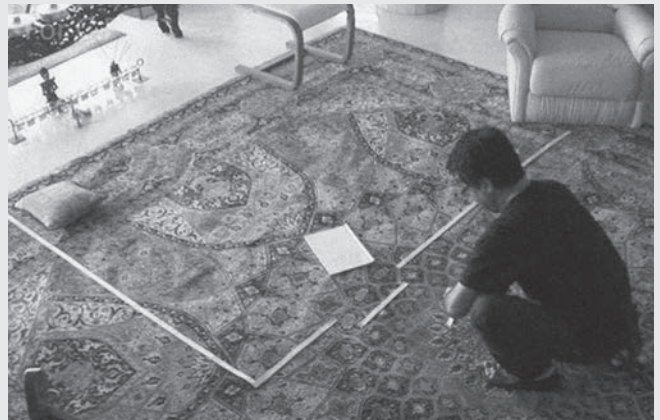
sœur ; ensemble, ils trouveront un stratagème qui leur permettra de fonctionner tous les deux avec une seule paire.

L'imagination — ou le rêve — est également l'unique porte de sortie du petit aveugle du **Silence** (1998) de Moshen Makhmalbaf (le père de Samira et aussi le scénariste du **Ballon blanc**). Tous les jours, Khorshid va travailler avec son amie, Nadereh, chez un luthier ; à 10 ans, il doit déjà gagner sa vie, en plus d'assurer celle de sa mère. Encore une fois, la pauvreté se fait grandement ressentir : la mère du garçon lui ré-

Cinéma et censure

En décembre 2010, Jafar Panahi était condamné à 6 ans de prison, de même qu'à une interdiction de tourner des films et de quitter l'Iran pour 20 ans. Ce jugement faisait suite à son arrestation, en mars de la même année, pour « propagande contre le régime » après le mouvement de protestation engendré par la réélection du président Ahmadinejad en 2009. Cette situation, désavouée par la communauté internationale, illustre la volonté du régime islamiste à réglementer et à censurer les œuvres et leurs artistes. Ainsi, depuis le début de ce feuilleton judiciaire, les films de Panahi sont interdits en Iran, mais des copies DVD continuent malgré tout de circuler sur le marché noir. Et Panahi n'est pas seul à vivre sous cette tutelle autoritaire : son compatriote Mohammad Rasoulof a lui aussi été arrêté et emprisonné au cours de l'année 2010, sensiblement pour les mêmes raisons. Kiarostami, qui tourne désormais à l'étranger, a réclamé immédiatement leur libération, soutenant, comme de nombreux autres cinéastes, la lutte dans laquelle sont engagés ces artistes injustement réduits au silence pour des motifs strictement idéologiques.

Assigné à résidence depuis 2010, Panahi a malgré tout réussi à réaliser un film, intitulé **Ceci n'est pas un film** (2011), envoyé au Festival de Cannes sur une clé USB cachée dans un gâteau. Le titre l'indique clairement : ce journal filmé du réalisateur iranien n'est pas un film au sens conventionnel du terme, mais plutôt un acte de survie en des temps dangereux. La petite chronique que livre Panahi, et dans laquelle il se laisse découvrir à travers ses activités quotidiennes (un déjeuner, un appel à son avocat, etc.), est un admirable geste de résistance à l'oppression dont il est victime. Même enfermé entre quatre murs, il continue de clamer sa foi dans l'importance de prendre la parole par le biais de l'art. **Ceci n'est pas un film** est la preuve de l'extrême lu-



Jafar Panahi dans **Ceci n'est pas un film**

cidité de Panahi et de son refus d'abdiquer en se taisant ou en fuyant ce pays qu'il aimerait un jour voir heureux et émancipé.

Il faut l'apprécier, sans le comparer à ses opus antérieurs, car c'est véritablement une œuvre de combattant, qui filme pour rester en vie, refuse de renoncer à la part d'humanité et d'humanisme caractérisant depuis le tout début son travail. Aidé par le documentariste Mojbata Mirtahmasb, Panahi va jusqu'à rêver qu'il prépare le tournage d'un prochain film : il transforme son salon en laboratoire où il crée, à échelle réduite, les plans qu'il projette et les déplacements de ses personnages.

Pourtant, un sentiment de désillusion le frappe presque immédiatement, car il n'est pas sans réaliser la vacuité d'une telle entreprise. **Ceci n'est pas un film** devient alors questionnement : à quoi bon tout cela, à quoi bon ce combat ? Ce glissement de la détermination à l'impuissance, malgré la force de la conviction qui habite Panahi, est émouvant. Un petit carnet qui a comme sujet la mise en scène d'un homme resté libre penseur, bien qu'il soit en prison. (Jean-François Hamel) ■ Voir autre texte à la page 41



Jafar Panahi

pète chaque matin, avant son départ, les menaces d'expulsion proférées par leur propriétaire. Comme les enfants de Panahi et de Rasoulof, celui-ci est contraint de trouver en lui-même les ressources de sa propre survie, ne recevant des adultes que des ordres (de son patron) et des implorations (de sa mère). Comme le prolongement du secours apporté par le jeune Afghan à la fillette du **Ballon blanc**, c'est un autre enfant, Nadereh, qui seul soutient Khorshid, en le guidant dans ses déplacements. Cette générosité aide l'aveugle à se débrouiller, tout en lui donnant l'occasion d'aiguiser sa sensibilité aux sons ambiants, question de compenser son handicap. La beauté du **Silence** est incarnée par la créativité dont fait preuve Khorshid et qui lui permet de s'évader de cet univers étouffant; grâce à son don musical, il parvient à inventer une scène de spectacle dans laquelle il est chef d'orchestre. Le réalisateur fait de cet instant un moment de pure magie, à mille lieues de la morosité du quotidien. Ainsi, le cinéma de Moshen Makhmalbaf, avec ses effets parfois baroquissants, affiche un parti pris pour l'émerveillement et l'évasion par l'imaginaire, condition *sine qua non* pour rêver un ailleurs que le réel, trop souvent terne et brutal, semble tenir à distance.

D'évasion, c'est aussi ce dont aurait besoin l'orphelin d'**Un temps pour l'ivresse des chevaux** (2000) de Bahman Ghobadi (qui tenait l'un des rôles principaux dans **Le Tableau**

noir). Sans parents, il lui revient de prendre soin de son jeune frère handicapé qui nécessite urgemment une opération pour espérer survivre. L'argent manquant, il trouve du travail afin de pouvoir amasser la somme nécessaire à l'intervention médicale de son cadet. Le film de Ghobadi, aussi frappant qu'inoubliable, suit l'entreprise périlleuse de ce garçon plus mature que bien des adultes, bravant le froid et la guerre. Certains moments sont particulièrement marquants, comme celui où, faute de sous, il doit accompagner son frère en Irak, à dos de cheval. Le désespoir atteint alors son paroxysme: tout semble perdu, le parcours, qui se fait sous la neige et les tirs ennemis, devient de plus en plus difficile. **Un temps pour l'ivresse des chevaux** s'achève sur une incertitude qu'on peut interpréter comme l'aboutissement d'une désolation trouvant un écho dans le paysage, désertique et laborieux, que vont tenter de parcourir ces deux jeunes abandonnés.

Ce nouveau cinéma iranien, pris entre l'enfance et la mort, s'inscrit dans un tourbillon sans fin où la femme est, elle aussi, au même titre que l'enfant, condamnée à subir son existence. Ce serait là peut-être le sens du titre du film de Panahi, **Le Cercle** (2000), un sublime portrait de femmes dont personne ne veut. La roue enclenchée ne s'arrête jamais, elle se répète perpétuellement. La structure même du film adopte un mouvement circulaire. La grille de la porte de l'hôpital du premier



Le Cercle

plan, alors que, derrière, une femme est sur le point d'accoucher, fait échos aux barreaux du dernier plan qui, cette fois, montre un groupe de femmes enfermées dans une cellule de prison. Panahi filme ici une mère abandonnant son enfant, une autre qui veut avorter, une troisième qui se prostitue, sans compter un groupe de fumeuses réclamant la liberté (illusoire, bien sûr) que la société leur refuse. Ces femmes du **Cercle** ne sont pas entendues par un système qui les considère comme assujetties à l'autorité patriarcale. L'une d'elles ne peut quitter la ville parce qu'elle n'est pas accompagnée.

Kiarostami, Panahi, Makhmalbaf, Ghobadi et Rasoulof, pour ne nommer que ceux-là, pratiquent un cinéma simple, mais percutant, sans complaisance ni sentimentalisme. Devant chacun de leurs films, on est interpellé par des images d'une profonde beauté dévoilant une réalité difficile, parfois monstrueuse, qui cherche à montrer ce que le discours officiel s'efforce de cacher. C'est tout le cinéma mondial contemporain qui devrait tirer des leçons de la cinématographie iranienne tant celle-ci présente une vision singulière et juste du monde qui nous entoure. ▀

Cinéma et censure (suite)

La censure iranienne a été particulièrement active à la sortie du long métrage d'animation **Persepolis**, en 2007. Réalisée conjointement par Vincent Paronnaud et Marjane Satrapi, une Iranienne immigrée en France, cette adaptation de la bande dessinée autobiographique de Satrapi raconte les péripéties d'une jeune fille de Téhéran à la suite de la Révolution islamiste de 1979. Prétextant qu'il véhiculait une perception erronée des conséquences de la Révolution islamiste, le gouvernement iranien a décidé d'en présenter une version censurée, malgré le triomphe de **Persepolis** à Cannes cette année-là (Prix du jury). Évidemment, il est facile de comprendre pourquoi le régime d'Achmadinejad a choisi la voie de la censure : voir cette Marjane, effrontée et intelligente, ridiculiser la tenue libertine des garçons en demandant sur quelles bases reposent leur légitimité de faire la leçon aux filles est condamnable pour les autorités en place.

Par ailleurs, Satrapi n'est guère plus indulgente à l'égard de l'Occident : les séquences à Vienne, où la petite Marjane se rend lorsque la situation en Iran devient intenable, ne lui offrent pas le bonheur idyllique qu'elle avait imaginé. **Persepolis** raconte l'histoire d'une fillette cherchant quelque part un monde à sa hauteur, qui répondrait à ses exigences révolutionnaires. Mais elle habite un pays où plus le temps passe et plus s'affirme l'omnipotence des islamistes qui ont pris les rênes du pouvoir et plus les citoyens, en particulier les femmes, sont réprimés, épiés et menacés par ce régime radical. À la fois prouesse technique (par la qualité exemplaire des dessins) et critique acerbe de l'intolérance, **Persepolis** est un film brave, qui ose lever le voile sur l'injustice vécue au quotidien par les Iraniens, comme peu de films ont le courage de le faire. (Jean-François Hamel) ▀

CONFÉRENCE DERRIÈRE L'ÉCRAN

Le parcours d'un film québécois
 de son financement à sa sortie en salle

En deux heures, Éric Perron, rédacteur en chef de la revue Ciné-Bulles, explique les étapes de la production d'un film (scénarisation, tournage, postproduction), l'importance des festivals, les stratégies de distribution et le partage des recettes sans oublier les différents modes de financement du cinéma québécois. Tout au long de cet exposé, le conférencier répond aux questions de l'auditoire.

Destinée autant au grand public qu'aux étudiants, constamment mise à jour et appuyée par une présentation PowerPoint visuellement riche, cette conférence a été présentée à 90 reprises au cours des quatre dernières années dans une trentaine de villes au Québec. Le taux de satisfaction est de 93,6 % (1 615 évaluations compilées).

Tarifs, photographies et autres versions de cette conférence :
cinemasparalleles.qc.ca (section Ciné-Bulles)

Pour renseignement et réservation, contactez
 Éric Perron au **514 252-3021 poste 3413** ou par courriel
 à **revuecb@cinemasparalleles.qc.ca**

Ciné-Bulles
 LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

cinemasparalleles.qc.ca

« Pour susciter l'intérêt, donner de l'information juste et pertinente, transmettre des connaissances et une passion, on ne peut pas espérer mieux. Une rencontre avec Éric Perron, un contact avec Ciné-Bulles, ce n'est pas une fenêtre, mais une porte grande ouverte sur le monde cinématographique. »

– Isabelle Glémaud, Senneterre

« Depuis quelques années, la conférence Derrière l'écran est devenue un incontournable. En prenant conscience de la réalité des cinémas québécois et nord-américain, dans leurs contextes de réalisation et de diffusion, nos étudiants deviennent plus critiques et sont ainsi mieux équipés pour l'étude du cinéma, mais aussi du domaine culturel en général. »

– Martin Labrie, Cégep de Sherbrooke

« Tant par son contenu que son animation, la conférence Derrière l'écran est un excellent moyen de sensibiliser et d'informer les cinéphiles et la population en général sur les rouages du cinéma québécois. »

– Paulette Loubert, Ciné Bobine New Richmond

« La conférence proposée offre une synthèse pertinente et complète des dessous du cinéma québécois. La force de l'exposé s'installe dans l'habileté qu'a le conférencier à établir des parallèles efficaces entre les dédales du système de financement et les connaissances générales qu'ont les auditeurs. Mes étudiants n'ont eu que de bons commentaires à propos de la présentation. Ils comprennent maintenant mieux l'importance et la valeur du cinéma d'auteur. »

– Stéphanie Veillet, Cégep de Terrebonne

Le funambule céleste

STÉPHANE DEFOY

Après la dernière cérémonie des Oscar où le film **The Artist** a remporté cinq statuettes, dont celles du Meilleur film et de la Meilleure réalisation, un cinéaste a affirmé haut et fort que le long métrage de Michael Hazanavicius était un film facile. Cette fracassante déclaration, qui a rapidement fait le tour de la planète, venait de Nanni Moretti. Ses opinions tranchées sur le cinéma, sur les mouvements sociaux et plus particulièrement sur le

monde politique sont les assises de l'œuvre cinématographique qu'il érige depuis plus de 30 ans. Dans **Habemus Papam**, l'Italien délaisse la sphère politique pour s'attaquer à la religion catholique avec, comme prémisse, un nouveau pape fuyant ses responsabilités. Retour sur le cinéma d'un réalisateur unique et fascinant qui n'hésite pas à recourir à l'autoréférence pour commenter les transformations de son pays depuis quatre décennies.

Il est pratiquement impossible de dissocier le cinéma de Nanni Moretti de sa personnalité flamboyante et des positions qu'il exprime avec courage. Ses longs métrages reflètent ses états d'âme et ses convictions. Militant au sein du Parti communiste pendant de nombreuses années, il s'applique à pourfendre la droite ultralibérale qui s'alignera, à partir du milieu des années 1990, derrière l'extrapresident Silvio Berlusconi. En revanche, Moretti, par souci d'intégrité, n'hésite pas à questionner ouvertement le mouvement gauchiste auquel il se rallie, sans y adhérer aveuglément. Dans **Palombella Rossa** (1989), le réalisateur-acteur incarne un haut responsable du Parti communiste devenu amnésique à la suite d'un accident de voiture. Il retrouve peu à peu la mémoire sur son passé politique. À travers sa remise en question aux abords d'une piscine (l'action, ou plus précisément la réflexion, se déroule pendant un match de water-polo auquel le personnage participe), il témoigne, avec son humour habituel, de la fin de l'utopie socialiste. Nous sommes en 1989, le mur de Berlin est à la veille de tomber alors que le Parti communiste italien, incapable de se renouveler, est voué à la disparition. Le personnage principal, tout comme la gauche, se retrouve empêtré dans une crise existentielle qui le force à l'introspection. Sauf qu'il est difficile de se remettre en question quand la mémoire déraile. Cette amnésie du protagoniste renvoie à celle de tout un peuple (italien, dans le cas présent, mais on pourrait appliquer l'allégorie ailleurs dans le monde) qui s'empresse d'effacer ses références politiques pour monter dans le train du changement, peu importe la direction. Restent alors à Moretti des souvenirs qui reviennent un à un : ceux d'un militantisme éculé entremêlés d'images du film **Le Docteur Jivago** (histoire d'amour impossible sur fond de guerre civile russe). Cette ode à la mémoire collective traverse **Palombella Rossa** comme un parfum de tendresse et de nostalgie. De plus, la finale de ce long métrage, dont il faut souligner la virtuosité de la mise en scène, est fraîche à notre esprit ; le protagoniste interprété par Moretti hérite d'un tir de pénalité en fin de partie. S'il compte, c'est la victoire ; s'il rate, c'est la défaite. Avant de s'exécuter, il répète inlassablement dans sa tête qu'il doit impérativement lancer le ballon à droite. Mais au dernier instant, l'instinct prend le dessus sur la raison. Moretti tire à gauche et le gardien fait l'arrêt. Voilà une amusante métaphore traduisant à merveille le sentiment du réalisateur à propos de

ses convictions. Incapable de s'associer à la pensée de droite, il s'acharne à soutenir les gestes et les actions prolétariennes malgré leur impopularité grandissante auprès de la population. Une attitude de perdant, selon l'analyse du cinéaste.

Ce film met en évidence quelques-uns des thèmes de prédilection du réalisateur qui se sont imposés au fil des ans et des films. Chez Moretti, le commentaire politique et l'amour inconditionnel du cinéma se confondent dans des intrigues s'inspirant fortement du cheminement personnel du cinéaste. La dimension politique de son discours se matérialise plus spécifiquement à partir de **Palombella Rossa**. Elle occupe une place encore plus importante dans les deux films suivants. **Journal intime** (1994) et **Aprile** (1998) sont sans conteste les longs métrages les plus autobiographiques de Moretti. Alors que le premier prend la forme d'un journal émaillé de réflexions parfois profondes, souvent futiles, le second adopte comme point de départ la naissance de Pietro, fils de Moretti, et tous les chamboulements occasionnés par cet avènement. Dans **Journal intime**, le propos politique se profile à travers une série d'observations du réalisateur sur ses activités quotidiennes. Avec son légendaire humour caustique, il évoque les obsessions du peuple italien. Les anciens militants sont devenus des petits-bourgeois se complaisant dans le confort et l'indifférence, les enfants uniques sont traités comme des rois, les îles au nord de la Sicile se transforment en espaces touristiques et les médecins sont dépeints comme de sympathiques incompetents. Ces éléments réunis pourraient offrir un portrait déprimant de la société italienne. Mais c'est tout le contraire qui se produit grâce à la présence, dans pratiquement chaque plan, de Moretti, funambule céleste aux commentaires acidulés. Le cinéaste endosse cette fois son propre rôle, sans fard et libéré des impératifs de la fiction. Divisé en trois sections, comme autant de chapitres du journal intime de son auteur, le long métrage oppose au récit linéaire conventionnel un collage désordonné d'impressions et de remarques pleinement assumées par Moretti qui n'aura jamais été aussi loin



Palombella Rossa



Journal intime



Aprile



La Chambre du fils

dans l'évocation de son intimité. À cet effet, plusieurs scènes sont filmées dans son appartement romain où l'on remarque la présence de sa femme dans quelques séquences.

Berlusconi, l'affreux

Aprile, le film d'après, est une suite à **Journal intime**. On retrouve dans les deux films les longues randonnées du cinéaste en Vespa. On fait également allusion à ce projet fou que le réalisateur évoque au quotidien et qu'il tente de matérialiser : une comédie musicale sur un pâtissier trotskiste dans l'Italie conformiste des années 1950. **Aprile** se termine sur une courte séquence (la pâtisserie du bonheur en quelque sorte) volontairement kitsch et totalement jouissive tirée de cet improbable projet. Musique entraînante et chorégraphie dynamique insufflent un instant d'allégresse à cette adorable conclusion qui donne envie de danser, comme le fait toute l'équipe technique du film dans le plan final. Il faut souligner que l'intrigue d'**Aprile** se concentre essentiellement sur deux thèmes : la naissance du fils de Moretti et les élections générales en Italie qui verront le riche homme d'affaires Silvio Berlusconi accéder au pouvoir. Devant ce constat affligeant, le réalisateur-acteur, regardant à la télé les résultats du scrutin, préfère fumer de la marijuana pour la première fois de sa vie. L'ampleur du pétard, un énorme joint qui fait figure de triste farce, rivalise avec la débâcle appréhendée de la gauche. Une année et quelques mois plus tard, le gouvernement est renversé. Une nouvelle campagne électorale se prépare. Cette fois, Moretti juge qu'il doit agir promptement en jouant les objecteurs de conscience. Il décide de réaliser un documentaire sur l'Italie avec comme point d'ancrage la course à la présidence qui s'amorce. **Aprile** témoigne de cette démarche au quotidien. Le réalisateur pourrait concentrer uniquement ses énergies sur sa paternité en devenir, mais une fois de plus, le sens du devoir l'interpelle. Moretti n'est pas qu'un simple cinéaste parmi d'autres. Il profite de son statut pour révéler les changements sociaux et poli-

tiques qui transforment sa nation. Filmer pour témoigner, telle pourrait être sa devise. Avec une subjectivité avouée, pourrait-on ajouter.

