

24 IMAGES

LES MULTIPLES VISAGES DE L'ACTEUR

SOMMAIRE N° 167/JUIN-JUILLET 2014. DOSSIER : LES MULTIPLES VISAGES DE L'ACTEUR / Les acteurs vus par leurs pairs : Emmanuel Schwartz, Sophie Desmarais, Gabriel Arcand, Ève Duranceau, Marie Brassard, Marc-André Grondin / Acteurs, hospitalité et périphéries / L'improvisation dans la comédie américaine contemporaine / Le phénomène de la méta-performance / Acteurs pour chambre noire / Acteurs et cinéma d'animation / La méthode Fincher / Instantanés de jeu : quelques scènes du cinéma des années 2000 / Lee Kang-sheng ou la douleur du monde / De la danse comme révélateur / L'acteur comme moteur d'une esthétique du banal / Kati, Markku et les autres / **ENTRETIEN** avec **PIERRE HÉBERT** / **CHEMINS DE TRAVERSE** : *The Clock* de Christian Marclay / *Fuck les zombies* (à propos de *Only Lovers Left Alive* de Jim Jarmusch) / Pour faire le portrait de Ramallah / La rage manquante / **POINTS DE VUE** : 3 histoires d'Indiens de Robert Morin / **Michael Kohlhaas** d'Arnaud des Pallières / **Que ma joie demeure** de Denis Côté / **The Grand Budapest Hotel** de Wes Anderson / **Tom à la ferme** de Xavier Dolan / **Jasmine** d'Alain Ughetto / **Uvanga** de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu / **Le semeur** de Julie Perron / **Monuments Men** de George Clooney. **DVD 24 IMAGES** : **RECHERCHER VICTOR PELLERIN** de Sophie Deraspe



saison de danse
indisciplinée
2014 — 2015
tangente.qc.ca

Gabrielle Marion-Rivard
actrice et gigueuse contemporaine

TANGENTE

- LABORATOIRE DE MOUVEMENTS CONTEMPORAINS -

DOSSIER

Les multiples visages de l'acteur P. 4

- 7 **Les acteurs vus par leurs pairs :** Emmanuel Schwartz, Sophie Desmarais, Gabriel Arcand, Ève Duranceau, Marie Brassard, Marc-André Grondin
- 11 Acteurs, hospitalité et périphéries
- 14 L'improvisation dans la comédie américaine contemporaine
- 16 Le phénomène des méta-performances
- 18 Acteurs pour chambre noire
- 20 Acteurs et cinéma d'animation. La gestuelle de la voix

- 21 Performance et montage : la méthode Fincher
- 22 **Instantanés de jeu**
- 29 Lee Kang-sheng ou la douleur du monde
- 30 De la danse comme révélateur. Denis Lavant dans *Beau travail*
- 32 L'acteur comme moteur d'une esthétique du banal
- 33 Kati, Markku et les autres

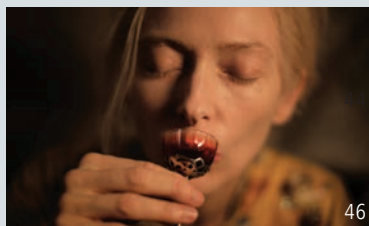


Illustration : Denis Laramée

3 Éditorial

CHEMINS DE TRAVERSE

- 36 **La bédé** de Vincent Giard et Alexandre Fontaine Rousseau
- 45 **Installation** : *The Clock* de Christian Marclay. Le mystère du cinéma
- 46 **Chronique inactuelle** – Fuck les zombies (à propos d'*Only Lovers Left Alive* de Jim Jarmusch)
- 48 **ItinÉrrences vidéographiques** – Pour faire le portrait de Ramallah
- 50 **Cin-écrits** – *Moving the Sleeping Images of Things Towards the Light* – Dessins d'occasions
- 51 **La rage manquante**



ENTRETIEN

avec Pierre Hébert p. 40

- 38 *Berlin – Le passage du temps*



Rechercher Victor Pellerin

de Sophie Deraspe P. 37



POINTS DE VUE

- 53 **3 histoires d'Indiens** de Robert Morin
- 54 **Uvanga** de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu
- 55 **Michael Kohlhaas** d'Arnaud des Pallières
- 57 **Que ta joie demeure** de Denis Côté
- 59 **The Grand Budapest Hotel** de Wes Anderson
- 61 **Tom à la ferme** de Xavier Dolan
- 62 **Jasmine** d'Alain Ughetto
- 63 **Le semeur** de Julie Perron
- Monuments Men** de George Clooney

LE MAGAZINE + LE DVD offert aux abonnés + LE SITE

www.revue24images.com votre webzine hebdomadaire du cinéma. Abonnez-vous à l'infolettre!



N° 159



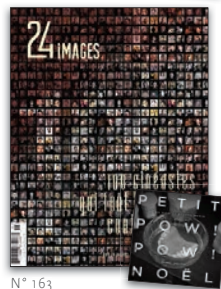
N° 160



N° 161



N° 162



N° 163



N° 164



N° 165



N° 166

Complétez votre collection (Liste complète et sommaires : www.revue24images.com)

- 158 Visages du cinéma politique + DVD *Pourrons-nous vivre ensemble?* de Philippe Lesage
- 159 Le film-essai ou l'œil sauvage + DVD *Sans raison apparente* de Jean Chabot
- 160 Apocalypse Now? Visions de fins du monde + DVD *Un lac* de Philippe Grandrieux
- 161 Où sont les utopies du cinéma? + DVD *Le fantôme de l'opératrice* de Caroline Martel
- 162 Industrie en crise. Cinéma en mutation! + DVD *RIP in Pieces America* de Dominic Gagnon
- 163 100 cinéastes qui font le cinéma contemporain + DVD *Petit Pow! Pow! Noël* de Robert Morin
- 164 Cannes 2013 + DVD *Paysage sous les paupières* de Lucie Lambert
- 165 Les 50 ans de l'art vidéo + DVD *La vidéo (je vois)*
- 166 50 ans après... *Le chat dans le sac* et *À tout prendre* + DVD *Trop c'est assez* de Richard Brouillette
- 167 Les multiples visages de l'acteur + DVD *Rechercher Victor Pellerin* de Sophie Deraspe



Abonnez-vous en ligne sur www.revue24images.com ou remplissez ce formulaire. Un DVD gratuit avec chaque numéro... Pensez-y!

INDIVIDU ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses)

☐ 2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses)

INSTITUTION - ORGANISME ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses)

AUTRES PAYS ☐ 1 an (5 parutions) 50 \$ CDN – frais d'envoi inclus

ANCIENS NUMÉROS ☐ Québec ☐ Canada hors Québec (Autres pays : contactez-nous)

Quantité Numéro 6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.)

(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +)

AUTRE ☐

Total

Date ☐ CHÈQUE ou ☐ MANDAT INTERNATIONAL – libeller à l'ordre de 24/30 I/S

☐ CARTE VISA ou Mastercard numéro Date d'expiration

Nom

Adresse

Ville Code postal

Courriel ☐ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires

Postez votre formulaire à : *Revue 24 images*, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4
L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

24 images est publiée depuis 1979.

La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Jean Hamel, Marcel Jean, Marie-Anne Raulet

Directeur

Philippe Gajan

Rédactrice en chef

Marie-Claude Loiselle

Comité de rédaction

Robert Daudelin, Marco de Blois, Apolline Caron-Ottavi, Bruno Dequen, Alexandre Fontaine Rousseau, Helen Faradji, Julie de Lorimier, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, André Roy

Direction artistique

Denis Laramée

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Réviseur

Gérard Grugeau

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Webmestre

Annick Desmeules Paré

Ont collaboré à ce numéro

Gabriel Arcand, Marie Brassard, Apolline Caron-Ottavi, Charles-André Coderre, Robert Daudelin, Marco de Blois, Julie de Lorimier, Sophie Desmarais, Bruno Dequen, Ève Durand, Helen Faradji, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Simon Galiero, Vincent Giard, Marc-André Grondin, Gérard Grugeau, Yann-Manuel Hernandez, Nicolas Klotz, Marie-Claude Loiselle, Olivier Lamothe, Marc Mercier, André Roy, Emmanuel Schwartz, Nicolas Thys

Correspondants

Jacques Kermabon à Paris

Conseillers juridiques

BélangerSauvé

Dépôt légal : 2^e trimestre 2014

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution : mai 2014

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN : 0707-9389

ISBN : 978-2-924348-06-2

ISBN numérique : 978-2-924348-08-6

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement (Voir ci-contre)

TPS : RT 145450482 TVQ : 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par carte de crédit sur

www.revue24images.com, par la poste, par téléphone au

514 972-3310 ou sous forme de chèque, par carte de crédit,

mandat-poste international, traite bancaire sur Montréal

libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International

Index to Film Periodicals publié par la IAF et dans le

Film Literature Index.

Distribution : LMPI, Québec, Canada

Distribution en Europe : 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil

des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont

contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications : 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél. : 514 972-3310, info@revue24images.com

www.revue24images.com

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes

contenant 30% de fibres postconsommation combinées

avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts

gérées de façon responsable et indépendante.

Conseil des arts
et des lettres

Québec

Nous reconnaissons l'appui
financier du gouvernement
du Canada par l'entremise
du Fonds du Canada pour
les périodiques (FCP) pour
nos activités d'édition.



Conseil des Arts
du Canada

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

Canada



ÉDITORIAL

A lors que le visage, le corps et la voix de l'acteur sont au cœur du cinéma de fiction, nous nous sentons souvent démunis face à quelque chose de foncièrement mystérieux et insaisissable, lorsqu'il s'agit d'aborder le travail de celui-ci. Pour autant que la magie opère, comment parler de ce qui relève d'une pure présence, d'une énergie vitale ou d'une aura que seule la rencontre féconde d'un cinéaste et de l'acteur qu'il a choisi saura laisser rayonner? C'est à cet appel que nous avons pourtant voulu répondre dans les pages qui suivent en mettant à l'avant-plan les penchants (naturels ou secrets!) des collaborateurs de *24 images*, avec le désir que cette attention portée à quelques acteurs ou moments de jeu marquants du cinéma contemporain révèle des aspects insoupçonnés de leur apparition à l'écran.