C'est dans cette même optique que Moretti tourne, en 2006, **Le Caïman**. On appréhendait une charge antiberlusconienne brutale (le réalisateur avait lui-même insisté pour que son long métrage puisse influencer le vote à l'élection de 2006), mais ce fut une proposition beaucoup plus nuancée, un discours critique à plusieurs niveaux. Bien que le sujet du film porte sur les dérives et les malversations de l'ancien chef du gouvernement, ainsi que sur son combat acharné contre la magistrature italienne afin de le disculper de toute condamnation, son récit repose en premier lieu sur l'histoire d'un producteur de films de séries B luttant contre la tyrannie du cinéma d'auteur (constatez ici l'ironie de Moretti). Tel un caïman tapi en eaux peu profondes, le personnage de Berlusconi, interprété par différents comédiens, surgit de manière inattendue pour rappeler les grands scandales ayant marqué ces années au pouvoir. La conclusion, dans laquelle le cinéaste-acteur devenu chef de la nation, prend place au tribunal, est un moment marquant dans sa filmographie. Le dernier plan à l'intérieur d'une limousine, montrant un Berlusconi vaniteux qui se défile puis disparaît dans son ombre après avoir mis le feu aux poudres dans la foule, est une pièce d'anthologie.

Avec le recul, force est de constater que les années au pouvoir d'*Il Cavaliere* ont constitué une indéniable source d'inspiration pour le cinéaste italien. **Le Caïman** en est l'exemple le plus probant, avec ses entrelacs des sphères politiques et cinématographiques. Le long métrage expose les différentes étapes et les nombreux obstacles liés à la production d'un film. Le personnage de Bruno, producteur fauché sur le déclin interprété par l'acteur napolitain Silvio Orlando (présent dans plusieurs films de Moretti), s'en remet à une jeune réalisatrice qui lui propose un scénario sulfureux. Tout tourne autour de stratégies de persuasion. Il faut convaincre des

investisseurs étrangers et des comédiens de la pertinence et de la faisabilité du projet, tout en faisant patienter les institutions bancaires qui acculent Bruno à la faillite. Le cinéma est présenté comme une entreprise à haut risque où le retour sur l'investissement paraît improbable, surtout lorsque la proposition aborde un sujet controversé. Au passage, Moretti fait un joli clin d'œil aux films de série B d'une époque révolue en ouvrant son long métrage sur une séquence des « Aventures de Cata-ratte ». Il s'agit en fait d'un des nombreux films fauchés produits par le protagoniste central, une sorte de James Bond féminin combattant, grâce à des effets spéciaux pitoyables, les vilains communistes.

L'homme aux mille projets

On cause beaucoup cinéma chez Moretti. Par exemple dans **Journal intime**, il y va de quelques invectives sur les films en salle à l'époque, tout en pestant qu'il n'y a jamais de longs métrages qui vaillent le déplacement durant la période estivale à Rome. La critique est également écorchée au passage dans une scène où Moretti lit à haute voix un commentaire écrit devant un journaliste qui pleure tant il se sent coupable d'avoir rédigé un texte aussi nul. Dans **La Chambre du fils** (2005), le choix d'un film s'avère une activité familiale trépidante et aller au cinéma, un acte rassembleur. Plus encore, l'œuvre de Moretti renseigne le spectateur sur sa démarche artistique, plus précisément sur la manière dont ses nombreux projets germent dans son esprit. Car des projets, ils n'en manquent pas. Au contraire, ils s'entrechoquent et disparaissent pour mieux réapparaître sous d'autres formes. Comme le personnage de Bruno dans **Le Caïman**, qui fantasme depuis des années à l'idée de produire un film improbable racontant le retour de Christophe Colomb en Espagne, Moretti rêve de comédie musicale folichonne, de satire sociale basée sur des faits divers ou de documentaire monumental sur l'Italie des 30 dernières années. Il faut bien admettre qu'il est impossible de concrétiser tous ces projets. Cependant, son cinéma, profondément vivant et esquissé comme un croquis, défile sous nos yeux avec enchantement. Chaque fois, l'humour, décliné sous toutes ses formes (*commedia dell'arte*, comédie romantique, comédie dramatique nimbée de burlesque et d'ironie), est au rendez-vous. Un humour qui cache une certaine amertume devant un futur incertain.

Cultivant l'autoréférence avec succès, la structure des films les plus personnels de Moretti épouse les formes les plus variées. Jamais linéaires et toujours surprenants, ses récits, provocateurs à souhait, s'apparentent à des cahiers raturés au gré des idées qui foisonnent dans la tête de son rédacteur. Avec cette approche qu'on peut qualifier de vagabondage cinématographique, le réalisateur se permet de passer allègrement du coq à l'âne. Il s'offre toutes les libertés en prenant un malin plaisir à bousculer les idées préconçues. Il cultive l'art de la digression et celui de la rupture de ton. Ce tourbillon affectif et décousu, en forme d'introspection où l'on peut difficilement discerner la part de réel de la part de fiction, peut s'avérer indigeste pour le profane. Il faut savoir apprivoiser les dérives de son auteur, car au final, ce cinéma de l'escapade a un charme fou. Rien n'est plus vivant et attachant qu'un film du cinéaste italien. La présence de Moretti dans chacun de ses opus agit comme un fil conducteur dans ce parcours éclaté. Avec son grand corps mince, son visage long, son regard naïf et son sourire en coin, il joue sa partition du moqueur engagé, excentrique dans ses réactions, tout en assumant pleinement ses paradoxes comme ses positions politiques et sociales. Empruntant un ton léger, le cinéaste se questionne ouvertement sur l'évolution du monde moderne. Tournant au passage en dérision quelques situations invraisemblables, il reste fidèle à ses convictions à travers sa verve habituelle.

Moretti et Cannes

Nanni Moretti appartient au club très sélect des habitués de Cannes. Le cinéaste italien fait son apparition dans la section Compétition officielle de l'événement cinématographique français dès son deuxième long métrage, **Ecce Bombo** (1978). Après des passages remarquables à la Mostra de Venise (Prix spécial du jury pour **Sogni d'Oro** en 1981) et au Festival international du film de Berlin (Ours d'argent pour **La Messe est finie** en 1985), il renoue avec la Compétition officielle à Cannes avec **Journal intime** qui remporte le Prix de la mise en scène. Tous ses films suivants seront présentés dans la convoitée sélection cannoise, y compris son dernier opus, **Habemus Papam**, reparti bredouille de l'édition 2011. C'est en 2001 que Moretti décroche la Palme d'or avec **La Chambre du fils**. Il était tout à fait normal qu'il préside un jour le jury de la compétition officielle, ce qui fut fait en 2012. (Stéphane Defoy) ■



Nanni Moretti et Michel Piccoli dans **Habemus Papam**

Faits vécus

Son omniprésence devant la caméra ouvre la porte à ses détracteurs qui lui reprochent son narcissisme. Selon eux, un cinéma où tout tourne autour du nombril de son créateur. Il est vrai que Moretti puise son inspiration de ses expériences personnelles et qu'il ne se gêne pas pour mettre en scène des événements qu'il a vécus (sa pratique du water-polo dans **Palombella Rossa**, ses problèmes de santé dans **Journal intime**, sa paternité en pleine crise de quarantaine dans **Aprile**, etc.). En revanche, il faut savoir établir une distinction entre narcissisme et introspection. Le cinéaste italien livre ses observations, ses angoisses et ses obsessions bien plus qu'il ne raconte les détails de sa vie qui, au demeurant, lui sert de matériau de base afin d'ouvrir l'espace vers la fiction. L'intérêt de ses propositions réside dans le plaisir contagieux qu'il transmet au public à aborder la vie à contre-pied pour s'en amuser follement.

Il est certain que Moretti sait prendre ses distances par rapport à lui-même et changer de registre, tout en travaillant à partir d'un scénario plus structuré. Rangeant dans les tiroirs sa matière autobiographique, il revient en 2001 à un cinéma plus classique qui rappelle ses premiers films comme **La Messe est finie** (1985). Beaucoup plus sage dans son traitement et moins éclaté dans sa structure narrative, **La Chambre du fils** traite de la perte d'un enfant dans une famille vivant jusque-là le parfait bonheur. La mort du jeune Andrea, décédé dans un bête accident de plongée sous-marine, provoque une crise profonde au sein de la cellule familiale composée d'un père (Moretti transformé

en psychanalyste pour l'occasion), de sa femme et de sa fille, qui vient d'atteindre la majorité. Dans ce drame poignant où le réalisateur a évacué son habituel humour caustique, le spectateur assiste à la lente désintégration d'un couple qui doit composer avec la rage de l'enfant qui se retrouve sans frère. Loin de souder ceux qui restent, la disparition du fils crée un fossé impossible à franchir. Il s'établit alors une distance insurmontable entre les membres de cette famille brisée.

Moins ambitieux que ses opus précédents et que son film suivant (**Le Caïman**), **La Chambre du fils** montre un Moretti tout en retenue qu'on ne connaissait pas. Que ce soit par sa mise en scène ou son jeu d'acteur, Moretti use de sa vaste expérience de réalisateur pour faire émerger l'émotion brute. Ce travail sur le deuil, relativement bouleversant, parvient à éviter les écueils mélodramatiques propres à ce genre. De plus, le cinéaste habituellement verbomoteur étonne par un judicieux usage des silences permettant de traduire efficacement la douleur et la tristesse des situations. **La Chambre du fils** demeure une proposition assez convenue sur la perte d'un être cher. Il aura néanmoins fallu que le réalisateur s'éloigne de sa marque de commerce, la satire sociale aux accents fantaisistes, pour remporter, grâce à ce film, la récompense suprême : la Palme d'or du Festival de Cannes. Cela dit, Nanni Moretti reste à son meilleur lorsqu'il endosse son costume de funambule céleste puisque, au final, c'est une partie de sa propre histoire qu'il met inévitablement en scène pour le plus grand plaisir du spectateur. Vive ses digressions, ses récits anachroniques et ses farces grotesques, car de ce cinéma-là, il s'en fait malheureusement trop peu. ▀

Habemus Papam de Nanni Moretti

Pape en fugue

STÉPHANE DEFOY

Nanni Moretti aime l'audace et ne craint pas de s'attaquer à des sujets épineux. Après avoir touché une corde sensible en Italie en échafaudant une intrigue autour du « règne » de Silvio Berlusconi dans son film précédent, **Le Caïman**, le cinéaste a trouvé son inspiration dans l'élection d'un nouveau pape dans **Habemus Papam**. Le conclave est réuni. Les cardinaux doivent désigner l'un des leurs pour l'élever au pontificat. Le rituel suit son cours et quelques tours de scrutin sont nécessaires avant d'obtenir la majorité absolue. Finalement, contre toute attente, Melville, un cardinal français, sort vainqueur de l'éreintante ronde électorale. Des représentants du Vatican s'avancent sur le balcon donnant sur la place Saint-Pierre où sont massés des milliers de fidèles et déclarent : « Habemus Papam » (nous avons un pape). Le nouveau chef suprême pousse un cri de frayeur. Il refuse de se montrer au peuple. Il doute, n'est pas prêt. L'ampleur de la tâche est colossale. L'Église catholique doit dès lors gérer une crise sans précédent.

Avec un thème aussi explosif, plusieurs présumaient que le long métrage du cinéaste italien engendrerait des remous à sa sortie. La polémique appréhendée ne s'est jamais matérialisée, car tout comme **Le Caïman**, **Habemus Papam** surprend plus qu'il ne provoque, déroute plus qu'il ne dénonce. Ainsi, le réalisateur est passé maître dans la cohabitation des genres. Il amalgame avec ingéniosité le drame d'un homme qui croule sous la pression à des situations grotesques d'où ressortent les pointes d'ironie ayant fait sa renommée. Les séquences où les cardinaux participent à un tournoi de volley-ball sous la gouverne de Moretti, transformé en animateur sportif, sont absolument savoureuses en plus de s'avérer un habile clin d'œil à la fameuse partie de water-polo de **Palombella Rossa**. Il faut également souligner que l'ouverture du film, tandis que le conclave est réuni pour désigner un nouveau chef de l'Église catholique romaine, est particulièrement marquante et rigoureuse dans sa démonstration des détails protocolaires. De plus, le spectateur est témoin à cet instant d'une scène surprenante alors que chaque cardinal prie pour ne pas être choisi par ses pairs comme le nouveau chef suprême. Dans ce drame aux accents fantaisistes, les cardinaux sont dépeints comme une confrérie de vieillards qui s'illuminent à l'arrivée d'un psychanalyste (Moretti qui reprend le rôle qu'il avait tenu dans **La Chambre du fils**, avec un peu plus de légèreté) venu tenter de dénouer l'impasse. De son côté, le service des communications

du Vatican prend la forme d'une cellule de crise qui gère la situation par l'édification d'un gigantesque mensonge. Tout est mis en place pour faire croire que le Saint-Père est retranché dans ses appartements afin de méditer alors qu'en réalité, il s'est enfui.

La principale qualité du film réside dans son pari de présenter un pape à hauteur d'homme, un individu comme bien d'autres qui craque devant la mission à accomplir. Melville est d'abord et avant tout un être sensible aux prises avec la nostalgie d'une carrière sur les planches qui ne s'est jamais concrétisée. Son escapade dans les rues de Rome lui rappelle l'agréable souvenir des pièces de Tchekhov dont il peut réciter des passages entiers. Afin d'accentuer le poids qui pèse sur le protagoniste central, Moretti présente le Vatican comme un lieu étouffant et séparé du monde réel. En opposition à l'effet d'enfermement, le cinéaste use de l'astuce de la fugue pour offrir à son personnage principal les plaisirs d'une ballade incognito dans la capitale italienne. Malheureusement, cette partie du long métrage révèle les ficelles d'une mise en scène parfois trop appuyée, par exemple dans le passage où les cardinaux retrouvent Melville qui assiste paisiblement à une représentation de *La Mouette* de Tchekhov. Mis à part quelques instants forcés maladroitement intégrés à l'histoire, **Habemus Papam** porte indéniablement la marque de son réalisateur; il est difficile de trouver un cinéaste aussi talentueux que Nanni Moretti pour construire un récit dosant à la perfection tragédie humaine, émotion brute et comédie aux relents poétiques. ▀



Italie-France / 2011 / 102 min

RÉAL. Nanni Moretti SCÉN. Nanni Moretti, Francesco Piccolo et Federica Pontremoli IMAGE Alessandro Pesci MUS. Franco Piersanti MONT. Esmeralda Calabria PROD. Jean Labadi et Nanni Moretti INT. Michel Piccoli, Jerzy Stuhr, Nanni Moretti, Renato Scarpa DIST. Les Films Séville

Un voyage extraordinaire



JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Certains premiers films pèchent par excès, alors que d'autres, mal assurés, laissent une impression de facilité. D'autres encore parviennent à affirmer une identité propre, puisant ici et là des références explicites qui en limitent l'originalité. À ces tentatives plus ou moins mémorables se greffent de jolis trésors qui créent, souvent à partir de quelques détails de mise en scène, de magnifiques moments de cinéma. On retrouve justement de ces instants magiques, jaillissant *ex nihilo*, dans le premier long métrage du réalisateur argentin Pablo Giorgelli, **Les Acacias**. Ce film hispano-argentin s'est mérité plusieurs prix au Festival de Cannes 2011, dont celui de la Caméra d'or remis au meilleur premier film.

Un résumé du récit pourrait laisser croire que le propos du film est plutôt mince, ce qui serait faux. Son scénario est simple, certes, mais simplicité ne rime pas avec simplisme. Le film évoque l'histoire d'un camionneur solitaire, Ruben, entamant un long voyage qui le mènera d'Asunción à Buenos Aires. À la demande de son patron, il transporte une femme inconnue et son bébé. Rapidement, cette situation exceptionnelle déplaît à Ruben, homme si-

lencieux et grognon, qui se montre aussi peu plaisant qu'affable. Mais voilà : ils ont 1 500 km à parcourir ensemble.

Posant un regard à la fois sensible et humaniste sur ces êtres que tout sépare, le film de Giorgelli les fait d'abord se regarder, muets, indécis et mal à l'aise. Puis, tranquillement, ils commenceront à se parler, chacun préservant son intimité. **Les Acacias** est un film sur la répétition des gestes qu'il est impossible d'extraire de la nature du voyage entrepris par les personnages : route, arrêts à la station-service, retours dans le camion, encore la route, pause cigarette, nuit de courts sommes. Cette accumulation d'actions banales et anecdotiques nourrit le récit, lui imposant un rythme particulier, tout en lenteur et en délicatesse. La caméra accentue le réalisme affirmé de l'esthétique privilégiée par le réalisateur : elle évite habilement les plans d'ensemble, plus lyriques, pour se concentrer à l'intérieur du camion où sont confinés les personnages. Lorsqu'elle se tourne vers le paysage, elle emprunte le plus souvent le point de vue d'un protagoniste ou se positionne au centre de la cabine, alternant les champs/contrechamps de Ruben à la femme, au

moment où leurs regards se croisent. Ce choix de mise en scène appuie bellement la justesse des images, sans artifices inutiles.

Le non-dit occupe une place prépondérante dans ce film, dont la beauté réside justement dans ce qui ne peut pas se dire, mais qui se vit avec une intensité cachée, voire refoulée. Le huis clos impose cette gêne exprimée par des gros plans qui suggèrent ici et là des sourires complices. Ceux-ci ne sont jamais appuyés, toujours montrés avec pudeur. Les deux protagonistes gardent ainsi tout leur mystère, comme une chose jalousement préservée. La tension, perceptible tout au long du voyage, est magnifiquement contenue dans des changements d'attitude, particulièrement décelables chez Ruben. Ce trajet en compagnie d'une inconnue qu'il apprend à apprécier, peut-être même à aimer, transforme sa pensée et, conséquemment, son comportement. Qu'il ouvre la portière à sa passagère, s'occupe de ses valises ou encore du bébé tandis qu'elle téléphone, les petites attentions de Ruben, qui se multiplient au fil de la route, expriment mieux que ses paroles l'évolution de son sentiment à l'égard de la



jeune femme. La générosité remplace ainsi peu à peu l'indifférence initiale par une sorte de volonté secrète de Ruben de communiquer implicitement son attachement. Preuve que le banal peut être extraordinaire. Pour capter les signes ténus de ce changement dans leurs rapports mutuels, il faut être attentif à ce qui peut d'abord sembler sans intérêt. En y regardant de plus près, on découvre qu'une simple portière ouverte suggère avec plus de conviction que les mots le début d'un véritable dialogue entre les deux étrangers.

En lieu et place de l'habituel *happy end*, **Les Acacias** se termine sur une splendide ouverture. Une brèche qui permettra peut-être à Ruben et à cette femme de se rencontrer de nouveau, une fois le voyage accompli. Le camionneur arrive chez la cousine de l'inconnue, où celle-ci est chaleureusement accueillie. Pendant que tout ce beau monde s'embrasse, Ruben attend, incertain, le moment des adieux. Lorsqu'elle revient vers lui, il a enfin le courage de lui demander s'ils pourraient éventuellement se revoir, quand il repassera par Buenos Aires. Cette future rencontre les enthousiasme et c'est dans cet

état que le héros solitaire repart, habité par l'espoir. Cette ultime scène est émouvante à plusieurs égards. D'abord parce qu'elle s'inscrit comme le prolongement (et la conclusion logique) d'un rapprochement qui, commencé dans le silence et dans le doute, peut enfin s'énoncer verbalement, une fois le huis clos éclaté. Cette scène bouleverse également par la charge émotive qu'elle libère, après ce long voyage inoubliable ayant permis à deux inconnus de tisser des liens qui ne sont plus de l'amitié, mais pas encore de l'amour.

Au final, Pablo Giorgelli refuse de mentir au spectateur en lui racontant une improbable histoire d'amour. Chose de plus en plus rare au cinéma, **Les Acacias** respecte aussi ses personnages, ne leur faisant jamais exprimer des sentiments faciles susceptibles de faire tourner rondement une intrigue divertissante. En outre, c'est un film conscient des effets de l'espace sur les comportements des protagonistes et qui sait brillamment exploiter ce que cet espace impose : une économie de dialogues, de longs moments de contemplation du paysage environnant, d'autres à questionner ce que ce long

trajet met en place, sans jamais épuiser ce qu'il suggère plus qu'il n'explique, même si certains gestes permettent d'entrevoir ce qui pourrait advenir. **Les Acacias** tourne autour des choses et des sentiments, avec la grâce qu'une si belle rencontre exigeait. ▀



Espagne-Argentine / 2011 / 82 min

RÉAL. Pablo Giorgelli **SCÉN.** Pablo Giorgelli et Salvador Roselli **IMAGE** Diego Poleri **SON** Martin Litmanovich **MONT.** Maria Astrauskas **PROD.** Pablo Giorgelli, Ariel Rotter et Alex Zito **INT.** German de Silva, Hebe Duarte, Monica Coca **DIST.** K-Films Amérique

Prendre parti

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

À la fin avril, au moment de commencer cet article, le mouvement de grève étudiante franchissait le cap des 60 jours et la répression des manifestants à l'extérieur du salon du Plan Nord au Palais des congrès de Montréal, pendant que Jean Charest plaisantait devant un parterre d'investisseurs, montraient l'impasse de la discussion d'une manière que le regretté Pierre Falardeau n'aurait pas dédaigné ajouter en annexe à son **Temps des bouffons**. Nonobstant les efforts déployés pour réduire le débat, cette lutte autour de ce qu'on nomme — hypocritement sitôt qu'on tâche de nous les vendre — les « droits » de scolarité ne met pas uniquement ceux-ci en cause, mais les inégalités de la société tout entière. On peut parier que peu s'attendaient à ce qu'un tel soulèvement provienne d'une génération de soi-disant « enfants-rois », présentée comme le symbole par

excellence des dommages entraînés par une culture acéphale du chacun-pour-soi. Comme critique de cinéma, le moment semblait propice à revaloriser ce qu'on appelle le cinéma social ou engagé, s'efforçant d'apporter des exemples de résistance aux discours dominants.

L'itinéraire qui suit ne pourrait être exhaustif, mais il tenait à donner des repères sur l'état d'un cinéma conscientisé et à faire, peut-être, œuvre utile. Parler de cinéma social ou engagé ne va pas de soi. Par nature, celui-ci n'est pas d'un bloc : tantôt il prend part aux événements en cours, tantôt il les interprète longtemps après ; il comprend des drames historiques, des récits intimes et des comédies ; ici, il recourt à des allégories narratives complexes, là, il explique comment fabriquer une



Image du film **Le Banquet** de Sébastien Rose — Photo: Productions Comme une flamme inc. (Sébastien Raymond)

bombe et désigne l'endroit où la placer. En toute justice, son cœur n'est pas toujours à gauche: nombre d'organismes prosélytes (lobbys conservateurs, groupes religieux) emploient aussi le cinéma de façon militante.

Quoi qu'il en soit, les critères qui nous ont guidés s'articulent à peu près ainsi: a) ces films cherchent-ils à informer, à conscientiser, à éduquer leur public sur un enjeu social? b) cherchent-ils à éveiller l'esprit critique du public? c) ou, par le recours à la fiction ou au documentaire, à illustrer ou à être l'agent d'une prise de conscience, notamment en relatant la transformation d'un personnage ou d'un groupe? d) encouragent-ils l'action? e) proposent-ils des solutions alternatives à des problèmes courants?

Faire ses classes sur l'état du présent

Mais, comme il faut d'abord comprendre le genre d'économie dans laquelle nous vivons — ses origines, son idéologie et ses modes de fonctionnement —, un détour par le documentaire est de mise. Ces dernières années, la popularité du documentaire à message n'a cessé de croître, mobilisant des pans importants de l'opinion publique, en outre sur des questions environnementales et économiques. C'est ce qu'ont accompli **An Inconvenient Truth**, en 2006, sur une conférence du sénateur Al Gore à propos du réchauffement climatique, et, au Québec, les films de conscientisation de Richard Desjardins et Robert Monderie (**L'Erreur boréale**, en 1999, sur la déforestation et **Trou Story**, en 2011, sur le manque de transparence de

l'industrie minière québécoise). Bientôt, on pourra aussi attendre de **Shadows of Liberty** de Jean-Philippe Tremblay, sur le contrôle des médias par les intérêts politiques et économiques à l'ère de « l'essaimage » de l'information sur Internet, qu'il actualise et recentre les théories déjà avancées sur la « fabrication du consentement » de Mark Achbar et Peter Wyntonick dans

Du côté de la fiction, le cinéma social se reconnaîtra aussi par ses arcs narratifs et sa manière de les présenter.

Le film hollywoodien-type, à bien des égards, prêche un discours unique en cultivant, par exemple, le récit d'individus ordinaires qui sont appelés à devenir extraordinaires, à se transformer en héros, découvrant ainsi cette nature d'élus qu'ils portaient en eux. C'est un cinéma où les conflits se réduisent souvent à des combats d'*ego* symboliquement chargés : la vertu contre le mal, tandis que les masses demeurent à l'arrière-plan, tel un vague enjeu.

Manufacturing Consent : Noam Chomsky and the Media (1992), film toujours nécessaire à qui croit encore à l'objectivité de la presse.

Ce qui m'a frappé, cependant, c'est la manière dont l'histoire et le vocabulaire psychiatrique prêtaient parfois leurs référents pour interpréter les dérives du néolibéralisme.

Une métaphore de choc

Sur le strict plan filmique, **The Shock Doctrine** (Matt Whitecross et Michael Winterbottom, 2009) est une affaire bâclée, le condensé d'une conférence où Naomi Klein défend les thèses de son essai éponyme, publié en 2007 (*La Stratégie du choc — La Montée d'un capitalisme du désastre*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2008), mais son argument ne manque pas d'audace. Klein tâche d'y démontrer que l'agenda néolibéral (synonyme de déréglementation des marchés, de privatisation des ressources et de réduction des pouvoirs de l'État dans la gestion des affaires publiques) et son levier principal, le Fonds monétaire international, n'ont d'autres choix que de s'imposer par ou grâce à la violence : licenciements massifs, vente au rabais des infrastructures publiques aux intérêts privés,

déréglementations sauvages et même usage de force (les exemples de Klein vont de l'implantation du régime Pinochet au Chili à l'occupation de l'Irak, en passant par le démantèlement des pays du Rideau de fer; plus récent, le film aurait parlé de la crise de l'euro). Selon Klein, ce modèle de « capitalisme du désastre » trouve son pendant dans les expériences de lavage de cerveau et de privatisation sensorielle dirigées par le Dr Donald Ewen Cameron sur des patients non consentants au Allan Memorial Institute de l'Université McGill, dans les années 1950 et 1960. C'est dans cet infâme Dr Cameron que Milton Friedman, prix Nobel d'économie, maître à penser de la très influente école monétariste de Chicago et apôtre de la déréglementation absolue des marchés, se reconnaît un jumeau.

Malgré les nuances qu'elle exige, la métaphore de Klein a ceci qu'elle s'impose et qu'elle reste, que l'on continue de la voir, par exemple, dans les enjeux de la crise de l'euro ou dans un documentaire comme **Mémoire d'un saccage** (du militant Fernando Solanas, en 2004,

sur la « privatisation » de l'Argentine). Films de loin plus articulés et rigoureux que **The Shock Doctrine**, **L'Encerclement — La démocratie dans les rets du néolibéralisme** (Richard Brouillette, 2008) ou **The Corporation** (Mark Achbar et Jennifer Abbott, 2003) illustrent eux aussi à quel point l'idéologie néolibérale incarne un discours unique, comme tenu d'une seule voix par ses défenseurs. Filant lui aussi la métaphore psychiatrique, c'est grâce au *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (ou DSM-IV) que **The Corporation** déduit que la mentalité d'entreprise rappelle celle du parfait psychotique. Cette comparaison ne vient pas de rien puisqu'aux yeux de la loi — ce que le film a tôt fait d'expliquer — l'entreprise est considérée comme une « personne légale » qui dispose des mêmes droits et obligations que n'importe quel sujet humain. Or celle-ci, malgré cet accablant bilan de santé mentale, est désormais souvent plus puissante que les gouvernements. Quant à **Surviving Progress** (Mathieu Roy et Harold Crooks, 2011), il valorise des voix qui critiquent de façon fort articulée la non-viabilité d'un système économique qui a trop longtemps fonctionné sur l'endettement et la course aux profits, exposant de manière critique et nourrie les récentes crises économiques, dont celle de *subprimes* américains et ses mouvements de réaction (comme *Occupy Wall Street*).



The Corporation

À cette mondialisation qui prêche un discours unique, il paraît naturel que le film engagé réponde, au contraire, par des voix multiples et dissidentes; défi que relèvent **The Corporation** et **L'Encerclement...** (sans céder sur leurs convictions), tout comme **République – Un abécédaire populaire** d'Hugo Latulippe (2011), où une cinquantaine d'intellectuels et de leaders d'opinion se prononcent sur l'état d'immobilisme du Québec et tentent de penser une autre manière de (le) voir et de (le) sentir. Devant le constat que «les chefs d'État ne sont que des courtiers vendant des avantages juridictionnels à des investisseurs devenus souverains» (comme l'y fait entendre Alain Deneault, auteur de *Noir Canada*, désormais interdit de vente à la suite d'une poursuite-bâillon), le film se veut (rien de moins) l'agent d'un questionnement global sur les impasses de la société, cherchant à proposer un nouvel ensemble de valeurs où l'humanisme, la créativité et la poésie, longtemps relégués aux marges, reprendraient le centre.

Prises de conscience

Du côté de la fiction, le cinéma social se reconnaîtra aussi par ses arcs narratifs et sa manière de les présenter. Le film hollywoodien-type, à bien des égards, prêche un discours unique en cultivant, par exemple, le récit d'individus ordinaires qui sont appelés à devenir extraordinaires, à se transformer en héros, découvrant ainsi cette nature d'élus qu'ils portaient en eux. C'est un cinéma où les conflits se réduisent souvent à des combats d'*ego* symboliquement chargés: la vertu contre le mal, tandis que les masses demeurent à l'arrière-plan, tel un vague enjeu. Le film social engage plutôt son protagoniste sur un itinéraire qui le mène à la découverte de sa propre conscience, dans un contexte évoqué de façon réaliste.

Les frères Jean-Pierre et Luc Dardenne faisaient déjà des films — en majorité, des documentaires sur l'état de la classe

ouvrière — depuis plus de 15 ans quand **La Promesse** récolta de nombreux prix à l'étranger et s'imposa comme l'un des meilleurs films de l'année 1997. L'histoire d'Igor (Jérémie Renier), adolescent de 15 ans déchiré entre l'affection qu'il porte à un père magouilleur (Olivier Gourmet) ayant monté une exploitation de travailleurs immigrés et la promesse qu'Igor a faite à l'un d'eux de protéger sa femme et son enfant à la suite d'un accident fatal, le pousse presque malgré lui à se forger une

mensonge et la vérité est du côté de ceux qui en font les frais. Dans **L'Histoire officielle** (Luis Puenzo, 1985), la femme d'un fonctionnaire haut placé cherche à savoir si sa fille adoptive n'aurait pas été arrachée à une prisonnière politique portée disparue pendant la dictature argentine de 1976-1983 (une pratique à laquelle **The Shock Doctrine** fait aussi allusion). Le film se construit de sorte à culminer au cours d'une scène de dispute qui tourne à la violence lorsque Alicia (Norma Aleandro), rompant enfin le silence,

défend auprès de son mari qu'ils (c'est-à-dire la classe privilégiée) sont responsables de ces crimes.

La débrouille

Des chômeurs du Mans (un arabe, un juif, un jeune père de famille, un ex-toxicomane, une doctorante en histoire, etc.) entreprennent de fonder un nouveau parti politique, considérant que les partis officiels ne savent pas les défendre. Se trouve aussi dans les rangs un patron de petite entreprise bien gêné d'être là... : cela s'appelle **Vive la ré-**

publique! d'Éric Rochant (1996), comédie gentille sur fond de militantisme. À l'image de son groupe bigarré, le film se cherche un propos et ne prend la situation au sérieux qu'une fois sur deux. Mais la mise en scène, plus cohérente, rappelle que les histoires sociales commencent par des choix de cadrage. La composition des plans de ce type de films, très souvent, n'isolera pas les personnages les uns des autres, mais les cadrera en interaction avec ou en présence des autres. Ce trope visuel se vérifie constamment.

Le récit du film social s'intéresse au devenir des collectivités, des petites communautés, des groupes et des corps professionnels : enseignants, immigrés, chômeurs, occupants de régions touchées par des problèmes économiques. L'approche de situations particulières prend le pari d'ouvrir sur l'universel. Au début de **Marius et Jeannette** (Robert Guédiguian, 1997), un globe terrestre flotte à la surface de l'eau d'un port. Un panneau indicateur signale qu'il dérive en direction de l'Estaque, ce quartier du nord de Marseille que le réalisateur investit depuis des années dans des histoires souvent tendues entre un optimisme humaniste (**Marius et Jeannette**) et l'âpreté de constats très durs (**La Ville est tranquille**, 2000, sans doute son film le plus désespéré), lorsqu'ils ne concilient pas brillamment les deux, comme dans **Les Neiges du Kilimandjaro** (2011), son dernier film et qui compte parmi ses meilleurs.

Dans le cinéma du Britannique Ken Loach ou dans celui du Français Bertrand Tavernier, qui porte une attention très forte au travail, [...], la résistance se mêle à la débrouille chez la plupart des « cinéastes de gauche ».

De quoi présumer une tradition plus solide de cinéma social en Europe que dans l'Amérique actuelle où cet effort est incarné par quelques-uns qui évoluent au cœur même du système.

conscience morale. Le récit suit la lente transformation de ce personnage qui, ayant pourtant longtemps été en présence des conditions de vie misérables de ces sans-papiers (que les Dardenne filment avec exactitude et sans apitoiement) refuse de se laisser porter par les événements pour finalement affronter son père et dire la vérité à la veuve. C'est, du moins, ce que la fin du film permet d'imaginer.

Mais cette conscientisation peut aussi avoir l'air d'un rendez-vous manqué. Que reste-t-il de Marcel Lévesque (Gilbert Sicotte) à la fin du **Vendeur**, sinon un être un peu plus diminué, un peu plus réduit à cette seule fonction de « vendeur », justement, réagissant peu à la misère de la clientèle au chômage à laquelle il tâche malgré tout de fourguer des voitures? On rappellera que l'incident tragique qui le prive de ses autres attaches, sorte de *deus ex machina* patiemment construit, se produit au moment où il s'apprête à conclure la vente d'une flotte de véhicules à un corps policier. En termes narratifs, cette coïncidence est tout sauf innocente.

La moralité implicite de ces films semble qu'une conscience accrue de l'injustice force tôt ou tard à modifier son regard et à transformer ses valeurs (et qu'il y a un prix à payer dans le fait de s'y refuser)... Commentaire de classe : la coquille de la vie bourgeoise, confortable et indifférente, repose sur un

Mais l'exemple de Guédiuguian n'est qu'un seul parmi ceux où l'on reconnaît une tendance qu'on pourrait résumer comme ceci : aux problèmes globaux, des solutions locales. Car si les effets de la mondialisation semblent partout les mêmes (fermetures, licenciements et chômage de masse, désertification des régions et autres « restructurations » entraînant un lot grandissant de laissés-pour-compte), on ne peut y trouver des solutions et des compromis que de manière adaptée, décentralisée et souvent créative. Comme cette poignée de travailleurs de l'acier au chômage qui décide, contre un peu d'argent, de monter un spectacle de strip-tease inspiré des Chippendales dans **The Full Monty** (Peter Cattaneo, 1997) : la prémisse glauque débouche ainsi sur le jubilatoire.

Dans le cinéma du Britannique Ken Loach ou dans celui du Français Bertrand Tavernier, qui porte une attention très forte au travail (celui des agents d'une brigade antinarcotiques de **L.627**, des instituteurs en milieux défavorisés de **Ça commence aujourd'hui**, des équipes de tournage travaillant sous l'occupation de **Laissez-passer**), la résistance se mêle à la débrouille chez la plupart des « cinéastes de gauche ». De quoi présumer une tradition plus solide de cinéma social en Europe que dans l'Amérique actuelle où cet effort est incarné par quelques-uns qui évoluent au cœur même du système. Ainsi George Clooney racontant comment le sénateur Joseph McCarthy fut finalement débouté grâce à la ténacité du

journaliste Edward R. Murrow et son équipe dans les locaux de la prestigieuse CBS (**Good Night, and Good Luck**, 2005) ou l'acteur Tim Robbins qui, passant derrière la caméra entre deux rôles où il ne craint pas d'incarner des salauds, évoque la campagne électorale d'un musicien folk aux opinions de droite dans **Bob Roberts** (1992) et fait de **Cradle Will Rock** (1999) une chronique ambitieuse sur le théâtre ouvrier à l'ère du *New Deal*, des débuts du maccarthysme, de Nelson Rockefeller et de la montée du fascisme — bref, d'une période (inspirée d'événements réels, l'action se déroule en 1936) d'ébullition politique totale.

Enfin, ce survol américain récent ne pourrait se clore sans rendre hommage à l'indépendant John Sayles, presque à lui seul inventeur d'une forme de cinéma social « à l'américaine ». Son goût pour les lieux frontaliers, métissés et loin des centres, où se posent des questions aussi complexes que celles du « vivre ensemble » entre communautés qui peuvent s'exclure mutuellement (Chicanos, Noirs, « Américains de souche »), de la nécessité de s'organiser pour survivre, et des légendes, voire des mythes et des secrets que gardent la mémoire des lieux, sont abordés avec une adresse et une sensibilité étonnante pour l'influence des drames privés sur le politique (et inversement). Ce maître du récit polyphonique, riche et dense s'illustre particulièrement dans **Matewan** (1987), **City of Hope** (1991), **Lone Star** (1996) et **Sunshine State** (2002).



Dur, dur d'être cadre

En 2006, le magazine *Manière de voir* avançait une analyse fascinante de l'image du patronat proposée par le cinéma français¹ en retraçant comment, de la figure de « supersalaud » des années 1970, il avait désormais tendance à le dépeindre en victime sympathique ou tragique (étant souvent acculé lui-même au congédiement, à l'intimidation ou à devenir victime d'escroquerie). « Cette complaisance à l'égard du patronat qui a des "excuses" ou qui est à son tour "victime" d'un système dont il a tiré pouvoir et profit paraît d'autant plus étrange qu'au même moment des licenciements massifs touchent tous les secteurs de l'économie [...] et que les fusions [...] brassent des milliards² », critiquent les auteurs de l'article (ce qui n'empêche pas le cinéma de la gauche pure et dure de montrer une image du cadre en symbole de bêtise granitique, d'enlissement bureaucratique ou d'appât du gain, au choix).

Rares sont les auteurs qui auront su passer d'un monde à l'autre — celui des ouvriers et celui des cadres — avec autant d'intelligence que Laurent Cantet, spécialement dans **Res-sources humaines** (1999) dont la prémisse, aussi brillante qu'inattendue, voit un fils d'ouvrier (devenu administrateur dans l'usine où son père travaille depuis toujours) supporter la grève de ses travailleurs tandis que son père, tant par une sorte de fierté résignée que par soumission à l'autorité, s'y oppose.

Reste qu'au contraire de la vitalité avec laquelle le milieu ouvrier (ou chômeur) est souvent dépeint, le cinéma tend à présenter celui des cadres sous un jour sinistre. Le salaud actif d'autrefois s'est mué en être qu'un licenciement, par exemple, accule aux tentations du suicide et du crime, soit parce qu'un loup est un loup (même chômeur), soit parce que, ô paradoxe, la violence ou la dépression sont la seule preuve de lucidité qui lui reste. Dans **Le Couperet** (Costa-Gavras, 2005), un cadre en quête d'emploi tâche d'assassiner tous ses concurrents... Dans **L'Emploi du temps** (Laurent Cantet, 2001), un autre cadre mis à pied entreprend de cacher aussi longtemps que possible à sa famille et à ses amis qu'il est chômeur³. **La Question humaine** (Nicolas Klotz, 2007) rapproche la culture d'entreprise à l'univers concentrationnaire. Ce thème de « l'impasse du monde exécutif » s'illustre aussi dans **Sauf le respect que je vous dois** (Fabienne Godet, 2005) et le tout

récent **De bon matin** (Jean-Marc Moutout, 2011). Il est donc vrai que le cinéma ne s'est que rarement attaqué à l'image du cadre exerçant ses magouilles en toute impunité avant de se tirer avec la caisse des épargnants et une solide prime de départ. Reste qu'en racontant comment la chance finit par sourire à un cadre d'Hollywood (Tim Robbins) après qu'il eut tué le scénariste qui le harcelait, **The Player** (Robert Altman, 1992) se rapproche dangereusement du modèle... Enfin, au rayon « plus ça change... », rappelons que l'analyse que présente Denys Arcand des collusions incestueuses entre mafia, patronat et politiciens québécois dans **Réjeanne Padovani** paraît tout aussi pertinente aujourd'hui, sinon plus, qu'elle l'était il y a 40 ans.