Mais c'est d'abord par la voix des acteurs eux-mêmes que nous vous invitons à entrer dans ce dossier, en laissant le soin à Emmanuel Schwartz, Sophie Desmarais, Gabriel Arcand, Ève Duranceau, Marie Brassard et Marc-André Grondin de souligner le travail de leurs pairs dont ils retiennent, soit l'intensité de l'engagement physique ou l'«élan du cœur et de la chair», soit la capacité de repousser les limites d'un film ou encore de faire fi du réalisme – ce carcan qui pèse si lourdement sur notre cinéma et qu'il leur tarde de briser. Le cinéaste Simon Galiero nous livre ensuite un vibrant témoignage de son engagement à l'égard des acteurs. Lui qui envisage le plateau de tournage comme le lieu d'une écoute et d'une mise en commun, lesquelles, seules, peuvent permettre d'atteindre l'essentiel, c'est-à-dire «ce qui se soustrait à la maîtrise et au "talent"», parle de l'importance de tout mettre en œuvre afin de créer pour chacun «l'espace d'un *oubli de soi*» où le comédien pourra «être reçu en se disposant à recevoir». Galiero esquisse ainsi un «art de la conquête» empreint d'humilité, qui est pour lui une manière de s'engager dans le monde pour y tracer «les chemins fragiles de nos existences».

Nous enchaînons avec un éventail de textes qui abordent des questions variées: celle de la comédie américaine qui a adopté, dans des réalisations conçues sans logique narrative, le principe de l'improvisation afin de mieux laisser surgir dérapages et imprévus; celle des films qui entremêlent les niveaux de réalité en jouant sur le dédoublement de l'acteur et de son personnage; ou encore celle du cinéma d'animation faisant appel à des comédiens connus qui, en prêtant leur voix, prêtent avant tout leur personnalité. De nous pencher ensuite sur une dizaine de séquences et certains types de jeu nous a permis de mettre plus nettement en lumière des aspects particuliers de l'interprétation d'acteurs que nous affectionnons. Mais il nous fallait également souligner la façon dont Lee Kang-sheng porte littéralement *dans son corps* l'œuvre de Tsai Ming-liang depuis le tout premier film, en laissant se confondre à l'écran amour, désir et cinéma; en quoi la danse de Denis Lavant à la fin de *Beau travail* de Claire Denis est si poignante par sa capacité de nous entraîner, par le seul pouvoir de l'imagination, «là où la pensée s'incarne et se dissout dans le geste»; comment le physique et le jeu hors-norme d'un acteur tel que Vincent Macaigne se répercutent sur l'ensemble du film dans lequel il apparaît; et enfin, rappeler ce qui, dans la méthode Kaurismäki fondée sur le non-jeu, nous rend ses acteurs aussi magnifiquement inoubliables.

Autant de manières d'approcher ces expériences marquantes dont parle Yann-Manuel Hernandez dans son texte des «Chemins de traverse» intitulé «La rage manquante» (p. 51). À l'instar de Simon Galiero, ce jeune cinéaste et technicien insiste sur l'urgence que les films, par un engagement total des cinéastes dans le monde, nous donnent non plus à voir mais à *vivre*. Qu'ils nous fassent nous sentir vivants. C'est justement une expérience de cette force et de cette envergure que nous propose Robert Morin lorsque, dans *3 histoires d'Indiens* (p. 53-54), il mêle le rêve au réel afin de mieux plonger au plus profond de la vie, tout en faisant de l'onirisme un outil hautement politique. Et, en explorant les frontières entre le vrai et le faux, le réel et ses représentations, c'est aussi à une expérience des plus singulières, quoique très différente, à laquelle nous convie Sophie Deraspe dans *Rechercher Victor Pellerin*, que le DVD du présent numéro vous invite à (re)découvrir.

Marie-Claude Loisel



- | | | | |
|------------------|------------------|--------------------|-----------------|
| THE TREE OF LIFE | Terrence Malick | BEAU TRAVAIL | Claire Denis |
| LE DÉMENTÈLEMENT | Sébastien Pilote | DOGS HAVE NO HELL | Aki Kaurismäki |
| TRUE DETECTIVE | Nic Pizzolatto | WALKER | Ming-liang Tsai |
| SHAME | Steve McQueen | LE CHEVAL DE TURIN | Béla Tarr |

Les multiples visages de l'acteur

Nous avons tous été témoins ces dernières années de l'émergence ou de la consécration d'acteurs et d'actrices mémorables. Qu'il s'agisse d'un Daniel Day-Lewis au sommet de son art dans *There Will Be Blood* ou d'une Adèle Exarchopoulos révélée du jour au lendemain grâce à *La vie d'Adèle*, nombreux sont les films récents qui doivent une grande part de leur renommée à l'empreinte – unanime ou non – qu'ont su imprimer leurs interprètes dans la mémoire collective. Or ces artistes, pourtant si essentiels à notre expérience du cinéma, demeurent encore paradoxalement aujourd'hui les oubliés de la critique cinématographique. Certes, il s'agit d'une situation qui ne date pas d'hier. Depuis toujours, les acteurs sont un beau souci pour notre profession. Omniprésents dans la presse populaire, il est rare que les acteurs de cinéma et leur travail bénéficient de bien plus que de quelques adjectifs de la part des critiques. « Touchant », « intense », « sensuel » ou « magistral » sont bien souvent les seuls commentaires auxquels ils ont droit. Ils font bien sûr régulièrement l'objet d'entrevues ou de portraits, mais ces textes, s'ils lèvent parfois le voile sur certains secrets de création pertinents, permettent rarement de rendre compte avec justesse du lien complexe et profond qui nous lie à leur présence à l'écran, ni d'aborder leur apport spécifique à certains films.

À L'OMBRE DE L'AUTEUR

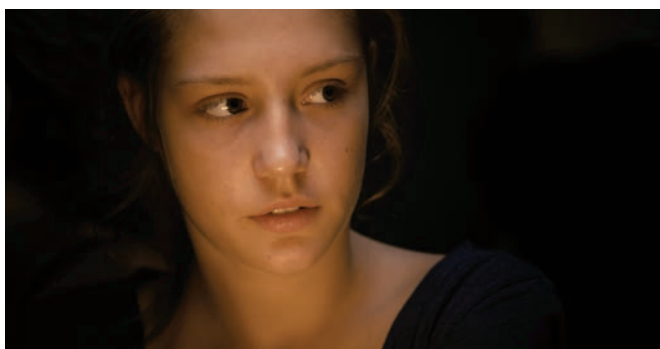
Cette situation est due en partie à l'influence notable que continue d'exercer l'« auteurisme » sur le milieu de la critique. Kent Jones le souligne dans un article récent sur l'effet pervers de cette approche¹. Si le fait de considérer la figure du cinéaste comme principal auteur des œuvres et celles-ci en tant qu'ensembles cohérents ont permis de complexifier la pensée critique sur le cinéma comme jamais auparavant, force est de constater que la prédominance de cette tendance s'est souvent faite au détriment d'une description plus précise de tous les autres éléments fondateurs du film, notamment, le travail accompli par les acteurs. Mais au-delà de l'influence de cet « auteurisme », le manque de textes de fond sur le pouvoir qu'exercent les acteurs à l'écran s'explique également par la complexité et la diversité des éléments que leur travail embrasse. En effet, si le jeu même des acteurs comporte de nombreux signes objectifs (gestes, regards, élocution, etc.), l'interprétation d'une performance intègre ces composantes au sein d'un réseau de significations aux multiples ramifications. La mise en scène, le montage, notre compréhension des intentions du personnage, l'univers social, politique ou philosophique présentés par le cinéaste et notre propre connaissance de l'acteur (à la fois sur l'écran et, parfois, hors de l'écran)

viennent se superposer aux gestes et aux mots qui nous sont proposés, sans même parler de cette aura mystérieuse que la caméra révèle naturellement chez certains acteurs. Dans les grandes performances, ces signes concrets et mystérieux s'entrecroisent pour générer un trouble, une fascination ou une profonde compassion chez le spectateur qu'il est souvent difficile de communiquer par écrit.

DE LA DIVERSITÉ DES APPROCHES

C'est donc pourquoi nous avons approché ce sujet avec un mélange d'enthousiasme et d'appréhension. Le présent dossier, s'il ne prétend pas faire le tour de la question, espère ouvrir plusieurs espaces de réflexion. Ainsi, nous n'avons pas souhaité dresser une liste des meilleurs acteurs contemporains, ni faire l'éloge de certains d'entre eux, mais plutôt, en s'appuyant sur la diversité de nos cinéphilies respectives, faire un premier état des lieux des multiples enjeux soulevés par les acteurs d'aujourd'hui en se concentrant sur quelques performances précises. Cette décision éditoriale vise à répondre dans un premier temps aux questions suivantes : qu'apporte l'acteur au film dans lequel il apparaît ? Quelle est sa place au sein des multiples outils esthétiques que déploie un film ? Mais cette prise de position entend également répondre à une préoccupation tout aussi importante : comment mieux rendre compte de la diversité souvent négligée des approches déployées par les acteurs ? Depuis l'explosion du *method acting* dans les années 1950, l'influence de cette technique – directe ou indirecte – a eu pour conséquence la valorisation excessive d'un certain type de jeu réaliste fondé sur l'idée de *vraisemblance spectaculaire*. L'Oscar du meilleur acteur remporté – de façon prévisible – par Matthew McConaughey pour son rôle dans *Dallas Buyers Club* est le parfait exemple de cette tendance. Dans ce film, l'acteur effectue une transformation physique spectaculaire lui permettant d'incarner de façon totalement stupéfiante un homme atteint du sida. De plus, la moindre de ses actions vise à expliciter la psychologie de son personnage ou des éléments du récit. Avec ce rôle, Matthew McConaughey s'inscrit dans la lignée des *meilleurs* acteurs du cinéma contemporain et de ces véritables caméléons de l'écran qui, de Robert de Niro à Christian Bale, en passant par Daniel Day-Lewis et Meryl Streep, raflent depuis plus de 30 ans la plupart des prix d'interprétation décernés aux États-Unis.