Soulèvements (un retour au plancher des vaches)

Lorsqu'en 1971, le ministre de la Défense français Michel Debré déclare que le camp militaire du Larzac doit s'étendre, il ne se doute pas que les paysans menacés d'expropriation entreprendront un combat de 10 ans pour conserver leurs terres. Récapitulant les faits par la bouche même de ses militants, le documentaire **Tous au Larzac** (Michel Rouaud, 2011) est une illustration exemplaire de l'inventivité qui va parfois de pair avec la détermination de certains soulèvements. Des troupeaux de brebis squattant la tour Eiffel au rapatriement d'une horde de soixante-huitards sur les terres convoitées, le film, de récit d'une lutte, devient celui de la naissance d'une communauté, voire d'un foyer de culture altermondialiste avant la lettre. Comme le disait l'économiste Jim Stanford, « [u]ne rupture avec [un] état d'esprit ankylosé par la passivité et le défaitisme sera une condition essentielle à toute contestation des disparités propres à l'économie contemporaine⁴. » **Tous au Larzac** nous remet ce message en tête, mais c'est un exemple ambigu si l'on se rappelle que le mouvement, à bout de force, obtint une victoire à l'arraché grâce à une élection.

Quand un groupe fait la grève ou se soulève, il met en branle des forces qui le dépassent et qui auront — quelle que soit l'issue du conflit — des conséquences identitaires très fortes. C'est ce que montre le « film de grève » depuis toujours, attentif au progrès de la cause syndicale (**Matewan** de John Sayles, 1987; le documentaire de Barbara Kopple, **Harlan County, USA**, 1976), soulignant les conditions de travail pénibles (notamment dans le secteur minier et dans l'industrie textile), l'inflexibilité du patronat et la violence des confrontations avec les briseurs de grève. Mais l'identité en jeu est aussi culturelle et si **L'Acadie, l'Acadie!?!?** (Pierre Perrault et Michel Brault, 1971) se termine par ce « ??? » perplexe, c'est aussi parce que

1. CHENILLE, Vincent et Marc GAUCHÉE. « Mais où sont donc les "salauds" d'antan? », *Manière de voir*, n° 88, « Cinémas engagés », août-septembre 2006, p. 78-81.

2. *Ibid.*, p. 80.

3. Sa trajectoire s'inspire d'un fait divers qui avait secoué l'Europe de 1993 à 1996 : l'affaire Jean-Claude Romand, qui était parvenu pendant 18 ans à passer pour un éminent médecin avant d'assassiner sa famille au moment où la vérité menaçait d'éclater.

4. STANFORD, Jim. *Petit Cours d'autodéfense en économie*, Montréal, Lux Éditeur, 2011 [2008], p. 68-69.

Jafar Panahi, interdit de regard

Jafar Panahi, le meilleur des cinéastes iraniens actuels, jouit du bien triste honneur d'être en prison dans son propre pays. Au terme de multiples démêlés avec le régime islamiste (il soutient les manifestants qui, à Téhéran, contestent la réélection du président Mahmoud Ahmadinejad en 2010), il a finalement été emprisonné pour 6 ans et son droit d'écrire ou de créer des films, de quitter son pays ou de parler à la presse étrangère a été révoqué pour 20 ans. À l'international, la mobilisation, les protestations et les pétitions de tous les milieux n'y ont rien pu.

Panahi n'était pourtant pas du genre à faire des films-tracts. On présumera que la détermination d'exister de ses personnages (souvent minoritaires : femmes et enfants) toujours en butte à une société inégalitaire et contraignante dérangeait. « Je ne suis pas un homme politique. Je parle de la réalité que j'espère refléter en artiste, sans vouloir servir aucun parti. [...] Ce sont les êtres humains qui m'intéressent », dira-t-il à *Positif* en 2001.

C'était au moment où **Le Cercle** (2000) se faisait interdire dans son pays. À cette époque, il était courant que le cinéma iranien prenne la parole en plaçant sa caméra à hauteur d'enfant et Panahi ne s'en était pas privé avec **Le Ballon blanc** (1995) et **Le Miroir** (1997), ses deux premiers films. **Le Cercle** faisait alors figure de courageux pas en avant, abordant de front la condition de la femme iranienne en décrivant les nombreux problèmes qui attendent une série de

femmes contraintes de se déplacer seules dans la grande ville. Leur regard suffit à faire découvrir un monde lourd de dangers et de pièges sous sa normalité apparente, comme si la prison (décor où commence et finit le film) était une métaphore de la société elle-même.

Cette prison, Panahi n'a cessé d'en repérer les murs, d'en interroger le fonctionnement. À mi-chemin du récit du **Miroir**, la petite héroïne enlève son faux plâtre et déclare qu'elle arrête de jouer pour la caméra (ce qui était pourtant son rêve), possiblement en réaction aux adultes qu'elle sent tous, instinctivement, affecter un rôle. **Le Cercle** ne cherche peut-être pas à montrer autre chose que ce pour quoi l'on peut être mécontent, en Iran, qu'un nouveau-né soit une fille. Dans **Sang et Or** (2003), ce sont les manifestations quotidiennes de l'injustice et des inégalités de classe qui poussent un livreur de pizza à commettre l'irréparable. « Je filme simplement des humains que le contexte, leur profession, leurs conditions de vie font agir de telle ou telle manière », dira encore Panahi à *Positif*.

Ses films ne sont pas explicitement « politiques », mais ils ne cessent de dévoiler comment le politique brade la liberté des individus. Pourtant, ses personnages restent souvent plus entiers et plus humains que l'autorité. Ils persistent jusqu'au bout. Pour les régimes autoritaires, il n'y a pas d'engagements plus dangereux que celui de montrer les choses comme elles sont. (Jean-Philippe Gravel) ■ Voir autre texte à la page 22



Jafar Panahi avec la jeune héroïne du film **Le Miroir**

Peter Watkins, un rebelle à l'écoute de la grogne

Incurable prédicateur paranoïaque pour les uns, militant aussi lucide qu'en colère pour les autres, Peter Watkins demeure une énigme. Alors qu'il avait été dépêché par la Cinémathèque québécoise pour présenter une *master class* à la sortie de **La Commune** (2000) qu'avait coproduit l'Office national du film, *Ciné-Bulles* (Volume 20 numéro 2) s'était surpris de rencontrer quelqu'un qu'une aura d'étrange cloisonnement entourait. Timidité? Résignation? Lui? Dans **La Commune** et dans **Punishment Park**, des personnages crient pourtant à la gueule des pouvoirs et de leurs médias des vérités avec une intensité telle qu'on finit par penser que la colère leur donne des ailes. Et c'est peut-être cela qui dérange. Au Québec, **Punishment Park** (maintenant disponible en DVD) est sans doute l'un des rares films que la Régie du cinéma ait coté « 18 ans et plus » sur la base des seules idées qu'il fait entendre. Et sur quel ton!

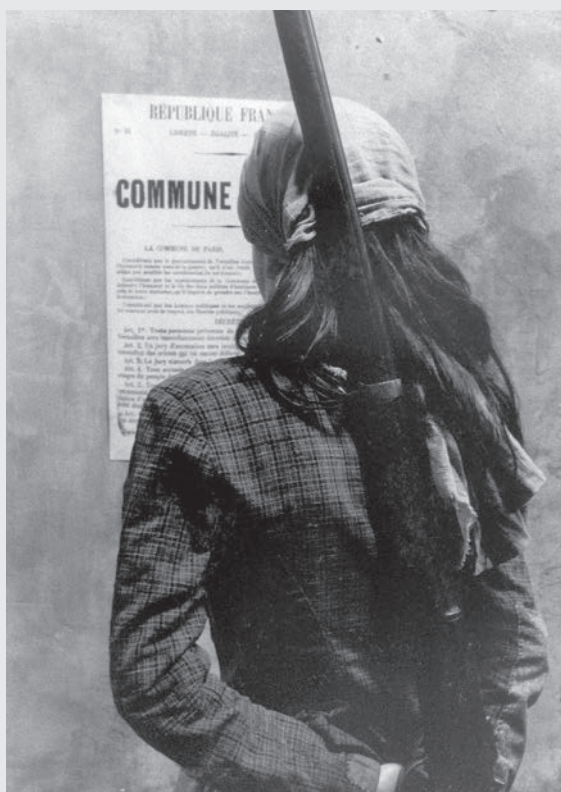
1970, en pleine guerre du Vietnam, le président Nixon déclare l'état d'urgence (l'équivalent ici de la Loi des mesures de guerre) et permet aux autorités de détenir des personnes arbitrairement dès lors qu'elles sont qualifiées de « menaces pour la sécurité interne ». Dans le désert californien, sous les tentes, un groupuscule de ces « dissidents » (un chômeur, une chanteuse folk, des membres des Black Panthers et des étudiants) subit un procès sommaire devant un tribunal bourgeois tandis qu'un autre groupe commence l'épreuve du « Punishment Park », la police aux trousses. Ça serait le sort qu'ils ont choisi entre purger une copieuse peine de prison ou passer trois jours dans un camp d'entraînement policier situé dans le désert, sans nourriture ni eau, afin de récupé-

rer, à 80 kilomètres de distance, un drapeau américain avant que la police ne les rattrape.

Une équipe de caméramen est présente et les filme, prêtant son micro aux accusés qui, sachant que leur sort est réglé d'avance, font à leur tour le procès de cette mascarade de justice, dénonçant la guerre, les inégalités raciales et la violence que le régime a lui-même provoquées sous prétexte de vouloir s'en protéger. Cela n'est pas tout à fait de la mise en scène. Pour choisir ses acteurs, Peter Watkins aurait recruté des individus aux opinions politiques proches de celles de leurs personnages. Aussi la mise en scène exploite une tension qui menace de faire éclater les barrières d'une simulation en milieu plus ou moins contrôlé pour provoquer l'événement et pour devenir témoin d'un jeu qui dégénérerait, au final, en conflit réel.

Dans une longue introduction à l'édition DVD, Peter Watkins fait l'histoire de la réception critique de **Punishment Park** à sa sortie : un accueil glacé, parlant du film comme d'une

« fantasmagorie paranoïaque et sadique qui s'ignore ». Il s'en défend en présentant les exemples récents de Guantanamo et du *Patriot Act*, comme si l'uchronie d'hier était devenue la réalité d'aujourd'hui — à l'ère où la fixation du public sur les télérealités fait entrer les caméras dans les prisons et où le pouvoir se met en scène dans des parcs à thèmes. **Punishment Park** est le film de toutes les contestations et une réflexion coup de poing sur ce sujet tabou par excellence qu'est le terrorisme d'État. (Jean-Philippe Gravel) ▀



La Commune



Tous au Larzac

l'échec sur lequel aboutit la grève des étudiants francophones de l'Université de Moncton ramène ses protagonistes à la case départ d'un décourageant flou identitaire.

La « fiction de grève » qui ne sert pas de but historique ni n'exalte le militantisme, mais propose une allégorie sur les travers de la société est peut-être rare, mais c'est l'approche qu'a choisi Sébastien Rose dans **Le Banquet** (2008), dont l'inventaire de maux est tel qu'il devient un palimpseste où se juxtaposent une synthèse de la grève étudiante de 2005, une critique du scandale de l'Îlot Voyageur, ainsi que des allusions plus que manifestes au Caporal Lortie et aux tueries de Polytechnique et de Dawson. Plus ambitieux que jamais, Rose tâche d'ausculter tout ce qui cloche dans et hors le système d'éducation selon les faits comme les libertés de la fiction : leaders étudiants en quête de gloriole, recteurs obnubilés par le béton, avènement de l'étudiant-payeur, déconfiture enseignante, plagiat, langue de bois des « sciences de l'éducation » ou misère sociale à tous crins. Comment l'université peut-elle honorer sa mission — transmettre les savoirs, former les esprits — dans ce climat délétère ? La mémoire que les films savent encore activer porte peut-être un espoir : cités dans **Le Banquet**, **Pour la suite du monde** (Pierre Perrault, 1963) offre une image idéalisée de cette transmission, tandis que **24 heures ou plus** (Gilles Groulx, 1977), dont **Le Banquet** s'inspire d'évidence, réactive le souvenir d'un Québec dont le cœur balançait entre l'insurrection et l'indifférence du confort. Le film nous quitte sur la mélancolie magnifique de *Naïma* de Coltrane, comme **Le Chat dans le sac** (Gilles Groulx, 1964) avant lui...

En guise de mot de la (non-)fin

Au début du mois de mai, au moment de finir cet article, j'apprenais coup sur coup que des étudiants étaient descendus en caleçon dans la rue pour manifester et que le soutien public à la position « ferme » du gouvernement Charest se trouvait au plus fort dans les sondages. Notre actualité abonde en signaux contradictoires et notre histoire d'exemples de défaites si nombreux qu'il est tentant de voir en l'échec une fatalité. Or, il semble que l'obstination des grévistes et la durée même, historique, de leur combat, ainsi que le développement de leur contestation en réel débat d'idées, véhiculent désormais son propre message, quelle que soit l'issue du conflit qui l'a déclenché. Un message qui appelle aujourd'hui à résister, seul ou avec d'autres, à imaginer, de quelque façon que ce soit, un autre scénario à celui d'un avenir décidé d'avance et qui s'impose sans imagination ni projet comme un mauvais film :

« Seraient-ils neuf cent quatre-vingt-quinze millions et moi tout seul, c'est eux qui ont tort et c'est moi qui ai raison [...], parce que je suis le seul à savoir ce que je veux : je ne veux plus mourir. »

(Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*)

« La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent. »

(Albert Camus, *L'Homme révolté*) ■

Regards internationaux

ÉRIC PERRON

« C'est un festival sympathique, à taille humaine, on y rencontre facilement les gens et ça, c'est primordial. L'événement jouit d'une certaine popularité dans le milieu professionnel. Les gens te disent : "Tu vas à REGARD... t'as de la chance!" »

On regarde des films, c'est très bon enfant, on passe un bon moment. » Voilà la perception qu'a Pascale Faure de REGARD sur le court métrage au Saguenay, dont la 16^e édition se tenait en mars dernier. Il s'agit d'une seconde visite en trois ans pour cette responsable du court à Canal+. « Tous les ans, ils invitent un acheteur des milieux francophones. On alterne avec mes collègues d'Arte, de France 2 et de France 3. Comme on fait beaucoup de choses avec Danny Lennon, il m'a incitée à venir. » En nommant ce dernier directeur de la programmation, Ian Gailer, à la tête du festival, souhaitait en accroître la notoriété internationale. La réputation de Lennon, qui roule sa bosse depuis de nombreuses années sur la planète court, n'a pas été démentie par les programmeurs étrangers que *Ciné-Bulles* a rencontrés. Johannes Palmroos, du Festival du film de Stockholm en Suède, Bernard Payun, de la Semaine de la Critique à Cannes, Delphine Lyner, du Festival du court métrage de Winterthur en Suisse, ainsi que son compatriote Alessandro Marcionni, du Festival du film de Locarno, devaient tous leur première présence à REGARD aux liens développés au fil des ans avec Danny Lennon. « Dès qu'il a commencé à travailler ici, il m'a demandé si j'aimerais découvrir ce festival et faire partie du jury.

REGARD est assez connu chez nous, mais je n'avais jamais eu l'occasion de venir », explique Marcionni qui portait ainsi les chapeaux de juré et de sélectionneur pour Locarno.

Tous sont à l'affût de nouveaux courts québécois (en fait, ils disent canadiens, ce sont des Européens...), mais savent-ils que les Rendez-vous du cinéma québécois présentent une plus grande sélection de films? Oui et non. Certains pensent que de baigner dans la communauté du court est aussi important que de voir les films. Puis, il y a cette raison, limpide, avancée par Alessandro Marcionni : « Sans vouloir comparer les deux événements, nous savons qu'à REGARD, il y a une sélection plus précise, plus serrée. Pour Locarno, je vais peut-être sélectionner un ou deux films québécois, maximum. Pourquoi alors devrais-je en voir 200? Si un festival peut faire le travail pour moi et que j'ai confiance en ses programmeurs, c'est très précieux. » Bernard Payun abonde dans le même sens : « Je regarde avant tout les films que Danny a sélectionnés ou les films qu'il va conseiller, cela me paraît évident. » Pour sa part, Pascale Faure confirme la qualité de la sélection. Elle qui, à mi-parcours du festival, envisageait ramener dans ses bagages deux ou trois films, a été séduite par les courts québécois **Nostradamos** (« sympa »), **Les Bons Termes selon Dewey** (« assez cool »), **Blanche fraise** (« assez impressionnant comme travail ») et **12 Hommes en tabarnak** (« sympa mais un peu long »). Bernard Payun

pense aussi que la programmation est de « bon niveau » même si aucun coup de cœur n'est encore inscrit sur sa liste. Bien que la Semaine de la Critique, où ont été présentés les **Next Floor** et **Madame Tutli-Putli** par le passé, ne sélectionne que 10 films sur les 1 300 reçus ou dénichés lors d'événements comme REGARD, le programmeur regagnera Paris avec quelques films pour les montrer à ses collègues : « Nous sommes plusieurs à choisir les films et les discussions sont intenses. » *Idem* pour Alessandro Marcionni qui va rapporter deux ou trois idées : « Puisqu'on ne sélectionne que des premières mondiales ou internationales, je vais d'abord vérifier si les films ne sont pas allés dans d'autres festivals avant de prendre contact avec les producteurs pour voir s'ils sont intéressés à être présents à Locarno. »

Quand des gens de festivals fréquentent d'autres festivals, il y a les films à voir, mais aussi les organisations à scruter. C'est ce que fait Delphine Lyner dont le Festival du court métrage de Winterthur a le même âge, la même taille et les mêmes effectifs que REGARD. Spécimen parfait à observer pour cette Suisse. « Ma présence ici va d'abord me permettre de rencontrer des gens pour avoir de nouvelles idées pour notre événement. Je regarde surtout ce qui fonctionne au Marché, les échanges, les tables rondes... » Puis, il y a le réseautage : « C'est essentiel de rencontrer des gens, à la fois des réalisateurs, des producteurs et des distributeurs. C'est aussi pour ça

qu'on se déplace dans les festivals, pour développer un réseau de personnes qui nous sert ensuite à construire notre sélection», d'expliquer Bernard Payun.

Parlant réseau, il est légitime de se demander où se situe REGARD sur la planète court? Nos invités internationaux classent-ils le festival «facilement dans le Top 20 mondial des incontournables» comme le fait Danny Lennon? Pour Pascale Faure, qui fréquente d'abord Clermont, Cannes et Annecy, il serait même dans le Top 15! «Ouf! Ça dépend de quelle planète on parle, commence Delphine Lyner. Pour la planète francophone, c'est notable, même assez haut. Au point de vue international, je trouve ça difficile à placer. Parmi ceux qui sont venus, plusieurs ont beaucoup apprécié. Les gens en parlent.» Pour Johannes Palmroos, REGARD «n'est pas un des festivals incontournables, bien qu'il soit connu». Et pour Alessandro Marcionni, «il est vraiment difficile de définir une classification. Il y a des festivals qui sont très spécifiques, et donc dans leur domaine, ce sont les plus courus. REGARD ayant une programmation "classique", avec beaucoup de films, une sélection internationale assez large, est difficilement comparable avec d'autres festivals. Ça devient une confrontation de dimensions, ce qui n'est pas intéressant. Je ne ferais pas de distinction de qualité»... Et si l'on insiste? «Disons que c'est très connu dans l'industrie du court métrage en Europe. Habituellement, on va voir le programme, on découvre les films et l'on demande aux gens de nous les envoyer. Donc, le festival a une très bonne réputation.»

Selon Pascale Faure, le festival du Saguenay gagnerait en visibilité internationale «s'il assurait une présence à l'année sur Internet, avec des extraits de films par exemple, afin de fidéliser les gens, les professionnels en tout cas». Et il faut que REGARD fasse des cartes blanches dans d'autres festivals pour se faire voir davan-



Delphine Lyner



Johannes Palmroos



Bernard Payun



Pascale Faure

tage. «Le Festival devrait élargir sa programmation un peu, avoir plus de films, plus de rencontres», d'après Johannes Palmroos. Bernard Payun pense tout le contraire. «Il est souhaitable d'avoir des programmations resserrées, pour avoir de vrais choix, de vrais engagements, pour mieux accompagner les films. Moins on a de films et mieux on les accompagne, mieux on les défend.» Conception partagée par Delphine Lyner. «Ce n'est pas nécessaire de programmer toujours plus de films. C'est déjà difficile de les voir tous. Comment feront les gens si vous montrez 400 films en 5 ou 6 jours? Le festival pourrait s'étirer, bien sûr, mais je ne sais pas s'il est nécessaire d'être plus grand. À Winterthur, nous aussi on aimerait grandir un peu, mais il ne sert à rien d'être un deuxième Clermont-Ferrand. Je pense que REGARD est très important pour la région, pour le Québec. Je sens beaucoup d'amour pour le pays, je pense que toutes les initiatives qu'ils font pour la région, c'est bien plus intéressant que d'amener plus de personnes de l'extérieur, de présenter 400 films ou de durer 10 jours...» Alessandro Marcionni pense aussi que REGARD doit «maintenir une



Alessandro Marcionni

identité forte. Qu'il ait le courage de rester différent des autres festivals. C'est ma première visite et je n'ai rencontré que des gens contents. Tout le monde ici a le sourire, chose qu'on ne voit pas dans tous les festivals. Plus que de vouloir augmenter la présence professionnelle ou d'avoir un gros Marché, il est fondamental de préserver une dimension qui permet aux gens de se rencontrer. Plein de festivals sont en train de changer, de se professionnaliser d'une façon qui n'est pas très humaine. Je conseille donc à REGARD de rester le plus humain possible». ■

Sur l'espace Internet de Ciné-Bulles: entretiens avec Ian Gailer et Danny Lennon, textes sur les films en sélection et sur les tables rondes du Marché.