Il ne s'agit pas du tout ici de remettre en cause l'importance de cette tradition ni le talent de ses adeptes, ce type de jeu étant parfaitement adapté au contexte prédominant du cinéma narratif classique. Plusieurs textes de ce dossier portent



Daniel Day-Lewis dans *THERE WILL BE BLOOD*, Adèle exarchopoulos dans *LA VIE D'ADELE* d'Abdellatif Kechiche et Yoon Jeong-hee dans *POETRY* de Bong Joon-ho

d'ailleurs sur des acteurs associés à cette approche. Toutefois, sa domination culturelle a malheureusement tendance à survaloriser le déploiement d'une certaine technique, d'un certain type de professionnalisme et, par là même, d'un certain type d'acteur. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler le scandale suscité à Cannes en 1999 par les prix remis à Emmanuel Schotté et Séverine Canele pour leurs rôles dans *L'humanité* de Bruno Dumont... Des acteurs *non-professionnels*! Quelle hérésie! Au-delà de l'éternel schisme professionnel-amateur, cette anecdote révèle un malaise plus profond : la valorisation exclusive d'une vision du cinéma fondée sur le réalisme mélodramatique. Car le jeu des acteurs de cinéma, loin d'être un détail isolé, participe toujours activement d'une conception plus large des possibilités de représentation qu'offre le septième art. Que serait l'univers de Robert Bresson sans ses *modèles*, ou

celui de Yasujiro Ozu sans la sobriété d'une extrême précision de Setsuko Hara et de Chishū Ryū? Ce lien si étroit qui lie la vision artistique d'un cinéaste au type d'acteurs qu'il choisit explique également le nombre imposant de couples cinéaste / acteur que l'on trouve dans l'histoire du cinéma, sans parler des multiples familles d'acteurs associées à certains créateurs. La présence physique d'un acteur, son style de jeu et son aura sont indispensables à la création de véritables mondes singuliers. Comme le souligne André Roy dans les pages qui suivent, il est impossible de penser au cinéma de Tsai Ming-liang sans avoir en tête le corps de Lee Kang-sheng. Sa présence même et son jeu sont inséparables de la représentation du monde que propose le cinéaste taïwanais. Et cela s'applique tout aussi bien aux deux acteurs du *Cheval de Turin* de Béla Tarr, János Derzsi et Erika Bók.

Cette constatation explique qu'un grand nombre des performances auxquelles nous nous attardons dans ce dossier font partie d'œuvres de cinéastes qui nous passionnent. Contrairement au jeu en lui-même, qui est le déploiement d'une technique – professionnelle ou non –, la portée d'une performance ne peut être appréciée qu'au sein d'un tout. Les élans improvisés de Will Ferrell puisent leur efficacité dans le court-circuitage qu'ils font subir à la narration, le changement de jeu de Naomi Watts dans *Mulholland Drive* est d'autant plus mémorable qu'il s'inscrit dans un film portant sur la puissance de l'illusion, et la danse frénétique de Denis Lavant dans la scène finale de *Beau travail* est un grand moment de libération qui naît en partie de la tension sourde accumulée par son personnage tout au long du film. Par leur simple présence répétée à l'écran, les acteurs nous invitent aussi à effectuer des lectures transversales, que les cinéastes exploitent constamment. Bien entendu, cette intertextualité fondamentale dépend souvent de notre propre bagage culturel. Ainsi, s'il est évident que par l'utilisation de deux actrices phares de la télévision et du cinéma populaire coréen, Lee Chang-dong dans *Poetry* et Bong Joon-ho dans *Mother* font preuve d'une volonté de jouer avec l'image de celles-ci, ce travail de déconstruction nous demeure totalement inaccessible sans que cela nous empêche d'être hantés par d'autres aspects de ces performances. Chaque spectateur entretient un lien unique avec chaque acteur. En affirmant nos subjectivités respectives, ce ne sont pas seulement les multiples visages des acteurs que nous vous proposons d'appréhender, mais également, à travers leur présence essentielle, les multiples visages du cinéma. — **Bruno Dequen**

1. «Critical Condition» dans le numéro de mars-avril 2014 de *Film Comment* : <http://www.filmcomment.com/article/auteur-theory-auteurism>

LES ACTEURS VUS PAR LEURS PAIRS

Certains acteurs peuvent être de véritables sources d'inspiration pour les professionnels du jeu. Nous avons demandé à six actrices et acteurs québécois de témoigner pour nous des performances qui ont bouleversé leur conception du métier. De grands acteurs vus par leurs pairs.

Emmanuel Schwartz

Je ne suis pas de ceux qui s'accordent au consensus avec facilité. Je suis plutôt sceptique quand je me rends compte que j'aime la même chose que tout le monde et j'ai tendance à interroger mon admiration intuitive parfois naïve pour une œuvre, une performance ou un interprète. Malgré ce réflexe, le grand Daniel Day-Lewis me fascine toujours autant.

Par son charisme, son engagement physique intense, sa capacité de transformation, sa maîtrise impressionnante de la langue anglaise et de ses dialectes, les performances de cette légende vivante me sidèrent. Par la force de ses compositions, l'ampleur de son registre, l'audace de ses choix de rôle et le temps qu'il met entre chaque film auquel il participe, il est pour moi, l'exemple à suivre de l'acteur de cinéma.

Tout récemment, lors d'une conversation en atelier autour d'un texte québécois, le brillant théoricien du théâtre et dramaturge, Paul Lefebvre, en parlant d'un autre géant du cinéma, Marlon Brando, m'a permis de mieux comprendre pourquoi Daniel Day-Lewis provoquait autant de fascination chez moi. Paul expliquait que dans la scène où les chefs de la mafia se réunissent pour tenter de faire la paix, dans le dernier tiers du *Parrain*, Brando se distingue des autres grands acteurs autour de la table en se foutant complètement du réalisme, car il souligne pratiquement à chaque instant de sa performance que c'est une fiction, par sa grandiloquence appuyée, sa voix improbable, son visage grimaçant.

En laissant de côté le réalisme, Daniel Day-Lewis me permet de projeter sur lui tout ce que la figure archétypale choisie pour le rôle sous-entend, que ce soit la violence de Bill « the butcher » Cutting, la pureté de cœur de Hawkeye, la révolte de Newland Archer, la volonté de Christie Brown, l'avarice de Daniel Plainview, la sagesse de Lincoln. Il me montre en jouant ces personnages qu'il me raconte une histoire à laquelle il croit. Il ne m'invite pas à croire à l'histoire, mais à croire à son geste artistique. Moins difficile de croire à son talent, qu'à une histoire inventée.

Et puisque tout le monde s'entend pour dire que c'est un des meilleurs acteurs au monde, je n'ai jamais de difficulté à trouver des camarades pour revoir une de ses performances marquantes. ■



© Maudie Chauvin

Sophie Desmarais



GUROV & ANNA, prochain film de Rafaël Ouellet.

J'ai beaucoup pensé aux scènes marquantes que j'ai vues au cinéma. Il y en a tant... Comme spectatrice, je veux être traversée, bouleversée, changée par un film, par un acteur, par un geste, une image. Ces traversées sont des vases communicants où les fantômes se réveillent, les âmes se touchent, s'exaltent. Anna Magnani, actrice de légende, fauve, amante du cinéma, femme-vénus incarne pour moi l'idéal de l'actrice. Je suis en amour avec Anna Magnani.

Pour l'exercice, j'ai choisi une scène de *Rome, ville ouverte* de Rossellini, où Pina (Magnani) brave l'autorité, lutte, gifle et court sans filet vers Francesco, son mari emporté au loin. C'est la guerre. C'est une course, une pulsion de vie, de l'amour vers la mort... La caméra de Rossellini, bouleversante tout autant que son actrice, est en mariage parfait avec le moment. Cette scène me fait l'effet de la 7^e de Beethoven, c'est un réveil des sens, un élan du cœur et de la chair. Impossible d'y résister. On se retrouve dans le film, avec elle, avec le déchirement, avec son cœur. C'est tout le cinéma qui descend dans la rue avec elle. C'est unique. 🎬

Gabriel Arcand

A lors qu'au théâtre l'acteur est au centre de l'attention, il devient l'outil par excellence au cinéma. C'est pourquoi de multiples éléments (scénario, montage, direction photo, etc.) entrent en considération dans l'appréciation de ses performances à l'écran. L'acteur ne peut pas réussir par lui-même. Comme je le disais récemment au directeur photo Michel La Veaux, l'impact que je peux avoir à l'écran dépend de l'endroit où il a placé sa caméra, de l'échelle du plan qu'il a choisie et du travail de montage, sans parler de la qualité des dialogues.

De ce point de vue, j'aime particulièrement les performances dans lesquelles tous ces éléments fonctionnent parfaitement. C'est le cas de Rod Steiger et Sidney Poitier dans *In the Heat of the Night*. Ou encore de Daniel Day-Lewis, Joaquin Phoenix et Philip Seymour Hoffman dans les derniers films de Paul Thomas Anderson. La scène finale de *The Master* dans laquelle Seymour Hoffman chante... Quel moment! En outre, tous ces acteurs effectuent un travail de composition extraordinaire. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'admire Rod Steiger. Dans *The Pawnbroker* ou *Al Capone*, il est formidable. Tout comme Laurence Olivier, il est un technicien hors pair. C'est pourquoi j'ai toujours trouvé Steiger supérieur à Brando à bien des égards dans *On the Waterfront*. Brando possède cependant cette aura, cette sensualité si particulière que la caméra réussit à capter. C'est l'un des mystères du cinéma. La caméra aime certains visages, certains corps. Est-ce à cause des traits, de la physionomie, de la capacité innée à refléter la lumière? Nul ne le sait. Chez certains acteurs,



LE DÉMANTÈLEMENT de Sébastien Pilote

cela a à voir avec leur énergie particulière. James Cagney en est un bon exemple. La plupart des acteurs comiques fonctionnent ainsi. Ce sont des êtres peu banals, à l'image des stars classiques, qui n'avaient presque pas à jouer.

Enfin, certaines des grandes performances ont lieu lorsque l'on perçoit une harmonie entre l'acteur et son personnage. Ce mariage, qui tient souvent du hasard, est fascinant. Récemment, cela a été le cas de Peter O' Toole dans *Venus*. Son âge, qui reflète ses 60 ans de carrière, est en parfaite adéquation avec le sujet même du film. Il est impossible de détourner le regard de son visage. 🎬

Ève Duranceau



DANS LES VILLES de Catherine Martin

Certains spectateurs, et même les plus cinéphiles, se tiennent à distance, non sans respect, et l'observent. Le regardent-ils parfois sans trop le voir ou peut-être préfèrent-ils ne pas l'analyser? J'observe que mon métier, complexe et délicat, est rarement nommé et décortiqué. Le jeu de l'acteur est pourtant composé d'autant de nuances qu'en comporte la nature humaine.

Au cinéma, le récit manipulé par le réalisateur défile d'est en ouest dans toute sa splendeur. L'acteur dont le travail m'inspire s'y infiltre, perce l'écran et gonfle de sous-entendus la trame narrative. Il offre son corps, déploie son charisme mais, surtout, écrit par le jeu.

À chaque apparition, Isabelle Huppert laboure le scénario et imprime l'écran. Dans son regard, la lecture est double: il y a le personnage qui est présent et vibrant, et l'actrice qui sait dans quel film elle joue. Elle nous tient dans cette ambivalence et s'assure qu'on ne puisse échapper à son intensité.

La manipulation est visible et assumée. La fiction n'en souffre pas. L'expérience est déroutante et complète.

Dans *The Wolf of Wall Street*, on reconnaît Matthew McConaughey qui frôle et repousse les limites de l'œuvre. Il déborde du cadre, sa signature devient presque trop forte, mais il écrit ce qu'il a à dire, puis laisse le spectateur plonger plus profondément dans la fiction. Peu importe qu'il apparaisse dans une comédie romantique ou *Dallas Buyers Club*, son personnage bouge d'une démarche particulière et le film se transforme à sa suite.

Et comment oublier mon premier amour, Romy Schneider. Troublante dans sa transparence, la ligne entre sa vie et la fiction est si mince qu'on ne regarde qu'elle. On pourrait lui avoir fait l'amour quand le générique défile. Elle magnifie *L'important c'est d'aimer* de sensibilité, elle transperce d'une fraîcheur revendicatrice les robes de *Sissi* et sa détresse douce dans *César et Rosalie* attriste le spectateur à jamais. Elle a su faire de tous ses personnages le rôle d'une vie. ■

Il n'y a plus de petit écran.



Le talent de nos acteurs
s'affiche sur tous les écrans
et l'Union des artistes est
fière de les voir atteindre
leur plein potentiel.



DEPUIS 1937

La culture
est une force

uda.ca



VIC + FLO ONT VU UN OURS de Denis Côté

Marie Brassard

Mes premiers films, je les ai vus à la télé, toute petite, avec ma grand-tante Simone que j'adorais. Elle venait souvent me chercher pour passer les week-ends chez elle. L'après-midi, on faisait la sieste ensemble. Pour m'endormir, elle me racontait des histoires, des souvenirs de sa jeunesse ou des récits de voyages. Elle me décrivait en détail des choses que je verrais un jour, disait-elle : l'intérieur d'un train par exemple, ou un grand orchestre en concert ou encore une rue de New York. Elle était passionnante et je m'imaginais là où elle disait.

Le soir après souper, elle me faisait un lit sur le sofa du salon et, assise sur le fauteuil tout près, elle me lisait dans le journal les résumés des films du soir. Parfois elle disait : « Celui-là, tu vas l'aimer ! Il y a des enfants dedans. »

Sur l'écran noir et blanc, les stars d'une autre époque défilaient : Cary Grant, Lauren Bacall, Humphrey Bogart, Lana Turner, Jean Harlow, Grace Kelly, Rita Hayworth, Joan Crawford, Clark Gable, Bette Davis, John Gilbert, Greta Garbo, Spencer Tracy, Myrna Loy, Fred Astaire, James Stuart et Esther Williams et ses chorégraphies aquatiques spectaculaires. Je les aimais tous, je croyais tout ce qu'ils racontaient et je m'endormais en les regardant.

En écrivant ceci, leurs voix me reviennent : Marlene Dietrich chante *Falling in love again*, Shirley Temple présente son père dans *Stand Up and Cheer*, Ingrid Bergman dit : « *Play it once, Sam. For old times' sake.* »

Simone n'était pas actrice, mais elle m'a, je crois, transmis le plaisir de raconter.

Dans les films, les acteurs sont enveloppés par la musique, leur jeu est animé par le montage, leurs visages et leurs corps sont léchés ou abimés par la lumière. Mais ils sont les véhicules de l'histoire et c'est par leur voix que celle-ci nous parvient.

De Simone et de chacun de ces acteurs d'une autre époque, je pense avoir appris quelque chose : l'imagination donne le souffle qu'il faut pour captiver les autres. Il n'y a pas une façon de jouer, mais plutôt une manière de comprendre l'histoire et de la filtrer en se laissant traverser par elle, à la manière d'un transmetteur. ■

Marc-André Grondin

Daniel Day-Lewis a probablement été l'un de mes premiers chocs. J'étais au primaire, peut-être un an ou deux après la sortie d'*In the Name of the Father*. J'étais tombé à la télévision sur *My Left Foot*. Tout de suite après, j'avais dit à mes parents : « C'est incroyable quand même qu'ils aient réussi à trouver un gars handicapé. » Je n'avais pas du tout réalisé que c'était un acteur ! Pourtant, je travaillais depuis l'âge de trois ans, je savais ce qu'étaient un plateau, un film ! Au Québec, on te demande toujours de faire quelque chose de naturel, les véritables rôles de composition sont rares. Et là, pour la première fois, j'ai compris ce que c'était vraiment que de jouer, d'être un acteur.

Je suis très impressionné par les acteurs qui savent prendre des risques. Dans *Gabrielle*, Alexandre Landry est génial, proche de la perfection. Mais surtout, je salue son audace puisqu'il s'agit d'un rôle vraiment casse-gueule. Dans les acteurs contemporains, Philip Seymour Hoffman demeure ma référence. Il avait une présence rare à l'écran. Dans *Boogie Nights*, sa proposition de jeu est hallucinante. Dans le scénario, son personnage était un maigrichon, naïf, soumis, un peu triste, et lui est arrivé avec cette idée de le rendre creepy, toujours un peu à bout de souffle. Ça pouvait avoir l'air énorme, mais on y croit dès le départ. Et puis, il y a aussi la scène entre lui et Joaquin Phoenix dans *The Master*. Je pourrais la regarder tous



En compagnie de Benicio del Toro dans *CHE* de Steven Soderberg

les jours, c'est une leçon de jeu ! Quelque chose se passe et quelque chose ne se passe pas. Ce que je trouve intéressant dans cette scène, c'est qu'ils ne sont pas en symbiose, ils ne jouent pas ensemble, mais ça fonctionne. Oui, c'est bien filmé, tout est là pour favoriser la performance, mais on aurait pu mettre ces deux gars-là sur un stage en plein milieu de la rue et ç'aurait été aussi intense. C'est une belle leçon de jeu et d'intensité. ■

Acteurs, hospitalité et périphéries

par Simon Galiero, cinéaste*

J'ai parfois été terrifié par les acteurs, ou plutôt terrifié par mon ignorance à leur égard, surtout avant de faire mes premiers longs métrages. Cette simple absence de repères, naturellement, angoisse lorsqu'on a peu d'expérience pratique et qu'on est sur le point de découvrir cet écart qu'on devine déjà radical entre notre imaginaire, que le réel nous a inspiré de façon parfois un peu trop

pour atteindre une forme d'hospitalité à l'égard des comédiens que j'ai aiguisé mon attention face à ce qui constitue une part importante de leurs outils : la disposition de leur corps dans l'espace, le rapport tactile aux décors et aux lieux, la façon dont leur voix porte dans une pièce, ou la facilité avec laquelle les dialogues se prononcent. J'ai compris que la possibilité qu'un acteur soit « mauvais » n'est et ne sera



NUAGES SUR LA VILLE (2009) et Teo Spychalski sur le tournage.



abstraite, et la réalité prosaïque d'un tournage. Si, à ce jour, mon expérience demeure incertaine, c'est en me sensibilisant à un ensemble de facteurs concrets – qui pourraient paraître anodins, mais qui sont devenus essentiels à mes yeux – que j'ai pu franchir une certaine frontière dans l'approche de l'acteur, et me permettre de commencer à apprivoiser sa dynamique, d'en saisir un peu plus le vocabulaire.

Par exemple, même si cela peut paraître banal : demander respect et attention à l'équipe technique pour que l'acteur sente, lorsqu'il arrive sur le plateau, qu'il est dans un espace qu'il peut s'approprier (ce qui peut très bien s'accomplir dans une ambiance espiègle, dénuée de cérémonial), le rassurer sur son apparence physique à l'écran quand on sent que cela pourrait le préoccuper (ce qui est la moindre des choses lorsqu'on demande à quelqu'un de mettre son corps en avant), éviter de l'interrompre en plein élan, au milieu des prises (c'est-à-dire ne pas l'empêcher de s'emparer pleinement de la structure émotive d'une scène). Combattre surtout ces nombreux réflexes « professionnels » qui assujettissent l'acteur aux préoccupations techniques des uns et des autres... L'acteur qui se fait demander, pour un son parfait, d'élever le niveau de sa voix au-delà de sa portée naturelle, ou imposer, pour un cadre parfait, une position rigide afin qu'un pot de fleurs à l'arrière-plan soit mis en valeur dans le décor, ou encore qui se fait claquer violemment le clap sous le nez juste avant une prise : cet acteur-là se trouve forcément placé dans des conditions où il est moins un acteur qu'un accessoire.