Photo: Christine Plenus

Autour d'une imagerie humaniste

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Les frères Dardenne, ces cinéastes belges qui écrivent et réalisent ensemble tous leurs films, ont marqué d'une empreinte indélébile le cinéma contemporain. On ne peut minimiser l'impact du renouveau qu'ils ont proposé depuis leur premier film, **La Promesse**, sorti en 1996, tant il est unique et d'une force dramatique peu commune. Leur œuvre entier est parcouru d'un sentiment d'urgence, porté par une caméra constamment mobile qui saisit brutalement, mais avec sensibilité, le monde se présentant à elle. Leur cinéma, nourri d'un profond engagement social, se tourne souvent vers la marge composée de ceux qui, pour des raisons diverses, ne parviennent pas à s'intégrer au système dont ils sont rejetés. C'est une série de personnages inoubliables, victimes d'un triste état des choses, qui se succède dans leurs œuvres : il y a Rosetta, la chômeuse du film du même nom (1999), il y a également le père endeuillé du **Fils** (2002), tout comme les parents pauvres et déchirés de **L'Enfant** (2005). Au cœur de ces existences en perte, le problème de la filiation engendre une instabilité dont les histoires racontées par les Dardenne supportent malgré elles les conséquences.

Cyril, l'enfant du **Gamin au vélo**, leur plus récent opus (2011), est de ce nombre. À 12 ans, il doit affronter seul un monde adulte dont il ne comprend pas la complexité. Abandonné par son père dans un foyer pour jeunes, il refuse d'admettre les nouvelles modalités de son isolement, cherchant à renouer avec ce paternel disparu qui ne veut plus s'occuper de lui. Heureusement, le hasard lui fera croiser la route de Samantha, une coiffeuse aussi joviale que sympathique, qui acceptera de l'héberger chez elle les week-ends. Mais pour Cyril, cette alternative à la figure parentale n'est pas le signe d'un bonheur certain : l'amour inconditionnel qu'il porte à son père continue de le hanter et de perturber son équilibre précaire.

Les traces d'une imagerie humaniste, moins présentes mais jamais évacuées complètement dans les précédents films des Dardenne, occupent ici une place prépondérante. Ainsi, tout en s'inscrivant dans le prolongement thématique de leur cinématographie — la survie des marginaux dans un univers capitaliste et froid —, **Le Gamin au vélo** parvient à suggérer une lumière capable d'éclairer la noirceur de ce monde cruel. C'est à travers la relation unissant Samantha et Cyril que prendra forme cette illumination. Aussi, en établissant quelques points de comparaison entre ce film et **Les 400 Coups** (1959) de François

Truffaut, nous croyons qu'il est possible de mieux comprendre le caractère humaniste du film des Dardenne, lequel réinterprète positivement les sombres errances du jeune héros de Truffaut.

La structure narrative du **Gamin au vélo** permet déjà d'appréhender la présence d'une bonté, arrivée un peu par hasard, au détour de la vie. En effet, la construction du récit évoque à plusieurs égards celle du conte, dans lequel les péripéties trouvent leur aboutissement dans la possibilité d'un recommencement, d'un bonheur jusque-là inespéré. Cyril est plongé dans une telle entreprise : sacrifié au départ par un père qui l'abandonne, il est confronté, tout au long du film, à de nombreuses difficultés qui ne lui épargnent ni les crises, ni l'ennui, ni le chagrin. Cette prémisse, conséquence d'une situation qui le laisse pratiquement orphelin, prendra deux avenues diamétralement opposées, à l'image de celles du héros des contes merveilleux ; c'est le classique tiraillement entre l'adjuvant et l'opposant. Dans **Le Gamin au vélo**, Cyril rencontre divers personnages incarnant cette tension entre le Bien et le Mal. D'un côté, il fait la connaissance de Samantha, une sorte de réactualisation de la fée marraine, figure de soutien, de compréhension, mais sur-

tout de générosité ; de l'autre, il croise un petit *dealer*, Wes, qui le fait momentanément glisser dans la criminalité. Mentionnons que leur premier rendez-vous a lieu dans une forêt sinistre, ce qui établit d'emblée ce délinquant comme une variation de la figure du loup du *Petit Chaperon rouge*.

Si le dénouement est heureux, digne d'un conte — Cyril renonce à l'argent facile que lui assurait le crime —, c'est grâce à Samantha vers qui il peut se tourner, chez qui il ira vivre, après avoir frôlé la mort. L'espoir qui émane de cette dernière image

Les traces d'une imagerie humaniste, moins présentes mais jamais évacuées complètement dans les précédents films des Dardenne, occupent ici une place prépondérante. Ainsi, tout en s'inscrivant dans le prolongement thématique de leur cinématographie — la survie des marginaux dans un univers capitaliste et froid —, **Le Gamin au vélo** parvient à suggérer une lumière capable d'éclairer la noirceur de ce monde cruel.

renverse en quelque sorte la triste mais sublime fin des **400 Coups** : on y voyait Antoine Doinel, fraîchement évadé du centre correctionnel où il avait été placé par ses parents, courant vers la mer, la mine hagarde, ignorant où aller. Dans cet ultime plan, tandis que Truffaut resserre le cadre sur le visage de Doinel, on peut lire le doute d'un enfant égaré. Les frères Dardenne, eux, ont choisi la voie inverse ; ils agrandissent le champ grâce à un plan d'ensemble qui permet à Cyril de s'éloigner symboliquement de son douloureux passé. Il disparaît tranquillement, non pas dans l'incertitude, mais avec la conviction de pouvoir aller retrouver la maison de sa protectrice. La mise en relation de ces deux fins accentue l'humanisme du **Gamin au vélo** : elle montre à quel point les cinéastes belges érigent un parcours qui, malgré les embûches, s'accomplit sous une lueur de félicité, inaccessible au héros de Truffaut.

Les Dardenne ont choisi de tourner leur histoire durant la saison estivale, ce qui confère à leurs images une chaleur inhabituelle, eux qui nous ont habitués aux tons automnaux. Une vive lumière solaire éclaire ainsi le film de part en part, comme si elle était prémonitoire de l'effet qu'aura l'irruption de

Samantha dans l'existence du garçon. La jeune femme devient une espèce de « lumière » humaine (se mêlant à la naturelle) qui permet d'extraire l'enfant de l'obscurité dans laquelle il aurait pu s'engouffrer. Les cinéastes établissent un magnifique contraste entre les séquences diurnes et nocturnes, lequel contraste incarne formellement une réflexion sur le combat entre la recherche, immorale, de profit (il faut voir **Le Silence de Lorna**, réalisé en 2008, pour comprendre l'impact de cet enjeu) et la prise de conscience de la valeur des sentiments humains. Les scènes de jour sont baignées de lumière, comme celle, aussi belle que paisible, où Samantha et Cyril se promènent à vélo, s'arrêtant pique-niquer, riant et s'amusant; celles de nuit, à l'inverse, dépeignent les activités illicites du garçon, sous l'influence néfaste de Wes qui le manipule et se sert de lui.

Ainsi, le film laisse entrevoir une lueur d'espoir, ce que refusait **Le Silence de Lorna**. Car si Lorna, prise dans un engrenage capitaliste condamnant les hommes à l'état de marchandise, arrivait à comprendre et à rejeter l'horreur dont elle est témoin, aucune échappatoire ne s'offrait à elle. Aussi était-elle vouée à finir seule, consciente, mais désespérée. Dans **Le Gamin au vélo**, on peut croire que ce désenchantement, comme dans les contes, sera vaincu grâce à la rencontre de Cyril et de Samantha. Non seulement l'enfant prendra-t-il conscience de la portée de ses gestes, jusqu'à parvenir à s'en détacher (comme Lorna), mais il trouvera aussi une porte de sortie par laquelle échapper à son étouffement (celui de Lorna, mais également du petit Doinel) et aspirer à un avenir meilleur. *A contrario* de leurs habituels personnages, les frères Dardenne ont choisi pour Cyril la voie de l'espoir et de la lumière; grâce à une âme charitable, Samantha, il sera ainsi extirpé du dénuement et de la misère sociale et affective auxquels il semblait condamné.

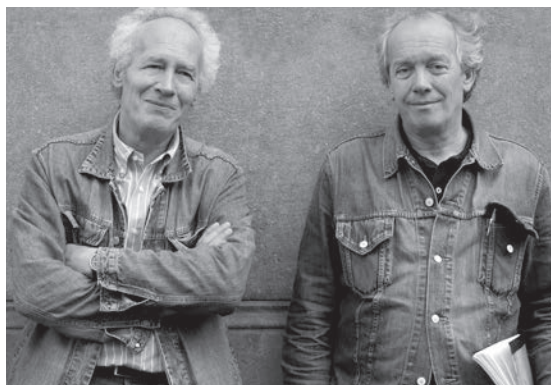
Dans **Les 400 Coups**, une scène admirable montre Antoine Doinel, en fugue, longeant un mur, puis s'arrêtant devant une caisse de bouteilles de lait et en dérober une. Cette scène mythique culmine au moment où le garçon boit goulument le lait, vidant la bouteille d'un trait. Il y aurait certainement une analyse psychanalytique à faire de ce geste; disons qu'il peut être interprété, pour le situer en lien avec la quête de Cyril, comme métaphore de l'absence maternelle que subit le jeune héros. Laissé à lui-même dans les rues de Montmartre, Doinel souffre de l'indifférence que lui témoigne cette mère affairée à d'autres choses qu'au bien-être de son unique fils. Doinel est

ainsi montré par Truffaut — dont il évoque l'histoire personnelle — comme victime de ce désamour maternel que le blanc liquide permet en quelque sorte de symboliser. Mais cette figure de remplacement est évidemment bien maigre et au mieux, allégorique. Dans l'existence de Cyril, signe de la dimension humaniste du propos des frères Dardenne, le lait a fait place à une présence humaine, concrète. Samantha est une véritable figure de substitution maternelle; tandis que pour Doinel, il n'y aura pas, une fois admise la rupture de filiation, de nouvelle incarnation de la mère et ce vide, cette absence, sera le lourd héritage qu'Antoine portera sa vie durant.

Mais dans le douloureux quotidien de Cyril, l'appui que lui témoigne Samantha n'est pas le seul adjuvant; en effet, plusieurs éléments du langage cinématographique sont utilisés pour faire contrepoids au sentiment d'abandon mis en place dès les premières images du film. C'est le cas notamment de la musique extradiégétique, matière sonore que les Dardenne n'avaient jamais utilisée de cette manière dans leurs films précédents, lui préférant des sons ambiants naturels (en captation directe). Ce choix n'est pas anodin et démontre que les cinéastes ont abordé le personnage de Cyril différemment de ceux de leurs films antérieurs, entièrement absorbés par une réalité quotidienne dont ils ne parvenaient jamais à s'extraire. Cette musique ne se fait entendre qu'à quatre reprises dans **Le Gamin au vélo** et chaque fois pendant quelques secondes seulement.

Ainsi, on comprend que cet accompagnement musical n'a pas une fonction sentimentale (il aurait alors été beaucoup plus appuyé), il faut plutôt le voir comme une main qui, à l'occasion, se pose sur l'épaule du jeune héros, un peu comme une « caresse apaisante » (ce sont là les mots de Luc Dardenne). Cette caresse rappelle au garçon qu'il a à portée de main — la répétition de la même mélodie peut être perçue comme un indice le guidant vers Samantha — ce qu'il cherche en vain ailleurs (chez son père, complètement insensible à cet attachement auquel répond favorablement sa nouvelle « amie »).

Mentionnons aussi l'importance du vélo, objet essentiel à la compréhension du discours humaniste des frères Dardenne. Déjà, le mot apparaît dans le titre du film, suggérant le lien de Cyril à son vélo. Pour lui, ce n'est pas qu'un simple moyen de transport; c'est une certaine idée de liberté, un espoir — l'usage des notes musicales pendant l'une des ballades de Cyril permet de penser cela. Le parcours du garçon tout au long du récit peut être aussi mis en parallèle avec le cheminement introspec-



Jean-Pierre et Luc Dardenne — Photo: Christine Plenus



Cyril (Thomas Doret) et Samantha (Cécile de France) — Photo: Christine Plenus

tif de l'enfant et son rapport au monde extérieur. Chaque fois qu'il se déplace sans son vélo, on le sent impuissant, vulnérable. Observons-le au tout début du film : apprenant que son père l'a vendu avant de disparaître, Cyril va chez ce dernier, mais n'y trouve ni son père, ni son vélo, ce qui le plonge dans une détresse qui cède rapidement place à la colère.

C'est lorsqu'il retrouve son vélo, grâce à Samantha, qu'il renaît en quelque sorte de cette dépossession paternelle. Dans ce mouvement d'abandon (par le père qui se départit du vélo) et de récupération (par Samantha qui le lui rend), le vélo prend une signification toute particulière, incarnant l'idée d'une liberté reconquise. Elle occupe une place centrale dans le cheminement de Cyril vers un affranchissement de sa condition précaire, celle d'avant sa rencontre avec Samantha. Cette renaissance est explicitement évoquée dans l'épilogue : ayant retrouvé ses sens après une chute qui l'a pratiquement laissé pour mort, Cyril se relève, puis sans mot dire, marche jusqu'à son vélo, le reprend et repart au loin. Il gagne le droit au recommencement dès qu'il est à nouveau maître de son destin.

Notons aussi que dans ce film, les frères Dardenne, bien qu'ils aient recours à une imagerie humaniste d'une grande sensibilité, ne créent pas un univers manichéen comme c'est souvent le cas dans les films hollywoodiens. Les cinéastes sont moins intéressés par le triomphe du Bien sur le Mal que par la coexistence exigeante des deux (ce serait vrai de tout leur cinéma), dans un monde où la tentation du profit conduit au règne du capitalisme. De la même manière, la structure du film, tout en répondant aux règles du conte, n'est ni invraisemblable ni pathétique : elle s'incarne dans un réalisme attentif aux détails de la vie quotidienne, sans jamais utiliser les ressorts dramatiques simplistes du traditionnel modèle narratif hollywoodien. Le ré-

cit chemine vers son point culminant sans épargner à son jeune protagoniste les douleurs que sa condition d'orphelin mal-aimé lui impose. La scène où Cyril retrouve finalement son père, occupé dans la cuisine d'un restaurant, illustre toute la puissance du regard que portent les Dardenne sur la dure réalité de leurs personnages. D'une façon intense et poignante, presque cruelle, la caméra, positionnée devant le père et le fils, permet de visualiser toute la distance physique et émotive qui les sépare, laquelle s'avère infranchissable. Puis, elle accompagne Cyril jusqu'à la voiture de Samantha, après que le père lui ait dit souhaiter recommencer sa vie à zéro et ne plus le revoir. La réaction de Cyril est alors filmée avec une grande justesse dans laquelle on reconnaît bien la démarche des Dardenne.

Le Gamin au vélo est un film éblouissant (à entendre dans son double sens) certes, mais jamais indulgent par rapport à ce qu'il dévoile. Quant à ces images qui n'épargnent et ne déguisent rien, le spectateur peut se réjouir de la lumière qui s'y glisse. Cela dit, il ne doit pas oublier la fragilité avec laquelle cette dernière a vu le jour. Et surtout, il ne doit pas oublier ceux qui, pendant ce temps, sont restés dans l'ombre. ▀



Belgique / 2011 / 87 min

RÉAL. ET SCÉN. Jean-Pierre et Luc Dardenne **IMAGE** Alain Marcoen **SON** Jean-Pierre Duret et Hélène Réveillère **MONT.** Marie-Hélène Dozo **PROD.** Denis Freyd, Jean-Pierre et Luc Dardenne **INT.** Thomas Doret, Cécile de France, Egon Di Matteo, Jérémie Rénier **DIST.** Les Films Séville

J'accuse!

ZOÉ PROTAT

Lorsque le cinéma s'éloigne du simple divertissement pour s'attaquer au réel, la politique s'avère un terrain de jeu passionnant. Cet univers rempli de manigances, de spéculations et de scandales fournit aux cinéastes une matière particulièrement riche. Que ce soit en politique municipale, dans des simulacres de démocraties ou au sein de véritables dictatures, aucune strate ne semble échapper à la corruption, aux crimes perpétrés par l'État, au recel d'information, aux assassinats, aux abus de pouvoir, à la réécriture historique, aux questions de censure... Autant de thèmes « chauds », aussi fascinants que difficiles, surtout lorsque le cinéma se heurte au contrôle du gouvernement. Pour un récit doublement captivant, le choix d'une narration sous forme d'enquête intensifie encore le suspense. Petit survol en cinq exemples probants.



Main basse sur la ville



z

Avec **Main basse sur la ville** (1963), Francesco Rosi réalise une œuvre politique d'une terrifiante actualité. Après la guerre, la valeur des terrains de la municipalité de Naples augmente de manière affolante. Les anciens taudis sont détruits afin de laisser place à des édifices modernes; délogée par des spéculateurs immobiliers, la population vit au rythme des expropriations sauvages. Un conseiller municipal, Edoardo Nottola, est accusé de se remplir les poches. Cet homme, un mégalomane qui ordonne à son photographe de mettre la pédale douce sur le flash (« sinon je ressemble à Mussolini »), a investi sa fortune personnelle dans une compagnie de construction. L'un de ses immeubles vient de s'effondrer lamentablement, tuant sur le coup un jeune garçon. Les gauchistes réclament aussitôt la création d'une commission d'enquête sur la collusion entre l'administration et la construction. Difficile, à Montréal en 2012, de ne pas frémir devant autant de clairvoyance!

Visuellement impressionnant, **Main basse sur la ville** propose une investigation judiciaire par une enquête, un système visant à dévoiler les irrégularités, à faire des recommandations... et également à pointer du doigt les coupables. Véritable feu roulant de dialogues, le film est une grande joute oratoire où toutes les factions idéologiques s'affrontent. Le pouvoir, corrompu jusqu'à la moelle, considère que distribuer des billets de banque à des commères, « c'est ça la démocratie ». Les politiciens sont aussi (et surtout) des hommes d'affaires, prêts à tout pour agrandir la ville sur des terres leur appartenant. Dans ce contexte, l'enquête prend des allures kafkaïennes : chaque division municipale renvoie la balle aux autres, de la sécurité aux travaux publics en passant par l'ingénierie et la cartographie. Cynique, la conclusion du film verra l'alliance de la droite et du centre pour élire un nouveau maire au nez et à la barbe du

conseiller de gauche De Vita. Au générique final, il est écrit que « si les personnages et les faits sont imaginaires, le contexte social et environnemental est véridique ». Le tout se termine sur des plans aériens d'une Naples tentaculaire, envahie par des tours d'habitations à perte de vue. Quarante ans plus tard, ces complexes désormais en décrépitude seront le cadre de la violence décrite dans **Gomorra** de Matteo Garrone (2008). La ville et la corruption font bon ménage lorsqu'en politique, « l'indignation morale est une incommodité ».

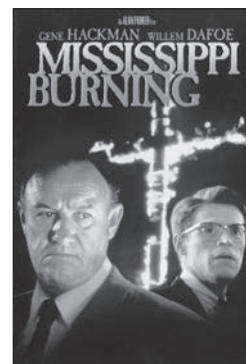
Quand il est question de cinéma engagé, difficile d'ignorer Costa-Gavras qui adapte, en 1969, le roman de son compatriote Vassili Vassilikos, **Z**, un brûlot sur la dictature des colonels. Le film a pour cadre un pays méditerranéen mystérieux dans lequel personne n'aura de difficulté à reconnaître la Grèce, le générique revendiquant d'emblée la position de l'œuvre : « Toute ressemblance avec des événements réels, des personnes mortes ou vivantes n'est pas le fait du hasard. Elle est VOLONTAIRE ». Une déclaration signée par Costa-Gavras et son coscénariste Jorge Semprun, résistant sous Franco et rescapé des camps de concentration nazis : bref, une haute crédibilité politique. Le film narre les conséquences de l'assassinat d'un député progressiste, frappé en pleine rue à la sortie d'une réunion pacifique. Le crime a été commandité par un gouvernement militariste et antisémite (« Dreyfus était coupable ! », affirme un général) qui adoube des groupuscules chrétiens d'extrême droite et terrorise la population avec la menace rouge. Dès les premiers instants, on parle d'« accident » avec le concours complaisant de la police. Pour ce qui est des contradictions, des témoignages étouffés ou des coïncidences trop évidentes, le juge d'instruction appointé à l'enquête soutiendra bientôt une tout autre thèse.

Le récit de **Z** est celui d'une enquête judiciaire classique, visant à confondre les coupables d'un crime à travers un vaste système codifié. Mais la magistrature ne sera pas seule à s'en mêler. Il en résulte un portrait polysémique, profondément engagé à gauche, de la désinformation publique sous un régime quasi totalitaire. Et si le propos politique de Costa-Gavras manque d'un peu de subtilité, il a le mérite d'être toujours sincère et enthousiaste. Le réalisateur fait également des merveilles avec les forces de l'image et du montage : ralentis, *flash-*

back, gros plans, répétition des scènes selon divers points de vue, tout est mis en œuvre pour mieux expliciter le déroulement de l'enquête. La dernière demi-heure du film, consacrée à l'inculpation des coupables, affiche un rythme presque frénétique. Impossible d'oublier la fameuse tirade des « nom, prénom, profession » scandée par le juge d'instruction ! Ce personnage est un rêve de magistrat, honnête et scrupuleux, sans parti pris, sinon celui de la vérité. Un homme de loi extrêmement courageux aussi, vu les circonstances de son travail. Son triomphe sera cependant de courte durée : dans une conclusion célèbre, Costa-Gavras condamne son pays de cinéma à une dictature militaire supprimant définitivement les libertés individuelles.

Une autre enquête judiciaire se trouve au cœur de **Mississippi Burning** d'Alan Parker (1988). Inspiré de faits vécus, le film relate l'investigation suivant la mystérieuse disparition de trois activistes du mouvement des droits civils, en plein sud des États-Unis, dans les années 1960. Deux agents du FBI sont dépêchés à Jessup County, petite commune fictive du Mississippi où le temps semble s'être arrêté. La ségrégation entre Noirs et Blancs fait rage. Les deux hommes sont accueillis par le souverain mépris des autorités locales. À l'évidence, le shérif n'apprécie pas que des étrangers libres-penseurs farfouillent dans son district. Tous liés de près ou de loin au Ku Klux Klan, les policiers de Jessup County font régner la terreur. Deux mondes vont s'affronter : celui du nord, de Martin Luther King et des égalités sociales, et celui du sud profond, de la religion et de la loi du talion.

Mississippi Burning est un drame classique comme Hollywood sait si bien en faire. Cette enquête de la police sur la police bénéficie d'un cadre historique prenant et de personnages hauts en couleur, aussi peu subtils qu'efficaces. Les deux agents du FBI reprennent peu ou prou les codes du *buddy movie* : l'un est du nord, citadin, moderne, cartésien ; l'autre, plus âgé et originaire du sud, est plus instinctif et parfaitement au fait des mentalités de la région. Le conflit idéologique entre les deux moitiés du pays s'incarnera jusque dans leurs rapports houleux. La droiture des textes légaux affronte ainsi l'expérience du terrain dans un Mississippi présenté comme un monde à part, avec ses codes sociaux et ses lois, dont la première semble être celle du silence. Le principal défi des enquêteurs sera de faire



parler les citoyens, toutes allégeances politiques et couleurs de peau confondues. Et lorsque les corps des activistes morts seront enfin découverts, la communauté noire basculera définitivement de la soumission silencieuse à la lutte armée. L'enquête connaîtra également un changement de cap brutal, passant de la ruse diplomatique à l'action directe et

violente. En dépeignant des victimes et des bourreaux appliquant une même brutalité, le film d'Alan Parker s'aventure dans des zones troublantes qui brouillent les limites entre discours critique et grand spectacle.

Contrairement à bien d'autres films du genre, fictionnels ou inspirés de faits réels, mais camouflant les noms et les lieux, **Les Hommes du président** d'Alan J. Pakula (1976) relate une enquête on ne peut plus authentique. En 1972, un cambriolage est signalé au Watergate dans les bureaux du Parti démocrate. Des documents sont volés, des téléphones mis sur écoute. Au *Washington Post*, les recherches pointues du journaliste débutant Bob Woodward révèlent quantité d'éléments troublants. D'im-

portantes sommes auraient été versées sur les comptes bancaires des cambrioleurs, provenant directement d'un comité voué à la réélection du président républicain Nixon. Flanqué de son fougueux collègue Carl Bernstein et de son célèbre informateur secret Deep Throat, Woodward fera bientôt toute la lumière sur le plus gros scandale politique de l'histoire des États-Unis.

Tout comme **Z**, **Les Hommes du président** est un brûlot mettant en cause la responsabilité de l'État dans un incident aux répercussions graves. Dans les deux cas, le pouvoir tente d'étouffer la réelle portée d'un événement sous des apparences superficielles. Mais le film de Pakula est aussi et surtout une œuvre à la gloire du grand journalisme d'enquête, celui dont on déplore régulièrement la disparition.

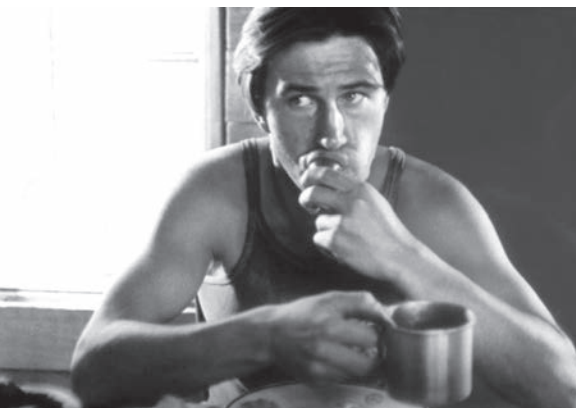
Affranchie des codes rigides du système judiciaire, l'investigation journalistique vise à révéler la vérité d'une affaire dans la presse, afin d'en informer tant les officiels que le public. Woodward et Bernstein sont des journalistes à l'ancienne. Cramponnés à leurs petits calepins, ils sont toujours au poste, de jour comme de nuit, insistants et persuasifs. Leurs méthodes sont bien différentes : là où le premier est appliqué, sérieux et méthodique, le second est excentrique et fait du rentre-dedans, faisant fi des scrupules professionnels. Les deux sont pourtant maîtres à recueillir les confidences, décortiquant les témoignages contradictoires, les sources insuffisantes, les informations fuyantes. Leurs incessantes conversations téléphoniques sont filmées dans des plans-séquences pétris de tension. Ils utiliseront des moyens inusités, dignes des meilleurs suspenses d'espionnage, pour communiquer avec Deep Throat, un personnage toujours dans l'ombre, au propre comme au figuré, qui est la véritable éminence grise d'une investigation passionnante.

Un autre type beaucoup plus personnel d'enquête politique se retrouve au cœur de **L'Homme de marbre** (1976) d'Andrzej Wajda. Agnieszka, aspirante cinéaste, décide de réaliser un portrait documentaire de Mateusz Birkut, ancien héros du travail des années 1950. Stakhanoviste émérite, ce maçon multipliait les tours de force jusqu'à ce qu'un malheureux « accident » mette fin à son règne. Depuis, sa trace a été perdue... La première erreur d'Agnieszka est d'avoir voulu mettre le nez dans un passé honni, celui du stalinisme. Il était toujours impossible en Pologne d'évoquer ces années noires. L'enquête de la jeune femme connaîtra donc toutes les embûches possibles. Au silence de témoins honteux ou corrompus, elle opposera la combativité et la vitalité de sa jeunesse.

À l'instar de **Z** et des **Hommes du président**, **L'Homme de marbre** est le produit symptomatique de son époque militante... à la différence notable que Wajda ose traiter de totalitarisme en pays totalitaire. Devant un pouvoir étatique spécialiste de la réécriture historique, quoi de mieux qu'une œuvre d'art pour faire tomber les masques ? Le film, qui a réalisé l'exploit de passer à travers les mailles de la censure, prône l'action et non la soumission à la fatalité du destin national polonais. Le choix d'un récit sous forme d'enquête n'est pas innocent, il s'agit d'une question d'identité et de survie. Quant



Mississippi Burning



L'Homme de marbre



Les Hommes du président

à la forme, elle est à l'avenant, c'est-à-dire dynamique au possible. Pakula faisait débiter son film avec des images d'archives de Nixon, assoyant ainsi sa légitimité historique : pas de faux-semblants, pas de métaphores ni d'allégories. Dans **L'Homme de marbre**, la présence d'archives a un effet très différent et plus subtil. Recréées dans l'esprit du réalisme socialiste, elles sont majoritairement fausses et proposent autant une critique de conceptions artistiques datées qu'une participation active dans le dévoilement de la vérité. L'enquête imaginée par Wajda ne met pas en accusation des individus, mais plutôt un système, une époque — c'est le procès d'une page d'histoire. Quant à la battante obstinée Agnieszka, elle ne fait partie d'aucun groupe social ou ordre professionnel lié à la politique : elle est une artiste, mais une artiste justicière. L'action du créa-

teur, dernier bastion de l'identité polonaise ? Le symbole est sans conteste d'une force titanesque.

L'examen de ces films fait la démonstration que l'histoire et la politique ne sont qu'éternels cycles et recommencements. Y aurait-il quelque chose de pourri au royaume du pouvoir ? Une chose est sûre : les mensonges et les dissimulations ne sont pas prêts de disparaître en tant qu'enjeux de société, ni comme matière à inspiration pour cinéastes engagés. Et malgré des contextes de création et de réception bien différents, tous ces films sont liés par le rapport à la vérité. Une vérité certes difficile d'accès, souvent changeante, parfois même dangereuse, que le cinéma, avec ses qualités particulières, peut choisir courageusement de révéler. ▀



Le Cheval de Turin

de Béla Tarr

L'extrême expérience

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

En 1889, affirme la voix du narrateur, le philosophe Friedrich Nietzsche enlaça un cheval épuisé et souffrant, puis sombra dans la démence. Cet état ne le quitta plus jusqu'à sa mort, survenue en 1900. Ainsi débute **Le Cheval de Turin**, dernier film annoncé du cinéaste hongrois Béla Tarr. À partir de cet incipit dramatique au parfum de fin du monde, quelques jours dans la vie terne d'un père et de sa fille, dans une campagne désolée, seront évoqués. Ces deux personnages, isolés jusqu'à l'abandon, reproduisent la même routine du matin au soir : la fille habille le père, prépare le repas qui consiste en une simple pomme de terre, travaille dans la maison pendant que le vieil homme s'occupe de son côté, le déshabille une fois le soir venu, puis se couche. L'humanité représentée par cet étrange couple a atteint un point de non-retour où tout espoir de quelque renouveau semble impossible.

Le premier plan, filmé en un long plan-séquence, donne le ton à tout le film. Il crée une atmosphère effrayante où le vent fait virevolter la poussière et les feuilles mortes, tandis qu'un cheval, traînant la calèche du vieil homme, avance lentement dans une

nature hostile. Chez Béla Tarr, cette apocalypse imminente est à mille lieues de l'explosion finale de **Melancholia** de Lars von Trier; ici, elle s'incarne dans la lente agonie que métaphorise le plan initial et que viendra affirmer chaque nouvelle séquence. La lenteur et la longueur de chacun de ces plans, qui ne sont en rien superficielles, participent à mettre en place un univers qui s'étire jusqu'à son achèvement : tout y est interminable, comme une marche en boucle qu'on ne pourrait plus freiner. D'une certaine façon, le cinéaste renverse, par l'inaction de ses personnages, la volonté de puissance de Nietzsche pour parvenir à illustrer comment la fatalité réprime l'homme.

Ultimement, c'est le cheval qui est doté d'une conscience devant l'absurdité de cette existence en pleine déchéance. Le premier, il refuse de se nourrir, pressentant le mal à venir avant ses maîtres. Le père et sa fille, après l'arrivée de Tziganes sur leurs terres, réaliseront que leur volonté de survie est vaine. Après que le puits du domaine se soit subitement asséché, la noirceur de cette déshumanisation devient totale. Elle culminera en une impossible conclusion : assis à table devant leur pomme de terre, les deux personnages, sans jamais manger, attendent que la mort les délivre de leur souffrance qui s'apparente

désormais à une malédiction. Ce qui est fascinant chez Béla Tarr, c'est que cette absurdité n'est ni comique, ni grotesque : elle est plutôt mélancolique, exaltée par une musique minimaliste allant droit au cœur. Ses images en noir et blanc traduisent à leur tour la beauté tragique de ces vies dévastées par l'absence de sens de leurs existences.

Difficile d'imaginer une suite au **Cheval de Turin** tellement le cinéaste y pousse à l'extrême l'expérience cinématographique. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait conçu ce film comme son ultime effort : si on le compare à ses films précédents, celui-ci incarne l'aboutissement d'une démarche unique entamée par Tarr en 1977 avec **Nid familial**. Ainsi, avec son dernier opus, il boucle la boucle, menant ses personnages et leur environnement vers un dépouillement entier et total, jusqu'à ce qu'un écran noir les absorbe en éteignant, une fois pour toutes, la mince lumière de vie qui les anime encore.

Certes, cette œuvre-testament du cinéaste est exigeante et rebuttera certains spectateurs, mais la pertinence et la cohérence de sa vision du monde ne peuvent être niées. Et surtout, cette vision laisse à chacun le sentiment d'avoir été transformé par ce qu'il vient de voir, une trace que le passage du temps ne parviendra pas à effacer. ▀



Hongrie-France-Suisse-Allemagne / 2011 / 146 min

RÉAL. Béla Tarr **SCÉN.** Béla Tarr et Laszlo Krasznahorkai **IMAGE** Fred Kelemen **SON** Istvan Pergel **MUS.** Mihaly Vig **MONT.** Agnes Hranitzky **PROD.** Gabor Tényi **INT.** Janos Derzsi, Erika Bok, Mihaly Kormos **DIST.** FunFilm



Dark Shadows

de Tim Burton

Un plaisant déjà vu

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Après le divertissant mais consensuel **Alice in Wonderland** (2010), Tim Burton retrouve ses marques et revisite, avec **Dark Shadows**, une série fantaisiste créée durant les années 1960. Estompement de couleurs flamboyantes, retour aux atmosphères ténébreuses... il en résulte un conte gothique qui, sans atteindre les sommets de **Sleepy Hollow** (1999), garantit la vitalité d'un cinéaste visiblement heureux d'être en terrain connu.

Le XVIII^e siècle. Barnabus Collins, fils du fondateur d'une poissonnerie, repousse les avances d'Angelique Bouchard, prolétaire qui travaille pour sa famille. Celle-ci étant sorcière, elle use de ses pouvoirs afin de tuer non seulement les parents de Barnabus, mais aussi sa fiancée, la frêle Josette. À la suite de quoi, elle transforme l'amant désiré en vampire et l'enterre vivant dans un cercueil ceinturé de chaînes. L'homme sera toutefois libéré en 1972 et constatera qu'Angelique, toujours présente, fait la vie dure aux descendants des Collins. Le temps des comptes est venu...

Comme toujours, Burton célèbre, à travers une fantaisie débridée, la marginalité sous toutes ses formes. Il y a bien sûr le person-

nage de Barnabus, dont l'élégance et le raffinement (gracieuseté de Johnny Depp) sont en décalage par rapport aux années 1970. Mais il y a aussi cette gouvernante des descendants du vampire dont la ressemblance avec Josette est des plus confondantes. Ses manières font d'elle un personnage anachronique, plus près du XVIII^e siècle que de ses contemporains. En témoigne une scène où elle côtoie, dans une fourgonnette, des hippies enivrés par diverses substances. Sa tenue rigide, tout en réserve, contraste fortement avec l'aspect détendu de ces défenseurs de la paix et de l'amour. Son conformisme vieillot est d'autant plus amusant qu'il devient ici une manifestation de la marginalité par rapport à des êtres censés la représenter à cette époque. Inversion des rôles plutôt rare dans le cinéma burtonien.

Ce goût pour la différence se décèle aussi dans le scénario, dont l'humour suranné met en exergue un décalage par rapport aux innombrables comédies actuelles. En fait foi ce passage dans lequel Barnabus exprime son désarroi sur la malédiction qui l'afflige. Un soliloque quasi shakespearien tourné au ridicule lorsque le vampire couche sa tête sur un orgue électrique. La musique de l'instrument — kitsch à souhait — se fait entendre, provoquant l'hilarité. Un humour burlesque à la **Beetlejuice** (1988), loin des folies scatologiques produites à la chaîne

par Judd Apatow. Ce qui permet à Burton de faire un pied de nez au cinéma actuel, tout en se réappropriant des éléments de ses films antérieurs.

Cette désinvolture est d'autant plus appréciable qu'elle n'entache jamais la complexité du tourmenté Barnabus. Distingué mais amoral, l'homme oscille entre haine et désir sexuel pour Angelique. Désir que le vampire assouvit dans une extravagante scène de copulation qui fera date dans la filmographie du cinéaste. Les apparences caricaturales sont trompeuses. L'être, pour Burton, est toujours ambivalent, tiraillé entre le Bien et le Mal. Et la mise en image de **Dark Shadows** (on salue le travail de Bruno Delbonnel) symbolise cette dualité en usant largement des clairs-obscurs propres à l'expressionnisme allemand que le réalisateur n'a de cesse de revisiter. Un choix esthétique adapté à la psychologie tourmentée de Barnabus.

Il ne s'agit pas de dire que le plus récent film de Burton est un chef-d'œuvre, loin de là ! Le cinéaste se contente de réinterpréter un univers macabre qu'il connaît bien, le temps de se refaire une santé artistique. Le trop sage **Alice in Wonderland** avait déçu ses plus fervents admirateurs. Heureusement, **Dark Shadows** prouve que le conteur est toujours en forme et que le très attendu **Frankenweenie**, *remake* de son court métrage des années 1980, sera probablement à la hauteur de nos attentes. ▀



États-Unis / 2012 / 113 min

RÉAL. Tim Burton **SCÉN.** Seth Grahame-Smith **IMAGE** Bruno Delbonnel **SON** Denise Yarde **MUS.** Danny Elfman **MONT.** Chris Lebenzon **PROD.** Christi Dembrowski, Johnny Depp, David Kennedy, Graham King et Richard D. Zanuck **INT.** Johnny Depp, Eva Green, Michelle Pfeiffer, Bella Heathcote, Helena Bonham Carter **DIST.** Warner Bros



Elena

d'Andrei Zvyagintsev

Crime et châtement

ZOÉ PROTAT

De tous les noms émergents du cinéma russe actuel, celui d'Andrei Zvyagintsev est assurément à surveiller. En trois films seulement, le réalisateur s'est bâti un œuvre que les festivals internationaux n'ont pas hésité à célébrer. Après **Le Retour** (2003) et **Le Bannissement** (2007), son nouvel opus **Elena** poursuit sur une même lancée : celle d'un cinéma de silence et de réflexion, articulé autour de la cellule familiale, ses men-songes, ses tromperies et ses retrouvailles.

Elena et Vladimir sont à la fois un couple d'âge mûr et un jeune couple, puisqu'ils ne se connaissent que depuis 10 ans. Ils proviennent de milieux fort différents : il est très riche, elle était son infirmière. Il est froid et altier, elle semble tranquille et soumise. Chacun a un enfant d'un mariage précédent. Leur principal désaccord découle d'ailleurs du fils d'Elena, Sergueï, *loser* perpétuel vivant à leurs crochets. Lorsque Vladimir est terrassé par une crise cardiaque, il commence à penser sérieusement à sa succession. Il se rapproche même de Katya, sa fille fantasque. Mais Sergueï a encore une fois besoin d'argent et vite... Déchirée, Elena pourrait alors envisager un geste fatal.

Contre toute attente et malgré son rythme contemplatif, **Elena** est un *thriller* psychologique glacial. Zvyagintsev reprend des motifs narratifs millénaires (des rivalités, un héritage, un empoisonnement) pour mieux les transposer dans la Russie d'aujourd'hui — ni splendeur lointaine des tsars, ni misères du communisme. Le pari, osé, est d'autant plus réussi que cette réalité sociale s'incarne au cœur du microcosme familial. Le début du film, d'une lenteur descriptive, s'attache à décrire le quotidien d'Elena dans un appartement au luxe design, tout de verre et de bois, à la fois lumineux et froid. Puis, c'est le voyage vers la lointaine banlieue où habite Sergueï. Marche, bus, train, le paysage change, la ville cède la place aux terrains vagues pour finalement atterrir près de tours d'habitation sordides, aux intérieurs étriqués, dangereusement proches des centrales nucléaires. On peut avoir entendu parler de l'actuelle Russie, des différences de classes, des inégalités sociales, du pouvoir de l'argent, de la corruption à tous les étages et de la pauvreté urbaine, il n'empêche que les vertus de l'image sont redoutables.