Cette prise de conscience face à des comportements en apparence élémentaires m'a néanmoins révélé quelques secrets que certaines évidences savent parfois trop bien dissimuler¹. C'est grâce à un effort

jamais extérieure à ma responsabilité de réalisateur, à mon incapacité à trouver les mots justes ou les indications pertinentes pour l'aider à se repérer (ou au contraire à se perdre), à un manque de finesse dans un dialogue ou une scène mal écrits (ou mal improvisés), à un temps de tournage insuffisant et mal calculé, à une mauvaise préparation ou simplement un choix de casting inapproprié. Sans doute ai-je parfois échoué à leur rendre justice plus efficacement, en recourant à tel ou tel cadre trop rigide ou symbolique, tel mouvement de caméra mal conçu ou trop ambitieux, telle approche trop paresseuse, tel mauvais choix de montage. Certains méprisent les acteurs pour leur caractère frivole, alors que c'est d'une frivolité bien plus dommageable dont ils sont parfois victimes dans la façon qu'ont de les accueillir ceux qui font les films (et parfois ceux qui les regardent).

C'est pourquoi le travail de chacun devrait toujours s'appuyer sur le souci de celui des autres. Pendant un tournage, celui qui tire sans cesse la corde de son côté fait forcément en sorte que quelqu'un, quelque part, se retrouve privé d'une partie de ses ressources, ce qui l'amènera à son tour à perpétuer de façon exponentielle cet effet de privation en chaîne. Celui qui ne pense qu'à protéger son pré carré de spécialiste, qu'à faire sans cesse l'étalage, pour lui-même et pour les autres, de ce qu'il croit être son savoir-faire, à donner en spectacle l'image de sa compétence, crée en fait les conditions de la médiocrité. Il y a, j'imagine, le même genre d'implications face à ceux que l'on filme en documentaire, afin qu'ils se donnent avec une confiance et une absence d'affectation, ce qui est une réponse directe à la manière qu'a le cinéaste de les filmer. Je pense par exemple à Sylvain L'Espérance qui, par l'attention qu'il leur porte, par son regard et ses choix de cadre



LA MISE À L'AVEUGLE (2012)

parfaitement sentis, leur permet de livrer leur corps et leur parole, et la parole de leur corps, avec une intelligence, une simplicité et une acuité si rares, lesquelles font justement corps avec la position de celui qui les restitue à l'écran. Ces gens ne se seraient jamais livrés avec un tel abandon serein s'ils s'étaient vus imposer la violence idéologique ou théorique d'un cinéaste en quête de pouvoir ou d'autorité.

Ne pourrions-nous pas extrapoler et considérer combien cette notion de responsabilité dans l'accueil est tout aussi fondamentale dans la façon de regarder et même de penser les œuvres? Dans la manière dont un film est présenté au public par le programmeur d'un festival, dont un texte critique tente ou non de réfléchir au sujet d'une œuvre, dont un spectateur ou un cinéaste relaie un film sur un « média social ». Peut-être que les formes de l'hospitalité et de la représentation révèlent quelque chose de non négligeable de notre rapport aux œuvres, des préoccupations actuelles des spectateurs et des critiques (et des cinéastes, qui sont à la fois spectateurs et critiques, qu'ils le veuillent ou non). Jusqu'où obéira-t-on aux injonctions mimétiques des convenances sociales, esthétiques et narratives de tel ou tel milieu? Ne pourra-t-on jamais arriver à remettre en question ces attentes préconçues, ces intérêts que nous économisons pour nos petites entreprises personnelles? Pourrait-on essayer de mesurer cette distance que nous sommes prêts ou non à franchir afin de réévaluer ce qu'on attend d'une « bonne performance » d'acteur (expression explicite) ou de l'« originalité » d'une forme (qui occulte si souvent les exigences formelles du fond). Interroger la conformité de nos approches narratives, de nos préconceptions de ce qui est « émouvant », notre façon de concevoir les films selon une grille comptable et les théories savantes ou postmodernes dont nous nous croyons propriétaires (alors que nous n'en sommes souvent que les dociles gestionnaires).

Je persiste à penser que l'art du comédien comme celui du cinéaste, doit ultimement se libérer des écueils conformistes ou pseudo-rigoristes de la psychologie, des poncifs esthétiques ou des théories

constipées, pour mieux tous les effleurer – car ils sont inévitables et parfois inspirants – mais sans jamais se faire piéger ou prendre en otage par eux. C'est dans cette recherche d'un équilibre délesté de tout mot d'ordre (à commencer parfois par les nôtres) que tout peut advenir, que peut surgir ce que nous cherchons d'essentiel, et qui, heureusement, se soustrait sans cesse à la maîtrise et au « talent » que l'on croit ou non avoir. La « justesse » recherchée chez l'acteur devrait se déployer comme un espoir, sur la base d'une confiance mutuelle avec le cinéaste qui le regarde, ce qui exige que l'un comme l'autre s'affranchisse de certaines précautions. C'est là assurément un acte d'amitié, occasionnel mais intense, appelant le comédien comme le cinéaste à laisser l'autre lui être attentif et à oser croire que leurs exigences personnelles se nourriront les unes des autres.

C'est sur la base de ces exigences partagées qu'en tant que cinéaste je me dois de construire un espace de jeu suffisamment fort pour que l'acteur sente la nécessité d'en prendre entière possession, tout comme de se rendre disponible afin d'être entièrement possédé, de corps et d'esprit, par le moindre des éléments de cet espace. Tenter de faire en sorte que le contexte dramatique, la matière structurelle du récit, la confrontation des affects, les éléments physiques et esthétiques des décors, le format et le choix du cadre, la musicalité des dialogues, les sons ambiants réels ou fictifs, les gestes, la lumière, la tonalité et la vitesse du débit de la parole se transmutent pour former un tout faisant corps avec l'acteur, afin qu'un devienne l'extension de l'autre, l'ensemble ne parlant plus que d'une seule voix. En somme, chercher à créer l'espace d'un *oubli de soi* propice à en restituer l'essentiel, ce que le comédien affronte sans filets, sans possibilité de dérobade ni astuce de montage.

Cette volonté d'aborder les choses par la périphérie, et de créer des envoûtements réciproques entre l'acteur et son terrain de jeu, me fait penser à Micheline Bernard, la comédienne principale de mon dernier film (*La mise à l'aveugle*), qui, lors des premières lectures du scénario, en explorait chaque recoin, mais sans jamais

aller directement à ce qui concernait son personnage. Comme quelqu'un qui, appelé à œuvrer dans une pièce précise d'une maison, commencerait par explorer minutieusement toutes les autres, de la cave au grenier, scrutant sous les lits et fouillant chaque placard. Je me rendais compte que cette démarche intuitive était pour elle une façon de saisir le point focal de son personnage tout en cherchant savamment à l'éviter. Une approche consistant à ne pas se précipiter immédiatement au cœur d'un espace pour se l'approprier ou le dominer, mais plutôt à circuler soigneusement sur ses contours en espérant que ce soit lui qui nous conquiert, et non l'inverse. Chercher à être reçu en se disposant à recevoir. Façon de faire diligente, perspicace, qui, dans le cas de Micheline, s'offrait comme le premier geste d'un engagement généreux.

Lors de ce dernier tournage, j'ai aussi adoré une manie magnifique qu'avait un acteur au moment des mises en place avant les prises : celle de soulever un flot de questions au sujet de chaque infime détail de chaque geste qu'il aurait à faire et de chaque accessoire qu'il aurait à manipuler, mais, plus étonnamment, au sujet aussi de ceux qui concernaient les autres acteurs jouant dans la scène. Cette prise en charge obsessionnelle du moindre élément physique avec lequel, lui, de même que l'ensemble de ses partenaires de jeu entreraient en contact, insufflait une unité et une harmonie dans le groupe, mais développait surtout une façon de ne pas s'enfermer dans un souci de performance, de ne pas forcer la justesse ou la vérité d'une scène, et d'espérer plutôt que celle-ci se révèle par là où tous les efforts seraient mis pour ne pas s'en emparer directement. Cette forme de concentration sur les éléments les plus concrets et les plus prosaïques, embrassés comme un ensemble dont on tente d'appréhender toute l'ampleur insaisissable, me semblait engendrer une forme d'incantation, naturelle et instinctive, qui menait à un résultat beaucoup plus riche que si la scène avait été abordée sur la base du sens immédiat que les uns ou les autres se seraient évertués à lui donner. Ce rituel m'apparaissait réjouissant, même s'il pouvait, à certains égards, être épuisant pour moi, réalisateur, et terriblement (et souvent assez comiquement) agaçant pour une scripte ou un accessoiriste. Un acteur, au sens propre comme au figuré, qui se préoccupe autant de ses gestes que de ceux des autres, est forcément en train de conquérir quelque chose.

Peut-être qu'un mouvement vers une conquête de cette nature pourrait devenir un moyen de contrecarrer l'actuel marché de la toute-puissance individuelle, loin des espaces régentés que les codes moraux contemporains, la publicité, les thèses en vogue ou l'entretien de notre propre fatuité nous imposent. Peut-être serait-ce un bon point de départ pour mieux s'engager – comme les comédiens – dans ce monde « de nous et des autres », où l'absurde s'enracine sous les surfaces du réel et du mystère. En se permettant comme eux *de se faire acteur*, de mettre les pieds dans ce monde et d'y esquisser, avec résolution et incertitude, pas à pas et à demi aveugle, les chemins fragiles de nos existences.

Cet engagement dans le mouvement de ces tentatives parallèles et croisées, celles que présentent les résurgences de nos vies à l'écran, de même que cet art de la conquête par l'humilité que j'admire chez tant d'acteurs présents et passés, correspondent certainement à un désir – pour moi consubstantiel à la nécessité de faire du cinéma – de réanimer certaines impressions primitives venues



En haut, André Richard et Micheline Bernard sur le tournage de *LA MISE À L'AVEUGLE*. Les deux autres photos sont tirées du film.

de l'enfance ou de l'adolescence. Sans céder à la nostalgie ou au jeunisme, je pense simplement à ce temps où notre méconnaissance du monde était compensée par une perception intuitive des choses qui favorisait la découverte, alors qu'on pouvait observer dans la rue ou ailleurs, à la lisière des mouvements de la foule, la multitude des visages des passants, et sur eux les mystères des destins qui s'y dessinaient. Autant d'existences dont notre imaginaire prenait soudainement la mesure, et ouvrait à notre esprit la possibilité d'un monde vaste rempli d'aventures et d'énigmes insoupçonnées, intimes ou collectives. ■

* Simon Galiero a réalisé *Nuages sur la ville*, en 2009, et *La mise à l'aveugle* en 2012.