Visiblement très à l'aise dans la tension et le plan-séquence implacable, Zvyagintsev propose un portrait au vitriol des rapports familiaux. Elena souhaite aider son fils quoi

qu'il arrive, malgré la mauvaise foi et les déceptions, mais Sergueï ne semble avoir que mépris pour sa mère courage. De l'autre côté, le lien soi-disant distendu entre Vladimir et Katya se révélera très complexe. Lors d'une scène passionnante, ces deux personnages s'affronteront dans un dialogue rhétorique, philosophique et engagé, un vrai choc auditif dans un film généralement silencieux. Katya est profondément cynique, d'une redoutable intelligence, toujours en représentation, autodestructrice, pleine de contradictions : c'est une figure d'une grande richesse, à laquelle une certaine jeunesse russe pourra s'identifier. Vis-à-vis d'elle, la famille d'Elena apparaît bien peu subtile. Aucune nuance dans le fils alcoolique et violent, et encore moins dans le petit-fils délinquant.

Structuré en boucles de répétition comme la musique de Philip Glass, **Elena** n'est pas avare de symbolisme : un nouveau-né se réveille sur le lit d'un mort, une panne de courant s'abat brusquement alors qu'on s'apprête à fêter un avenir « radieux »... Il n'y a plus de Dieu en Russie depuis longtemps, comme l'illustre le passage éclair d'Elena à l'église. Alors, à quoi se vouer ? À la famille ? À l'argent ? Sur la première option, le film est d'un cynisme redoutable. La seconde apparaît sinon souhaitable, du moins évidente. Dans un univers amoral où la fin semble justifier les moyens, la réplique de Zvyagintsev est d'un pessimisme à la fois terrible et fascinant. ▀



Russie / 2011 / 105 min

RÉAL. Andrei Zvyagintsev **SCÉN.** Oleg Negin **IMAGE** Mikhail Krichman **SON** Andrei Dergachev et Stas Krechkov **MUS.** Philip Glass **MONT.** Anna Mass **PROD.** Alexander Rodnyansky **INT.** Nadezhda Markina, Andrei Smirnov, Yelena Lyadova, Alexei Rozin **DIST.** FunFilm



Les Géants

de Bouli Lanners

Un monde décati

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Dans la lignée de son précédent film, **Eldorado** (2008), Bouli Lanners poursuit, avec **Les Géants**, une radiographie d'âmes en perte qui revisite habilement les codes du *road-movie*. Grands espaces, contemplation et musique folk constituent les motifs centraux d'un essai affichant sans complexe sa dette envers ces récits méditatifs. La Belgique aurait-elle finalement trouvé son Wim Wenders?

L'histoire est simple : deux adolescents, Zak et Seth, sont délaissés par leur mère. Squattant la maison de leur grand-père décédé, ils errent sans le sou et rencontrent Danny, un garçon qui a maille à partir avec un frère violent. C'est le début d'une grande aventure qui les conduira vers une maturité précoce.

On convient qu'une telle prémisse n'a rien de bien original. L'histoire du cinéma fourmille de films où la jeunesse perd son innocence lors de voyages initiatiques. Le long métrage de Lanners arrive pourtant à susciter l'intérêt, ne serait-ce que par son savant mélange d'authenticité et d'étrangeté. Car si le jeu des trois jeunes comédiens principaux distille un naturel désarmant, celui des interprètes adultes flirte avec un

certain cabotinage qui conduit le film dans un ailleurs excessif. Comme en témoigne le travail de Karim Leklou qui, dans le rôle du frère de Danny, offre une démonstration caricaturale de ce que doit être un aliéné violent : démarche nonchalante, yeux exorbités, etc.

Certains y verront sans doute une faute de goût. D'autres déduiront que ces deux registres d'interprétation créent une dichotomie pertinente séparant et opposant le monde de l'enfance (la pureté, l'authenticité) et celui des adultes (le théâtre grotesque du mal, du mensonge et de la désillusion). On optera pour cette seconde hypothèse, dans la mesure où ces derniers sont presque tous — à l'exception d'une femme charitable — des mythomanes cherchant à tromper et à tirer profit de la naïveté des jeunes héros. Ainsi, parce qu'ils ont un besoin pressant d'argent, les trois adolescents rencontrent un *dealer* qui leur propose de louer la maison qu'ils squattent. Le revendeur de marijuana flaire la bonne affaire et décide du coup d'exploiter les enfants en leur offrant un montant dérisoire pour la location. Exploitation d'innocents dans le besoin. Des innocents qui font à la dure l'apprentissage de la vie...

La force de caractère de cette jeunesse force néanmoins l'admiration. Elle ne bronche

pas, continue de se battre pour survivre dans un monde appelé à la ruine. Un univers décati qui passe par le filtre d'une photographie élégiaque où dominent le gris et le vert. Cette combativité devant les épreuves est sans doute à l'origine d'une certaine interprétation critique en France : les géants du titre, ce sont eux. Cette interprétation pourrait toutefois s'avérer erronée, car les géants seraient plutôt les adultes amoraux qui émaillent le récit. Des êtres sans scrupules qui fonctionnent selon un système social hiérarchique. Du darwinisme où les plus faibles (ici, les adolescents) sont laissés à eux-mêmes.

Il ne s'agit pas de dire que **Les Géants** est un simple pamphlet social — loin de là ! Le discours implicite du film est la plupart du temps supplanté par la poésie singulière du cinéaste. On pense à cette fabuleuse scène de la voiture cachée au beau milieu d'un champ. Zak, cellulaire à la main, converse avec sa mère qui n'est pas prête de revenir. Seth, choqué par cette nouvelle, met plein gaz, enfonçant davantage le véhicule dans les blés. C'est alors qu'un plan en plongée montre les difficultés des garçons à se frayer un chemin dans l'espace cultivé. Une métaphore visuelle qui évoque les embûches vécues par les adolescents laissés à eux-mêmes. Lanners offre ainsi une réflexion poétique qui séduira de nombreux spectateurs. Pour qui aime son cinéma sans compromis, c'est une pure jubilation... ▀



Belgique—France—Luxembourg / 2011 / 84 min

RÉAL. Bouli Lanners **SCÉN.** Bouli Lanners et Élise Ancion **IMAGE** Jean-Paul De Zaeytijd **SON** Marc Bastien **MONT.** Ewin Ryckaert **PROD.** Jacques-Henri et Olivier Bronckart **INT.** Zacharie Chasseriaud, Martin Nissen, Paul Bartel, Didier Toupi, Karim Leklou **DIST.** FunFilm



La Source des femmes

de Radu Mihaileanu

L'échec de la métaphore

MARIE-HÉLÈNE MELLO

Le cinquième film de Radu Mihaileanu, **La Source des femmes**, est une carte postale féministe affaiblie par sa volonté d'épouser les traits du conte. Se basant sur un fait divers survenu en Turquie au début des années 2000, le cinéaste réalise le portrait manichéen d'un village musulman. Dans ce magnifique décor situé à flanc de montagne, les femmes s'échinent et se blessent à aller puiser l'eau d'une source pendant que les hommes, au chômage, ne bougent pas d'un poil. Mais à l'initiative de Leïla, une jeune femme qui n'a pas froid aux yeux, le monde des « bonnes » épouses s'opposera à celui des « méchants » maris. Toutes les porteuses d'eau priveront ces derniers de relations sexuelles tant qu'ils n'entreprendront pas les démarches requises pour munir le village d'eau courante. Et c'est cette grève de l'amour pour l'eau, source de vie, qui alimente le drame social.

Dès l'exergue, le cinéaste annonce explicitement son intention de situer son film entre la réalité et le conte. Pour ce faire, il laisse d'abord planer le doute sur le lieu, une bourgade sans électricité ni eau présentée de ma-

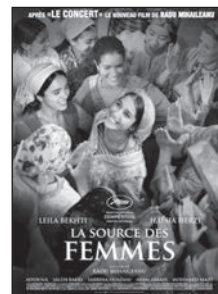
nière assez pittoresque. Il ancre aussi son récit dans une époque indéterminée : hormis le téléphone cellulaire communautaire suspendu à une corde à linge et les lampes frontales des villageois, il serait plutôt difficile de dater les événements. Hélas ! au lieu d'universaliser le propos moralisateur de Mihaileanu comme le dicte le conte, ce flou volontaire réduit la portée de la réflexion.

Les nombreuses allusions aux *Mille et Une Nuits* auraient pu tisser un réseau de références assez intéressant si elles avaient été plus subtiles. De son mari, Leïla reçoit en secret ce « livre interdit » associé à tout un discours sur la sensualité, un sujet tabou dans ce village religieux où les mariages forcés sont monnaie courante. Elle est d'ailleurs la seule à connaître un « mariage d'amour » et à savoir lire, deux éléments liés à son émancipation. Ainsi, c'est elle qui fait la lecture des célèbres contes aux autres femmes, une sorte d'éducation sentimentale dans un univers où le plaisir féminin n'a pas sa place.

Une autre caractéristique propre au conte est le côté stéréotypé des personnages. Chez les femmes, il y a bien entendu Leïla, la jolie et jeune héroïne, moderne et intrépide, avec des idéaux de liberté, mais aussi Vieux Fusil, la doyenne du village, assez comique et plus grande que nature. Enfin, on retrouve la « méchante belle-mère » de Leïla, qui tente

de lui mettre des bâtons dans les roues et souhaite la voir répudiée. Du côté des hommes, il y a d'abord Sami, le mari enseignant de Leïla, qui appuie plutôt la lutte des femmes : jeune, beau, érudit et progressiste, c'est le « chevalier » du film. Lorsqu'un journaliste, l'étranger intellectuel et urbain, arrive dans le petit bourg, on devine aussitôt que c'est à Sami qu'il s'opposera. L'imam, l'idiot du village et les autres habitants, qui battent leurs épouses parce qu'elles se refusent à eux, complètent le portrait. En somme : les femmes sont des martyres et les hommes, des tyrans.

Malgré de bonnes intentions, **La Source des femmes** ne tire pas profit de ses emprunts au conte. Ses meilleurs moments, soit les magnifiques scènes où le message des villageoises passe par la danse, le chant et la musique, sont aussi ceux où nous sommes épargnés des dialogues trop directs et souvent superflus du reste du film. À trop vouloir dicter comment interpréter son film, Mihaileanu échoue à lui donner une portée universelle et le poids qu'il mérite. Au lieu d'un beau poème sur la force silencieuse des femmes quand elles savent se regrouper pour défendre leurs intérêts, son long métrage se transforme en schéma simpliste où des gentils et des méchants s'opposent jusqu'au *happy end*. (Sortie prévue : 10 août 2012) ■



France-Belgique-Italie / 2011 / 136 min

RÉAL. Radu Mihaileanu **SCÉN.** Radu Mihaileanu, Alain-Michel Blanc et Catherine Ramberg **IMAGE** Glynn Speechkhaert **MUS.** Armand Amar **MONT.** Ludo Troch **PROD.** Marie Masmonteil et Denis Carot **INT.** Leïla Bekhti, Hafsia Herzi, Zinedine Soualem, Sabrina Ouazani, Hiam Abbass **DIST.** Métropole Films



Tomboy

de Céline Sciamma

Le jeu des apparences

ZOÉ PROTAT

Laure, 10 ans, vient de déménager dans une nouvelle banlieue avec sa jeune sœur Jeanne, son père informaticien et un petit frère à venir dans le ventre de sa maman. C'est le début de l'été et les enfants du coin traînent dans les environs, jouent au foot, se baignent dans la rivière. Timide et solitaire, Laure est encouragée à se faire des amis. Lors de sa première sortie seule, ses cheveux courts et ses shorts informes amènent la jeune voisine Lisa à la prendre pour un garçon... un malentendu que Laure préférera ne pas clarifier. Sous sa nouvelle identité de « Michaël », elle vivra un été de découvertes et passera même très proche de son premier amour... jusqu'à ce que la rentrée scolaire mette au jour le pot aux roses.

Céline Sciamma est une toute jeune réalisatrice. Son premier long métrage, **Naissance des pieuvres** (2007), traitait déjà d'amitiés adolescentes sur fond d'ambiguïté sexuelle. Avec **Tomboy**, elle poursuit dans ces méandres, tout en privilégiant la sobriété. À son thème chargé, porteur de questionnements potentiellement scandaleux ou choquants, elle oppose un film candide, limpide et ensoleillé, au scénario

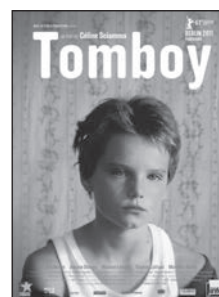
exempt de toute lourdeur psychologique. En effet, le début du film demeure coi sur l'identité sexuelle de Laure. Il faudra une simple scène de bain pour dissiper le mystère. Quant au mensonge par omission de la petite fille, il n'était pas prémédité. La méprise de Lisa, un concours de circonstances, dédramatise cet acte auquel seuls les adultes pourraient prêter des intentions tendancieuses.

Coulant sur un rythme tranquille, **Tomboy** se concentre presque uniquement sur les interactions entre les enfants. Secret complice partagé avec le spectateur, la nature cachée de Laure fait entrevoir leurs jeux sous une lumière nouvelle : qu'en est-il des stéréotypes sexuels, aujourd'hui en 2012 ? Maquillage pour les filles, ballon pour les garçons, Laure/Michaël fera les deux ! Céline Sciamma filme un monde à part, en suspens, un monde de libertés alors que l'école semble encore loin et que les parents passent leurs journées au travail. Le film offre donc une place discrète mais importante aux figures adultes. Contre toute attente, celles-ci sont loin d'être absentes ou mal aimantes, ce qui ne fait que renforcer le malaise. En famille, Laure se sent heureuse, protégée. Et si la découverte de son subterfuge engendre une bonne scène de dispute à la française (gifle incluse !), ses parents ne sont ni bornés ni butés. La pe-

tite fille n'est pas élevée en garçon de substitution : *exit* donc les analyses psychologiques faciles.

À part de rapides intermèdes poignants, le ton de **Tomboy** demeure léger. Son apparente nonchalance est à la fois sa force et sa limite : la force de la subtilité et la faiblesse de l'anecdotique. Le récit choisit en effet de rester muet sur un point capital : pourquoi Laure n'a-t-elle pas voulu dévoiler la vérité ? Était-ce de la gêne, une plaisanterie bravache ou l'expression d'une volonté identitaire profonde ? Certains pourront arguer qu'en se taisant, Céline Sciamma évacue le propos même de son film. D'autres croiront que l'essentiel n'est pas là et que point n'est besoin de calquer des analyses d'adultes sur des actions d'enfants.

L'été de garçon de Laure apparaîtra comme une parenthèse enchantée. Le jeu du déguisement est un incontournable de l'enfance, elle le poussera à son paroxysme. Qui n'a pas joué à changer d'identité, alors que les signes d'identification sexuels sont encore très ténus... Le tout jeune âge des protagonistes, cueillis quelque temps avant les bouleversements de la puberté, rend la prémisse du scénario parfaitement crédible. De plus, les interprètes sont d'un naturel confondant. Dans le rôle de Laure, la présence de Zoé Héran ne se limite pas à son androgynie photogénique. À son image, **Tomboy** est un petit objet de cinéma discret et troublant sur un sujet des plus délicats. ▀



France / 2011 / 82 min

RÉAL. ET SCÉN. Céline Sciamma **IMAGE** Crystel Fournier **MUS.** Para One **MONT.** Julien Lacheray **PROD.** Bénédicte Couvreur **INT.** Zoé Héran, Malonn Lévana, Jeanne Disson, Sophie Cattani **DIST.** Métropole Films



The Woman in the Fifth

de Pawel Pawlikowski

Désir brumeux

NICOLAS GENDRON

Ça commence dans la brume, une forme indicible cachée derrière les fougères. Et puis, hop! aux douanes. Tom (Ethan Hawke, juste assez désœuvré), un auteur américain en mal d'inspiration dont le seul roman évoque une forêt magique, revient en sol parisien pour tenter de renouer avec son ex-femme et sa fille, en vain. À peine est-il rejeté par les siens qu'il se fait voler tous ses biens et en est quitte à marchander une chambre au-dessus d'un café miteux. Errant selon ses humeurs, il partagera son temps entre le boulot suspicieux que lui offre le propriétaire pour acquitter son dû et des rendez-vous intimes avec une femme vaguement hongroise rencontrée au hasard d'une soirée littéraire. Le reste tient de l'ordre du cauchemar éveillé.

Écrivain américain qui aime à vivre dans ses valises, Douglas Kennedy est particulièrement prisé par le lectorat français. Si ses récits de voyage (*Au-delà des pyramides*, *Au pays de Dieu*) semblent plus intéressants que ses romans, aussi acclamés soient-ils (*La Poursuite du bonheur*, *Cet instant-là*), Kennedy sait composer des histoires qui soutiennent l'attention en jouant la carte des extrêmes ou de l'invrai-

semblance insidieuse, mariant plusieurs genres à la fois, sans toutefois en imposer par un style éclatant. À l'évidence, l'auteur a un faible pour les personnages qui, comme lui, manient la plume, journalistes, scénaristes et scribouilleurs de tout acabit.

Si sa première œuvre de fiction, *Cul-de-sac*, devenue depuis *Piège nuptial*, fut adaptée au cinéma par Stephan Elliot (**Welcome to Woop Woop**), c'est **L'Homme qui voulait vivre sa vie**, du Français Éric Lartigau, qui révéla la force d'évocation cinématographique de ses intrigues. On y suivait un avocat dans une fascinante fuite en avant, se découvrant, délesté de toutes attaches et exilé malgré lui, un talent sûr pour la photographie. Dans le roman *The Woman in the Fifth*, le héros, sa famille ne voulant plus de lui, rencontrait un destin similaire et cherchait à l'étranger matière à romance, et ce, à double sens. Dans sa transposition à l'écran, l'homme vient montrer patte blanche, ce qui le place en mode reconquête et laisse supposer qu'il accepte de s'enfoncer ainsi pour mieux se rapprocher de sa fille. On en perd de vue la figure magnétique par excellence du roman...

Autant le dire sans détour, **The Woman in the Fifth** ne passera pas à l'histoire. Réalisateur polonais dont les films (**Last Resort**, **My Summer of Love**) se sont dis-

tingués aux BAFTA Awards sans jamais se rendre jusqu'à nous, Pawel Pawlikowski accouche d'un objet étrange qui, à force de vouloir créer du mystère, s'essouffle et paraît à terme plutôt exsangue. En aurait-on soupé des récits de femme fatale qui, par sa seule présence, fait tout dérailler? Non, trop simple. Surtout que la femme en question, celle du titre, devient presque une figurante, alors qu'elle aurait dû être l'arbre qui cache la forêt, l'obsession avec un grand O. Le contraire se produit. Par une musique angoissante aux accents graves, la nature environnante de Tom, au sens propre comme au figuré, prend le dessus, entre bestioles indésirables et profils louches, et l'arbre a vite fait d'être avalé par la forêt. Heureusement, Kristin Scott Thomas, même furtive dans ce rôle ingrat, sait capter les regards.

En fait, la frustration qui émane de ce *thriller* inabouti tient beaucoup de ses révélations finales remâchées, qu'on taira néanmoins, et qui balaient d'un coup un lot de promesses semées par un climat malsain, un rythme lancinant et des images silencieuses pensées avec soin, sur fond d'interférences et de caméra à l'œil voyou. Comme quoi, bien plus qu'une première impression, des adieux peuvent aisément gâcher d'habiles fondations. ▀



France-Pologne-Grande-Bretagne / 2011 / 85 min

RÉAL. Pawel Pawlikowski **SCÉN.** Pawel Pawlikowski, adapté du roman de Douglas Kennedy **IMAGE** Ryszard Lenczewski **MUS.** Max de Werdener **MONT.** David Charap et Elsa Fernández **PROD.** Caroline Benjo et Carole Scotta **INT.** Ethan Hawke, Kristin Scott Thomas, Joanna Kulig, Samir Guesmi, Delphine Chuillot, Julie Papillon **DIST.** Métropole Films



PRÉDAL, René. *Esthétique de la mise en scène*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, 800 p.

Un livre entre deux siècles

H-PAUL CHEVRIER

Qu'il s'agisse du Larousse ou de l'Oxford du cinéma, des 100 ou des 1000 films à voir, on est sans cesse inondés de panoramas et de guides historiques. De la Nouvelle Vague au cinéma postmoderne en passant par le western-spaghetti, le film d'espionnage ou le cinéma asiatique, les regroupements les plus arbitraires finissent par célébrer les films récompensés dans les festivals, sans départager ce qui les distingue vraiment, à savoir leur type de mise en scène. C'est précisément ce que fait René Prédal dans *Esthétique de la mise en scène* (livre dont aucune revue de cinéma n'a fait la recension, ce qui est pour le moins étonnant).