1 D'autant plus que les acteurs eux-mêmes en ont souvent peu conscience, ou acceptent de subir pudiquement certains traitements ; sujets au désir des autres, on pourrait ne pas leur pardonner d'avoir certaines exigences, qu'on considérerait aussitôt comme des caprices superflus.

Au-delà du scénario

L'ACTEUR ET L'IMPROVISATION DANS LA COMÉDIE AMÉRICAINE CONTEMPORAINE

par Alexandre Fontaine Rousseau

Si le blockbuster, en raison de son ubiquité culturelle, s'attire périodiquement l'attention de la critique sous prétexte qu'il apparaît inévitable que l'on en parle de temps à autre, la comédie américaine n'a généralement pas droit à de tels égards. Même au sein de l'industrie hollywoodienne, on sent que celle-ci est traitée avec un certain mépris : confinée à sa propre catégorie aux Golden Globes, largement ignorée une fois venu le temps des Oscars, la comédie ne s'attire le respect que lorsqu'elle est affublée du qualificatif « dramatique » qui lui confère un semblant de légitimité. Comme si la comédie pure, celle qui n'a que faire des bons sentiments et des morales édifiantes, était tout juste bonne à combler les attentes limitées d'un public arriéré.

Dans l'étonnant *Tropic Thunder* (2008), l'acteur et réalisateur Ben Stiller souligne l'existence de cette déconsidération sans équivoque, dressant une hiérarchie des genres hollywoodiens où la comédie occupe l'échelon le plus bas. Aux côtés de la vedette d'action (Stiller) et de l'acteur « respectable » (Robert Downey Jr.), le pauvre Jack Black fait ici office de crétin de service – multipliant les rôles d'obèses ridicules dans une série fictive intitulée *The Fatties*. Pourtant, le film prouve que la comédie est un terrain de jeu propice à la réinvention. Robert Downey Jr. s'y permet un petit tour de force dans le rôle d'un acteur qui altère radicalement son identité pour les besoins d'un rôle. Multipliant les niveaux de jeu au sein d'une même prestation, il s'amuse follement avec le constant décalage qu'implique ce dédoublement de personnalité.

Les plus grandes performances comiques ne sont pas effacées, comme le sont si fréquemment les performances dramatiques justes. Elles sont au contraire éminemment remarquables. Peter Sellers, qu'il jingle entre trois rôles dans *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick ou qu'il incarne un acteur d'origine indienne dans *The Party* de Blake Edwards, cherche toujours à mettre en avant son jeu. Mais, plus encore, il s'approprie ces rôles à un tel point qu'il peut se permettre de déraiser, dérogeant au scénario pour inventer ses propres répliques dans le feu de l'action. Ce que l'exemple de Sellers démontre, c'est que le bon acteur comique se doit aussi d'être un improvisateur doué.

Dans la comédie américaine contemporaine, l'improvisation n'est pas seulement valorisée : elle s'est imposée en tant que fondement même de l'interprétation et le dispositif de tournage y semble désormais conçu pour favoriser l'émergence de l'imprévu. Immédiatement, on pense à la démarche hybride de Sacha Baron Cohen qui, dans *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (2006) et *Brüno* (2009), entre dans la peau d'un personnage pour provoquer des réactions comiques en se frottant au réel. Mais même au sein de productions plus classiques, on assiste à une véritable systématisation des moments impromptus. D'où la prolifération de versions longues, de montages de *bloopers* et de



Ben Stiller dans *ZOOLANDER* (2001)

prises alternatives ayant été favorisée non seulement par l'apparition du support DVD, mais aussi par l'évolution du mode de tournage.

En rétrospective, c'est un autre film réalisé par Ben Stiller, *Zoolander* (2001), qui semble avoir jeté les bases de la comédie populaire des années 2000 – établissant une recette qui sera reproduite à maintes et maintes reprises tout au long de la décennie. Dans *Zoolander*, le concept repose entièrement sur la nature du protagoniste principal. Le personnage et le film ne font qu'un, ce qui, par extension, implique que c'est l'acteur qui fait le film en faisant son cirque. Grimaçant et gesticulant énergiquement, l'inépuisable Stiller y livre une prestation qui, contrairement à celles de Sellers, ne s'apparente plus, en rien, à une forme de jeu classique.

Taillant un film sur mesure pour sa propre personnalité, Stiller n'a ici à répondre à personne et s'en donne visiblement à cœur joie – les sketches complètement délirants se succédant les uns les autres sans autre raison d'être que la mise en valeur du jeu de Stiller et de la troupe qu'il a rassemblée. Au sein de celle-ci se trouve d'ailleurs l'acteur qui, dans les années suivantes, viendra parfaire la formule établie par *Zoolander* : Will Ferrell. Avec *Anchorman: The Legend of Roy Burgundy* (2004) puis *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* (2006), notamment, Ferrell imposera un style de jeu particulier tout en créant une série de personnages hautement mémorables – prouvant par le fait même que sa propre identité pouvait s'adapter à de nombreux rôles.

Tablant sur une indéniable présence à l'écran, Ferrell marie habilement un style de jeu extrêmement physique à un sens inné de la formule saugrenue. Capable de dire et de redire la même chose tout en trouvant constamment de nouvelles façons de formuler ses propos, il est surtout passé maître dans l'art de parler pour ne rien

dire. Dominant les échanges verbaux par le biais de formidables logorrhées sautant du coq à l'âne, Ferrell a fait de la digression absurde sa signature. Alors que la plupart des films tendent à faire progresser le récit, ceux qui mettent en scène Ferrell sont à leur meilleur lorsqu'ils piétinent. Une scène, au lieu de se terminer, va ainsi se prolonger jusqu'à ce qu'elle soit complètement épuisée – car le gag est un citron que Ferrell presse jusqu'à ce qu'il n'ait plus aucun jus. Tandis que Stiller, par son cabotinage, contribue à la logique narrative du film, Ferrell la court-circuite pour sa part complètement.

Parfois, ce n'est pas le gag, mais au contraire le crescendo y menant qui, en se prolongeant exagérément, produit l'effet comique espéré. Prenons une scène particulièrement réussie du *Semi-Pro* (2008) de Kent Alterman, dans lequel Ferrell incarne un *one-hit wonder* de l'ère disco devenu l'incompétent propriétaire d'une mauvaise équipe de basketball. Lors d'une partie de poker, un homme en insulte un autre – qui s'offusque et pointe un fusil dans la direction de celui qui l'a traité de « *jive turkey* ». Lorsqu'il découvre que le revolver n'est pas chargé, Ferrell, qui a assisté à l'altercation, décide de jouer avec l'arme pour détendre l'atmosphère. Ici, le fonctionnement de la blague ne repose pas sur le fait que l'on se doute que l'arme est probablement bel et bien chargée et qu'un coup de feu, tôt ou tard, retentira. Si elle se révèle si efficace, c'est que, tandis que cette résolution prévisible tarde à venir, le malaise que provoque la situation à force de s'étirer a tout le temps nécessaire pour dégénérer.

Plus le gag est gratuit, plus il sera efficace chez Will Ferrell. Il faut briser le rapport de causalité, se libérer des chaînes de la logique narrative pour imposer l'incohérence comme mode de fonctionnement primaire du film. Ferrell ne sert pas le film. Il se sert du film comme tremplin pour entrer dans une forme de transe du ridicule – cherchant dans chaque situation la faille qui permettra à l'entropie de croître de manière exponentielle. Ses meilleures interventions servent systématiquement à faire dérailler l'ensemble, à faire primer le gag sur tout ce qui se situe dans son rayon d'action. Voilà sans doute pourquoi Ferrell est si efficace dans le contexte d'une parodie de genre telle que *The Other Guys* (2010) d'Adam McKay : placé dans un environnement aussi rigide, aussi strictement codifié que celui du film policier, l'acteur en compromet l'intégrité structurelle par sa simple présence.

De tous les cinéastes avec lesquels a collaboré Ferrell, McKay est sans contredit celui qui le comprend le mieux et lui laisse le plus d'espace pour déborder. Dès *Anchorman*, pierre d'assise de leur filmographie conjointe, l'ancien scénariste de *Saturday Night Live* s'assure de laisser le champ libre à l'acteur, pensant chaque scène comme un canevas autour duquel celui-ci pourra improviser. Ensemble, Ferrell et McKay ne font pas des films « efficaces » au sens traditionnel du terme. Ce sont au contraire des films conçus pour déraiper, pour que les acteurs prennent le dessus sur la mise en scène et dérogent du scénario. Ce sont ces moments, totalement inutiles sur le plan du récit mais totalement libres au niveau du jeu, qui sont généralement les plus drôles : le solo impromptu de flûte jazz s'étirant sur près de trois minutes dans *Anchorman*, l'absurde bénédicité qui s'éternise dans *Talladega Nights...*

À la limite, la comédie populaire se situe aux antipodes du *blockbuster* contemporain dans lequel la mise en scène, de plus en plus virtuelle, rend quasi accessoire la présence de l'acteur. Reposant



Will Ferrell, en haut dans *ZOOLANDER* (avec Nathan Lee Graham) et en bas dans *SEMI-PRO* (2008) de Kent Alterman.

presque entièrement sur le charisme et l'énergie de ses interprètes, la comédie forme des acteurs qui s'approprient la scène au lieu de la soutenir. Cette manière de penser le rapport entre la mise en scène et l'interprète semble même vouloir rejaillir sur certaines productions dramatiques plus classiques. Quand Martin Scorsese offre un rôle à Jonah Hill dans *The Wolf of Wall Street*, il ne se contente pas de placer un acteur comique dans un contexte dramatique. Il exploite une manière particulière de concevoir le jeu qui découle de sa formation comique. Car, bien plus qu'un simple genre cinématographique, la comédie semble être devenue, aux États-Unis, une manière de concevoir le jeu au cinéma. ■



THE WOLF OF WALL STREET (2013) de Martin Scorsese

Ce n'est pas qu'un jeu

LE PHÉNOMÈNE DES MÉTA-PERFORMANCES

par Bruno Dequen



Les acteurs et le travail de performance sont des sujets qui passionnent les cinéastes depuis toujours. Nombre de films portent ainsi sur les coulisses du cinéma (ou du théâtre), et les personnages d'acteur sont très souvent de véritables cadeaux pour leurs interprètes, car ils leur permettent de mettre en valeur la qualité et la diversité de leurs techniques de jeu. Même Jean-Claude Van Damme a su récemment profiter de cette occasion dans *JCVD*, récoltant les meilleurs commentaires de sa carrière en interprétant une variation de lui-même ! Du formidable *To Be or Not to Be* de Lubitsch à l'*Opening Night* de Cassavetes, les exemples de méta-performances ne manquent pas. Ce phénomène ne se limite d'ailleurs pas aux films portant sur les acteurs, puisque tout film dans lequel un personnage joue un rôle (artistique ou social) peut devenir matière à méta-performance. Outre la fascination qu'exerce la mise à nu du travail de composition, la plupart de ces films sont aussi passionnants par les réflexions sur le jeu d'acteur et la nature même du cinéma qu'ils proposent.