Si la mise en scène permet d'exprimer un regard personnel sur le monde, de représenter le réel de façon à ce qu'il prenne sens, l'expression du metteur en scène se fait avec les outils du langage, dans un style particulier. Que celui-ci soit proche du réel ou davantage du côté de l'image de fiction, il traite nécessairement de l'espace et du temps. René Prédal opère des regroupements sur la base des composantes stylistiques de la mise en scène des divers ci-

néastes abordés. Cela lui permet d'expliquer comment Alain Resnais a réussi, par le montage discontinu, à créer un cinéma de l'intériorité, vécu à la première personne. Il illustre aussi comment Miklos Jancso et Théo Angelopoulos ont contribué, par le plan-séquence, à élaborer un cinéma abstrait capable d'exprimer les contradictions de l'Histoire. Entre autres procédés, l'auteur décrypte le jeu du comédien chez Robert Bresson, le montage chez Maurice Pialat, le *flash-back* chez Wong Kar Wai, le travelling chez Gus Van Sant et la caméra à l'épaule dans *Rosetta* (Jean-Pierre et Luc Dardenne, 1999).

Prédal regroupe parfois ses exemples par périodes historiques ou par tendances esthétiques. Il explore la notion d'auteur issue de la Nouvelle Vague et résume l'esthétique des cinémas des années 1960 par celle de Jerzy Skolimowski. Puis, il fournit une très belle synthèse du cinéma direct, celui de Jean Rouch, de Richard Leacock ou de Pierre Perrault, avant d'expliquer le documentaire plus récent, toujours aussi subjectif, notamment celui de Raymond Depardon, de Johan Van der Keuken et de Robert Kramer. Ce panorama des grands documentaristes s'avère d'autant plus intéressant qu'il permet de bien comprendre ce qu'est la mise en scène.

Le cinéma moderne est identifié ici à celui d'Antonioni et de Bergman. À partir de *L'Avventura* (1960), le cinéaste italien pratique un néoréalisme intérieur, témoignant de l'incertitude de l'époque par le refus de l'intrigue et de la dédramatisation. Pour sa part, avec *Persona* (1966), Bergman détourne le drame psychologique en « polar de l'âme » pour réfléchir sur la nature humaine. Les analyses de Prédal s'exercent aussi sur des films de Carlos Saura, des frères Taviani, de Joao Cesar Monteiro, d'Alain Cavalier et d'autres. Par exemple, il illustre comment Abbas Kiarostami brouille les niveaux de réalité jusqu'à montrer, dans *Au travers des oliviers* (1994), un cinéaste en butte avec un réel fabriqué par Kiarostami lui-même. Le réalisateur démultiplie la mise en abîme

dans *Close-Up* (1990), pousse le retour des mêmes images jusqu'à l'incantation dans *Le Vent nous emportera* (1999) et questionne sa façon de regarder la réalité dans *Ten* (2002).

Entre un chapitre sur le film symboliste et un autre consacré à l'esthétique de la ruine, Prédal tente d'expliquer la récurrence du motif de l'hallucination chez David Lynch. Par ailleurs, il dresse une typologie de la représentation du sacré, mais il distingue mal le cinéma religieux de Scorsese du cinéma spiritualiste de Kieslowski. Scorsese intègre les notions chrétiennes de culpabilité et de rédemption dans des histoires policières tandis que Kieslowski retrouve le sacré dans des itinéraires spirituels. Dans *Le Décalogue* (1987), il utilise les Dix Commandements pour élaborer des cas de conscience inspirés de la vie quotidienne. Il repense les maximes religieuses de façon à revendiquer une morale personnelle, décrit la réalité et les comportements de façon si minutieuse qu'il en arrive à évoquer l'invisible et à accéder à une certaine métaphysique.

Cet amphigouri de plus de 800 pages est au final très décousu et les commentaires sur tel sujet ou telle démarche sont à ce point dispersés qu'il revient au lecteur d'en dégager un discours cohérent, par exemple, sur le passage du classicisme au cinéma moderne. C'est un tel foutoir que Prédal a senti le besoin, en guise d'épilogue, de départager les périodes historiques de la mise en scène. Un fiasco attendu. Au prix que se vend cette compilation, l'éditeur aurait au moins pu se donner la peine de fournir un index des réalisateurs et un index des films. Mentionnons aussi qu'il manque des figures incontournables dans chacune des périodes; chez les modernes, Buñuel et Tarkovski; chez les postmodernes, Greenaway et Von Trier; et chez les contemporains, Béla Tarr et Nuri Bilge Ceylan. Cela dit, *Esthétique de la mise en scène* reste un ouvrage à défricher. Un livre sur l'évolution récente du langage cinématographique qu'il faut, malgré ses défauts et ses lacunes, recommander à toutes les bibliothèques. ■



VAILLANCOURT, Claude. *Hollywood et la politique*, Montréal, Écosociété, 2012, 165 p.

Perspective altermondialiste

MICHEL COULOMBE

Le cinéma américain est principalement axé sur le divertissement, ce qui ne l'empêche évidemment pas d'aborder des sujets politiques, qui plus est d'être politique. D'ailleurs, pour certains, tout est politique comme le rappelle la réaction de ce commentateur de Fox Business Network qui s'en est pris à **The Muppets** parce que les célèbres marionnettes s'y opposent aux ambitions d'un insensible magnat du pétrole. «Où sommes-nous? En Chine communiste?», se lamentait le représentant ulcéré de la droite.

Claude Vaillancourt passe en revue le cinéma politique américain de 1980 à aujourd'hui. Le projet est ambitieux. Plusieurs des films analysés sont de purs produits hollywoodiens, d'autres appartiennent au cinéma indépendant. Il classe les films dans trois catégories: le cinéma du *statu quo*, le cinéma du questionnement et le cinéma subversif. Il divise chacune d'elles en sous-catégories.

L'auteur pose un regard altermondialiste sur la cinématographie américaine. S'il fallait le situer sur la carte politique américaine, ce

serait à la gauche de la gauche des Démocrates. Il condamne, en vrac, le soutien des États-Unis à des dictatures sanguinaires, le gaspillage des ressources énergétiques dans ce pays, les dommages à l'environnement, l'absence de volonté de réduire les inégalités sociales, la collusion entre la classe politique et la finance, le racisme, l'appui indéfectible à Israël, etc. Pendant que le cinéma nourrit la peur des terroristes, des tueurs en série et des épidémies, on oublie ce qui devrait réellement faire peur, par exemple l'omnipotence de la classe financière et des multinationales ou les reculs de la démocratie.

Le sérieux et la sincérité de la démarche de l'essayiste ne conviennent pas à tous les genres cinématographiques. Est-il bien pertinent de relever que **The Day After Tomorrow**, où l'on avance l'hypothèse de la glaciation de l'hémisphère nord, «n'offre pas la plus éclatante des démonstrations pour confondre les sceptiques»? D'innombrables films laissent entrevoir une destruction de la planète par un astéroïde ou des extra-terrestres. Ils ne s'appuient pas davantage sur des hypothèses sensées.

Le système de référence de l'auteur ne se limite pas au cadre altermondialiste. Sa connaissance du champ culturel et, plus spécifiquement, du septième art dépasse largement la production hollywoodienne. D'ailleurs, il a parfois de la difficulté à s'en tenir strictement au territoire qu'il a lui-même établi, soit le cinéma américain des trente dernières années. Il étudie **Zabriskie Point**, **Metro-polis** et **The Candidate**, mais néglige de nombreux films politiques récents.

La grille d'analyse de Vaillancourt guide efficacement son inventaire critique, mais en gêne parfois la compréhension. On a vite fait d'oublier les trois catégories selon lesquelles il a classé les films. Les sous-catégories, qui permettent d'aborder de front des ensembles cohérents, paraissent plus structurantes. C'est le cas lorsque l'auteur parle des films de banlieue ou de ceux qui suivent une campagne électorale. Il exprime son point de vue avec clarté. Toutefois, son approche laisse

rapidement entrevoir ses limites. Est-ce possible que tous les films représentant la banlieue appartiennent au cinéma du questionnement comme tous ceux consacrés à des campagnes électorales au cinéma qui dérangent? Convient-il, vu la place grandissante qu'ils occupent depuis quelques années sur les écrans, de ne traiter les documentaires que s'ils sont jugés subversifs? Par ailleurs, dans certains cas, le choix de la catégorie convainc peu. **Do the Right Thing** est-il vraiment un film subversif? Est-ce bien le seul film de Spike Lee qui mérite de figurer dans ce panorama critique du cinéma politique? Plus que **Malcolm X**?

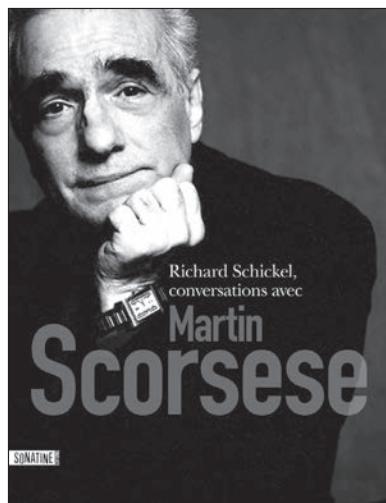
En se contraignant à faire coïncider une thématique avec l'une de ses catégories, l'essayiste doit, par exemple, renoncer à traiter de front plusieurs films consacrés à la présence des États-Unis en Afghanistan et en Irak. Il névoque le traitement cinématographique des attaques terroristes du 11 septembre 2001 qu'à travers un film, **United 93**, et se prive d'une vue d'ensemble de la question écologique à laquelle, pourtant, il attache de l'importance. On s'attendrait à ce qu'il se penche sur les films qui abordent la crise financière qui vient de secouer les États-Unis, il ne le fait pas, de sorte qu'il ignore, notamment, **Inside Job**, **Margin Call** et **The Company of Men**.

L'auteur s'intéresse aux effets pervers du placement de produits dans les productions hollywoodiennes et situe avec justesse plusieurs films marquants dans le paysage cinématographique et politique, que ce soit **Rocky IV** et son combat symbolique contre l'ennemi soviétique ou **Bulworth** dont il relève le discours corrosif. On peut toutefois regretter qu'il ne se penche pas sur les réactions suscitées par les films en rupture avec le discours dominant.

Vaillancourt défend une vision de la société en même temps qu'une façon de faire du cinéma. Pourtant, il peine à conclure son essai. Il cite Kant et Chomsky, et passe par les blockbusters et les goûts des spectateurs, sans parvenir à se poser quelque part. ▀



WILSON, Michael Henry. *Scorsese par Scorsese*, Paris, Cahiers du cinéma, 2011, 330 p.



SCHICKEL, Richard. *Conversations avec Martin Scorsese*, Paris, Sonatine, 2011, 612 p.

Épopée américaine

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Récemment, deux copieux ouvrages consacrés à Martin Scorsese paraissent en français (un original et une traduction). Deux livres de conversations déclinant, chacun à sa manière, une tradition d'échanges dans la lignée de Truffaut et d'une certaine cinéphilie.

Bien que cela ne soit pas clairement indiqué, *Scorsese par Scorsese* est la refonte d'un livre, édité en 2005, de Michael Henry Wilson, collaborateur à *Positif*. Il s'agit d'une suite d'interviews réalisées au moment de la sortie de chacun des films du cinéaste, de **Mean Streets** à **Shutter Island**. Pour compléter ce panorama, un prologue et un épilogue, une filmographie et une brève biographie, ainsi que deux entretiens avec la monteuse attitrée de Scorsese, Thelma Schoonmaker, évoquant son travail sur **Goodfellas** et **Kundun**.

Wilson, ami du cinéaste, est devenu réalisateur au contact de ce dernier, collaborant à **A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies**, sorti en 1995 (un documentaire de Scorsese), avant

de réaliser le *making of* **In Search of Kundun with Martin Scorsese**. Cette proximité évacuant toute prétention objectivante, le choix de l'entretien est heureux. Et judicieux, car il permet un échange dynamique entre deux complices.

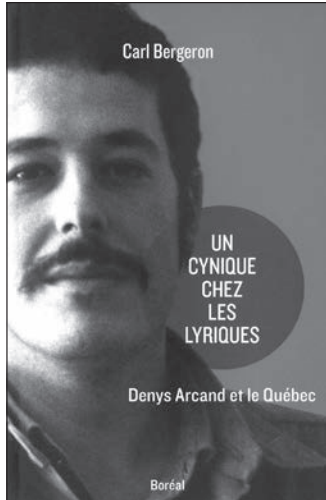
Qu'il parle de l'histoire du cinéma, des films qui l'ont marqué, de ceux qu'il contribue à restaurer ou de ses propres films, Scorsese est intarissable. Le texte est ainsi porté par une énergie qui se déverse tel un torrent où le personnel, le professionnel et le passionnel semblent indissociables. C'est particulièrement le cas du chapitre consacré à **Raging Bull** qui met en évidence l'influence de Robert de Niro. Dès le tournage de **Taxi Driver**, ce dernier fit lire à Scorsese l'autobiographie de Jake LaMotta dans l'espoir que le cinéaste y trouve matière à film. Ce n'est que quelques années plus tard que le sujet s'imposa à Scorsese, qui en évoque la genèse touffue et l'évolution hiératique. Pas à pas, on suit l'élaboration du film, de sa gestation au montage en passant par le tournage. Presque comme si l'on y était.

Dans le chapitre consacré à **Gangs of New York**, Scorsese évoque son souci d'authenticité et son ambition « documentaire »

vis-à-vis de l'époque. Cet ambitieux projet remonte au début des années 1970, lorsque Scorsese découvre le livre d'Herbert Asbury du même titre. Dès 1976, on en annonce le tournage éminent, mais on s'enlise et le projet est sans cesse repoussé. L'épopée de cette entreprise, tournée à Cinécittà, est tout aussi remarquable que la fresque cinématographique qui en résulta et les illustrations accompagnant le texte valent vraiment le coup d'oeil. À cet égard, l'iconographie est riche et constitue à n'en pas douter l'un des attraits de ce livre, malgré une mise en page étouffante. Nonobstant ce bémol, *Scorsese par Scorsese* est une colossale source d'informations portée par une parole généreuse et sensible, à l'image de son sujet.

Conversations avec Martin Scorsese, de son côté, est la traduction française d'une série d'entretiens menés par Richard Schickel, qui, en 2004, avait réalisé **Scorsese on Scorsese**, un documentaire télévisuel dont le livre constitue en quelque sorte la version imprimée. Chaque chapitre aborde une époque, un film ou un thème : « Little Italy » évoque sa jeunesse à New York, « De l'étudiant au cinéaste », ses premières armes de cinéaste, etc. Puis, chaque film fait l'objet d'une discussion à bâtons rompus. Le tout rédigé dans un style direct, très « langue parlée », proche du dialogue du film dont on ne parvient pas à se distancier. Aussi, les titres des films discutés sont donnés en français seulement et de manière parcelaire (il n'y a souvent qu'un titre seul, sans année de réalisation ni nom de cinéaste), si bien que le lecteur s'y perd facilement.

À la différence du précédent, le livre de Schickel pose un regard rétroactif sur la carrière de Scorsese et garde une relative distance par rapport à sa vie privée. Le choix du dialogue impose aux deux ouvrages leurs forces et leurs limites. Car si cela permet de connaître l'homme et le cinéophile, l'absence de point de vue analytique n'arrive jamais à transcender l'anecdote pour entamer une véritable réflexion sur l'artiste et son œuvre. ▀



BERGERON, Carl. *Un cynique chez les lyriques – Denys Arcand et le Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 2012, 144 p.

La mauvaise réputation

NICOLAS GENDRON

L'écrivain Jacques Ferron aurait dit du Québec qu'il est une « difficulté intellectuelle ». Jeune essayiste visiblement doué, membre du comité de rédaction de la revue *Argument*, Carl Bergeron abonde dans le même sens et, en tant qu'intellectuel, cherche à cerner la complexité « d'avoir à penser et à créer au Québec. » À partir de cette volonté de réflexion sociologique teintée d'introspection, Bergeron a choisi d'approfondir l'œuvre de Denys Arcand, qui fut en proie selon lui, tout au long de son parcours, à cette fameuse « difficulté » québécoise. Commence alors un pertinent dialogue intergénérationnel qui déborde largement ce qui se trouve à l'écran.

Ainsi, Bergeron ne joue pas les critiques cinématographiques; il interroge d'abord les prises de position d'Arcand sur le peuple québécois tout en s'attardant à la manière dont elles ont été reçues. Sans se camper dans un rôle de redresseur de torts, il parle d'entrée de jeu d'une certaine forme de malentendu ou, à tout le moins, d'une mauvaise réputation qu'Arcand en-

trendrait malgré lui, à défaut de flatter l'*ego* national dans le sens du poil.

À l'opposé du positivisme à tous crins des *baby-boomers*, « génération lyrique » dicit François Ricard, le cinéaste, bien au fait de l'histoire des civilisations, ferait montre d'un cynisme qui s'apparente à de la résignation, relayant la pensée de l'historien Maurice Séguin, son ancien professeur, selon lequel la nation canadienne-française serait « un peuple condamné à la médiocrité perpétuelle jusqu'à ce que le poids de la démographie et les pressions de l'Empire américain le relèguent finalement aux oubliettes de l'Histoire ». Est bien mal pris celui qui voudrait ranger le « p'tit gars de Deschambault » dans un camp : ni fédéraliste ni indépendantiste, Arcand se colle aux mouvances sociales pour les représenter le plus rigoureusement possible, non sans les colorer de son « regard en surplomb ». Ce qui lui vaut une solitude involontaire et des ennemis de toutes allégeances confondues, ceux-ci interprétant ses documentaires (**On est au coton**, **Québec: Duplessis et après...**, **Le Confort et l'Indifférence**) comme cela les arrange. Ce qui fera dire à Arcand : « J'aurais eu une vie bien plus facile à chanter en chœur comme tout le monde. »

Et c'est là, sans doute, l'un des plus riches aspects de cet essai : la parole d'Arcand lui-même. Car non seulement s'est-il reconnu avec force dans l'analyse de Bergeron (certes admiratif, l'auteur évite la complaisance, n'hésitant pas, entre autres, à s'attarder aux limites de **Stardom**), mais il a proposé à l'éditeur, qui trouvait le manuscrit un peu court, de le bonifier de ses commentaires. Dans lesquels, il éprouve son franc-parler, sa lucidité douloureuse et son sens aiguisé de la formule. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il ne craint pas ses opinions, quitte à en payer le prix. Un exemple ? « L'ennui, c'est que (René) Lévesque était un politicien lamentable ! » Totalisant une vingtaine de pages foisonnantes, ces notes viennent éclairer, parfois avec éclat, les propos de Bergeron, abordant autant

des anecdotes de tournage (l'oubli d'un gros plan révélateur dans **Gina**) que ses rapports à Hollywood, au service après-vente, à son statut d'éternel pigiste (ou presque), à sa « traversée du désert » professionnelle des années 1990 et à la génération montante de créateurs.

Donnons tout de même à Bergeron le mérite qui lui revient : son essai regorge de bijoux de synthèse et d'esprit critique. Si son style n'est pas le plus limpide qui soit, il ouvre des brèches analytiques qui auraient droit à des chapitres, voire à un essai en entier. Par exemple : « Le Québec politique moderne s'est construit contre la figure du plessiste, avance-t-il, tandis que le Québec culturel, lui, s'est construit contre la figure de Séraphin Poudrier. » Des heures de plaisir intellectuel. Mais revenons-en au cinéma, que Bergeron sait aussi réfléchir de l'intérieur, associant **Réjeanne Padovani** et **Le Déclin de l'empire américain** en « un diptyque fascinant sur l'état d'esprit des élites de la Révolution tranquille. » S'interrogeant également sur la quête de sens d'une filmographie construite en réaction à une jeunesse passée dans « un village écrasé sous une chape de silence catholique » : de **Jésus de Montréal** aux **Invasions barbares**, du sacrifice artistique à la filiation, « l'esthétique d'Arcand est imprégnée de l'évolution de son éthique ». C'est pour ainsi dire une évidence, mais Bergeron le démontre sans relâche, s'appuyant sur les ombres tenaces de Machiavel et de Montaigne.

S'il est permis de douter du point de départ de l'essai lui-même, qu'Arcand reprend à son compte en déclarant que le Québec « est extrêmement toxique pour un artiste », citant les Jean-Paul Riopelle, Michel Tremblay et même Céline Dion qui n'ont jamais hésité à s'accomplir ailleurs, on ne peut nier que ce livre provoque le débat de manière intelligente et nuancée, et se lit avec excitation. L'avenir nous dira si, outre le cinéaste de talent qu'il est, Arcand aura été pour le Québec un prophète, un trouble-fête ou encore, humblement, un homme de tête. ■

Fantasia

**FESTIVAL
INTERNATIONAL
de FILMS**

19 juillet – 7 août 2012

MONTREAL

TELEFILM
CANADA

Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTREAL

Montréal

TOURISME
Montréal



www.fantasiafestival.com



30^e

FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE CINÉMA
JEUNESSE
DE RIMOUSKI

du 23 au 30 septembre 2012

imager le temps