L'AUDITION DE BETTY

Si *Mulholland Drive* de David Lynch n'est pas avare de scènes marquantes, l'audition de Betty (Naomi Watts) demeure assurément l'un des moments les plus inoubliables du film. À peine arrivée à Los Angeles, Betty, une jeune Canadienne naïve et enthousiaste, se voit offrir d'auditionner pour un rôle dans un téléroman bas de gamme. Après avoir répété non sans ironie une scène de rupture ridicule dans son appartement, elle se rend au bureau du producteur. Devant une audience restreinte, elle livre une prestation d'une intensité rare, éblouissant tant le public fictif qui y assiste que les spectateurs devant l'écran. En une scène, la carrière de Naomi Watts a été lancée pour de bon. Comment se fait-il que ce moment soit si mémorable ? Après tout, ce n'est pas la première fois qu'une scène d'audition réussie est représentée à l'écran. Manifestement, Lynch avait bien conscience de l'impact de cette scène, qu'il a choisi de placer très exactement au milieu de son film.

Il y a d'abord le contraste saisissant entre la personnalité lisse et joyeuse de Betty dans la première partie du film et la sensualité débordante qu'elle déploie lors de son audition. À peine la scène commencée, elle exerce son ascendant sur son vieux partenaire, se rapproche, le fixe sans détour et murmure son dialogue. Tout le corps de Naomi Watts semble alors déborder d'un irrésistible désir charnel. Soudainement émoustillé, son partenaire en est même tout décontenancé, au point que son propre jeu se modifie au contact de Betty. Son ironie condescendante fait place à un mélange de fascination et de malaise. La mise en scène de Lynch épouse cette soudaine transformation, sa caméra en plan fixe évitant les champs/contre-champs comme si elle retenait son souffle. Cette métamorphose de la comédienne est d'autant plus surprenante que personne ne connaissait véritablement le potentiel de Naomi Watts, encore inconnue avant ce film. Avec cette scène d'audition, ce n'est pas seulement le personnage de Betty qui a lancé sa carrière...

L'effet de cette performance n'est pas toutefois uniquement attribuable au jeu de Naomi Watts. Lynch joue en effet sur un double contraste : outre la transformation de Betty, son interprétation s'avère également d'une intensité disproportionnée par rapport au contexte. Il s'agit après tout d'une scène cliché de téléroman bas de gamme. Le pari de Lynch est donc d'exercer une fascination sur le spectateur

« malgré lui ». Grand film sur Hollywood, *Mulholland Drive* joue constamment sur deux tableaux : à la fois critique et admiratif de ce cinéma, il déconstruit ce royaume de l'illusion tout en lui rendant hommage. S'il nous dévoile l'artifice, c'est souvent pour mieux nous emporter par sa puissance d'évocation. Nous savons qu'il ne s'agit que d'une audition, et pourtant... Nous savons que les performances du Club Silencio ne sont qu'illusions, et pourtant... La performance de Naomi Watts est d'autant plus mémorable qu'elle s'inscrit dans un film qui élabore une troublante réflexion sur la mystérieuse aura qu'ont les acteurs à l'écran. Betty est une interprète impressionnante en audition, mais c'est Naomi Watts qui est extraordinaire dans *Mulholland Drive*.

LA PERFORMANCE DE ZHANG LEI

Comme la plupart des films de Johnnie To, *Drug War* repose sur une série de séquences complexes permettant au cinéaste d'exploiter son sens remarquable de la mise en scène. Dans ce film, To profite d'une prémisse, celle d'un trafiquant de drogue manipulateur qui accepte malgré lui d'aider l'impassible chef d'une brigade policière à infiltrer son réseau, pour multiplier les rebondissements et les faux-semblants. Dans l'une de leurs tentatives d'infiltration, ils élaborent un plan visant à court-circuiter la rencontre au sommet entre deux trafiquants ne s'étant jamais croisés auparavant. Le policier, interprété par Sun Honglei, doit donc se faire passer pour un baron de la drogue lors d'une réunion d'affaires avec le coloré trafiquant Haha, avant d'incarner par la suite Haha devant le véritable baron... Au moment du premier tête-à-tête, le policier demeure totalement stoïque, affichant le même calme froid qui le caractérise depuis le début du film. Bref, il semble incapable de « jouer ». La surprise n'en est donc que plus grande lorsque, quelques instants plus tard, il imite à la perfection le ton et la gestuelle extravagante du fameux Haha. Encore une fois, ce type de scène est un cadeau formidable pour n'importe quel acteur, et Sung Honglei s'en régale visiblement.

Le spectateur est ainsi témoin d'une véritable mise en scène du travail d'acteur. La première rencontre avait été la période d'observation avant la véritable performance, et la scène toute entière repose sur le minutieux travail de composition déployé par l'acteur/policier lui permettant d'atteindre un mimétisme vraisemblable. Au-delà de la qualité du jeu d'acteur, cette scène est d'autant plus passionnante que le moindre faux pas du policier pourrait avoir des conséquences dramatiques. Comme dans *To Be or Not to Be*, le jeu devient ici une question de vie ou de mort. En outre, la tension palpable est démultipliée par les actions ambiguës du trafiquant de drogue collaborateur, qui semble constamment sur le point de dévoiler l'identité du policier. Chez Johnnie To, tous les personnages interprètent des rôles, et leur vie dépend de leur pouvoir de conviction et de leur capacité à lire le jeu de leurs adversaires. Le naturel n'a plus lieu dans un monde où chacun doit incarner à la perfection un statut social ou professionnel. « Le monde entier est un théâtre », disait Shakespeare. Les personnages de Johnnie To ne le savent que trop bien.

LES LARMES DE MME CHAN

Vers la fin d'*In the Mood for Love*, M. Chow (Tony Leung) et Mme Chan (Maggie Cheung) décident de répéter ensemble des situations hypothétiques. Depuis le début du film, Wong Kar-wai



Sun Honglei dans *DRUG WAR* de Johnnie To

exploite le jeu sobre de ses acteurs afin d'explorer le poids tragique que les codes moraux et sociaux de la société de l'époque font peser sur ses personnages. À travers ces courtes scènes de répétition, les sentiments trop longtemps enfouis vont enfin jaillir à la surface, libérés par le contexte fictionnel de la performance.

Dans un premier temps, M. Chow aide Mme Chan à répéter une discussion imaginaire avec son mari dans laquelle elle tente de lui faire avouer sa relation adultère. Mme Chan ne parvient pas à trouver le bon ton, et M. Chow l'encourage à accentuer l'intensité de son interprétation... jusqu'à ce qu'elle fonde en larmes. « Je ne pensais pas trouver ça si difficile », dit-elle. La force de cette scène provient à la fois de la piètre qualité du jeu de Mme Chan, qui peine à sortir de sa coquille de femme silencieuse et soumise, et de l'effondrement émotionnel qui suit. Malgré l'artificialité du moment, ses larmes sont bien réelles. Mais ces larmes s'adressent-elles à son mari ou à M. Chow ? La sobriété du jeu de Maggie Cheung, qui regarde dans le vide, laisse planer un doute.

Un peu plus tard, c'est au tour de M. Chow de lui demander de l'aide afin de se préparer adéquatement au moment inévitable de la séparation que va engendrer son départ imminent pour la Thaïlande. Cette fois-ci, le désarroi de Mme Chan est palpable dès les premiers instants. M. Chow lui prend la main un instant avant de s'éloigner. La caméra cadre alors la main tremblante de Mme Chan qui s'accroche à son autre bras dans un geste d'insécurité. Elle semble vouloir se fondre dans le mur, avant de tourner brusquement la tête, désespérée, pour apercevoir encore M. Chow un dernier instant. Le plan coupe sur un arrière-plan obscur, jusqu'à ce que les sanglots de Mme Chan et la voix de M. Chow se fassent entendre : « Ce n'est qu'une répétition, ce n'est qu'une répétition... » C'est alors que la caméra se déplace lentement pour observer à distance ce couple impossible dans les bras l'un de l'autre. Par cette courte ellipse, Wong Kar-wai démultiplie l'émotion de la séquence, sa mise en scène sensible épousant parfaitement l'interprétation de Maggie Cheung, dont le personnage se décompose et tente par tous les moyens de ne pas succomber aux émotions bien réelles suscitées par cette répétition artificielle. Peine perdue, puisque Mme Chan comprend bien que cet espace de jeu, où elle agit comme une actrice amateur, lui permet en fait de vivre enfin pleinement. Le jeu et la vie s'entremêlent ici imperceptiblement pour atteindre une vérité existentielle. La plupart des méta-performances nous rappellent ainsi que l'essence de l'acteur est de réussir à incarner ces moments d'authenticité paradoxale. ■

Acteurs pour chambre noire

LE CAS D'*OUTER SPACE* *

par Charles-André Coderre



Barbara Hershey dans *OUTER SPACE* (2001) de Peter Tscherkassky

L'acteur dans le cinéma d'avant-garde occupe une place importante et trop peu discutée dans la littérature sur ce type de cinéma, que l'on considère l'œuvre de Maya Deren, les stars des *Screen Tests* d'Andy Warhol, les silhouettes qui apparaissent dans une désormais célèbre publicité de bière détournée par Peter Kubelka ou toutes ces figures anonymes de plusieurs films structurels¹. Le cinéma de remploi ou de détournement, surtout lorsqu'il tire son inspiration des films de genre, réussit à accaparer les forces intrinsèques d'un acteur ou d'une actrice d'une façon si puissante qu'il en fait ressortir leur essence propre, leur talent à l'état pur. À ce titre, le réalisateur autrichien Peter Tscherkassky, plus précisément avec *Outer Space* (1999) et *Dream Work* (2001), second et troisième volets de sa trilogie en CinémaScope, se réapproprie de manière magistrale et délirante la présence de l'actrice Barbara Hershey dans le film d'horreur *The Entity*.

The Entity repose sur le personnage de Carla Moran (Barbara Hershey) qui se voit traquée et agressée sexuellement par un esprit maléfique, sorte de démon invisible qui rôde autour d'elle. C'est à partir de cette prémisse peu convaincante qu'*Outer Space* réussit, par un travail intensif sur la pellicule, à hisser son actrice au sommet de son art et à transformer les images de *The Entity* en un objet cinématographique incontournable. Par son utilisation innovatrice des techniques du tirage contact photographique, notamment par l'emploi d'un crayon laser pour exposer sa pellicule, le cinéaste décale, cache et superpose de manière précise l'image de l'actrice. Il crée ainsi un rythme haletant et tonifie la prestation de Barbara

Hershey, qui atteint un état de transe décuplé comparativement au film d'origine. *Outer Space* plonge le spectateur dans un tourbillon vertigineux où le visage de Hershey se dédouble, hurle dans tous les sens, installant ainsi un climat de tension sans pareil. Prisonnière des manipulations du cinéaste, Barbara Hershey nous apparaît plus horrifiée encore maintenant que nous la savons condamnée par son maître d'œuvre. Tscherkassky procède à une sorte d'effet Koulechov halluciné dans lequel il aurait remplacé le bol de soupe et le corps inerte d'une jeune fille par divers effets uniquement réalisables sur pellicule, affichant du même coup son amour pour l'art argentique. Il utilise le même procédé dans *Instructions for a Light & Sound Machine* (2005) en enfermant « la brute » du célèbre *Le bon, la brute et le truand* de Sergio Leone dans un dispositif cinématographique insoutenable. Courant à toute vitesse parmi les tombes de la scène finale, « la brute » se trouve prise au piège entre les soubresauts de la pellicule. Le cinéaste va même jusqu'à surposer avec une certaine ironie l'appellation « picture head », qui désigne le début d'une bobine, sur l'image où le personnage est pendu, avant de faire apparaître une paire de ciseaux servant à couper les bouts de films pour dénouer l'impasse et rompre la corde.

C'est dans le même esprit que le cinéaste met en scène dans *Outer Space* une confrontation saisissante entre la piste optique de la pellicule et Barbara Hershey, armée d'une lampe de chevet. Chaque coup destiné à son opposant invisible nous donne l'impression qu'elle frappe la pellicule agressée par le cinéaste. Cette scène n'est pas sans



DECASIA (2002) de Bill Morrison

rappeler une séquence d'un autre film pratiquant aussi *un cinéma de emploi*, à savoir **Decasia** (2002) de Bill Morrison, où un boxeur cogne sur un punching-ball totalement rongé par les composantes chimiques de la pellicule dégradée par le temps. Autrement dit, nous assistons dans ces deux cas à un combat féroce entre un personnage et la matière filmique. Les théoriciens du cinéma Nicole Brenez et David Pellecuer écrivent d'ailleurs à propos d'**Outer Space**: «Il ne reste quasiment rien de l'œuvre désintégrée de Sidney J. Furie [...], sauf l'essentiel, à savoir une question : qu'est-ce qu'une image de cinéma?»². Nous ajouterons que le film de Peter Tscherkassky nous interpelle également par cette autre question : qu'est-ce qu'un acteur dans une image de cinéma?

En effet, n'est-il pas remarquable que, malgré toutes ces altérations violentes subies par l'image, Barbara Hershey semble toujours des nôtres, du même sang que nous? Ce quelque chose d'humain qui se trouve sur l'écran, tout en étant différent de tout ce que nous connaissons, pour paraphraser le philosophe et théoricien Stanley Cavell³, reste intact et nous lie inexorablement au sort du personnage. Renouvelée par la chambre noire de Peter Tscherkassky, la présence de Barbara Hershey, comme l'ont été celles de Rose Hobard chez Joseph Cornell ou de Mimsy Farmer chez Lewis Klahr⁴, témoigne à sa façon d'un lien profond entre l'acteur de cinéma et la pellicule. Devant les acteurs d'aujourd'hui devenus chimères informatiques composées de 0,1 – jusqu'à la sueur de la peau ou la buée de la respiration que l'on peut modifier numériquement – les cris désespérés de Hershey résonnent au plus profond de nous, car, comme le rappelle Bruno Dumont, nous sommes nous aussi constitués d'éléments chimiques⁵. ■

* Ce film est disponible sur YouTube.

1. T.O.U.C.H.I.N.G. de Paul Sharits ou encore *Variations on a Cellophane Wrapper* de David Rimmer nous viennent spontanément à l'esprit.
2. «Relative entité/Expérimental total **Outer Space** de Peter Tscherkassky», dans *Bref: La revue du court métrage*, n° 50 (automne) 2001, p. 32-33.
3. *La projection du monde*. Éditions Belin, Luxembourg, 1999.
4. Joseph Cornell rend hommage à l'actrice Rose Hobard dans son film du même nom de 1936 et Lewis Klahr fait de même avec Mimsy Farmer dans *Her Fragrant Emulsion* (1987). Ces deux films sont très souvent présentés avec **Outer Space** de Peter Tscherkassky.
5. Le critique des *Cahiers du cinéma*, Stéphane Delorme, rapporte les propos de Bruno Dumont dans «D'une projection à l'autre» parus dans le numéro 672 (novembre 2011). Voici la citation complète: «On est de la chimie, et la pellicule est de la chimie, donc on réagit d'une manière particulière, chimie contre chimie, ce qui n'est pas possible avec le numérique.»



INSTRUCTION FOR A LIGHT & SOUND MACHINE (2005) de Peter Tscherkassky.

La gestuelle de la voix

ACTEURS ET CINÉMA D'ANIMATION

par Marco de Blois



LES JOURNAUX DE LIPSETT (2010) de Theodore Ushev

Plusieurs acteurs ont prêté leur voix à des narrations en voix off pour des courts métrages : pensons à James Mason dans *The Tell-Tale Heart*, Philippe Noiret dans *L'homme qui plantait des arbres*, Vincent Price dans *Vincent*. Ce texte s'intéresse à des exemples plus récents. Ainsi, on se souvient de la voix fragile et un peu flûtée de Xavier Dolan personnifiant le cinéaste Arthur Lipsett dans les versions française et anglaise des *Journaux de Lipsett* (2010) de Theodore Ushev. Dolan injecte dans le personnage du réalisateur de *Very Nice, Very Nice*, en proie à la dépression et à l'angoisse, un peu de sa personnalité à la fois rebelle et ultra-sensible. Il est permis de croire que le casting de Dolan a contribué à promouvoir le film auprès des médias. Le jeune réalisateur surfait alors sur le succès de *J'ai tué ma mère* et se préparait à lancer *Les amours imaginaires* à Cannes. Résultat : son nom est apparu dans la plupart des articles sur le film d'Ushev publiés à l'époque, l'auréolant à la fois de son prestige et de son énergie.

Il faut aussi mentionner par exemple le grain inimitable de la voix de Gaston Lepage, qui ajoute à la truculence du récit du *Courant faible de la rivière* (2013) de Joël Vaudreuil tout en plaçant le spectateur québécois en terrain familier. Figure (et voix) bien connue du grand public, Lepage apporte une touche d'ironie à la narration, flirtant avec la caricature (comme le fait d'ailleurs Vaudreuil avec ses dessins), sans oublier d'évoquer avec justesse les émois de l'adolescence du personnage principal.

Dans un registre différent, on se souvient que c'est le comédien Robin Williams qui avait prêté sa voix au génie de la production Disney *Aladdin* (1992). Affecté à l'animation du personnage, Eric Goldberg faisait récemment remarquer lors d'une conférence au Festival de Meknès au Maroc que les délirantes prouesses vocales du comédien sont à l'opposé de sa gestuelle, assez retenue. Ayant à fabriquer le personnage en disposant à l'avance de l'enregistrement de la voix, Goldberg lui a donné une gestuelle expansive qui lui apparaissait correspondre à la performance vocale de Robin Williams. Ainsi, le génie apparaît-il comme une réinterprétation animée de l'acteur. Cette adéquation entre le registre vocal d'un comédien et les mouvements du personnage s'est avérée une réussite, au point qu'*Aladdin* a été

à l'origine d'une pratique nouvelle dans l'industrie de l'animation : celle de la «starification» du doublage vocal. Par la suite, de Tom Hanks (*Toy Story*) à Woody Allen (*Antz*) en passant par Cameron Diaz (*Shrek*) et Whoopi Goldberg (*The Lion King*), presque tous les grands noms du cinéma américain ont été acteur vocal d'un jour.

Lorsque le réalisateur fait lui-même la narration, le choix peut être perçu comme une sorte d'appropriation auteuriste. C'est le cas notamment de Don Hertzfeldt, brillant cinéaste indépendant américain, qui assure entièrement la narration de sa trilogie *It's Such a Beautiful Day*. Lors d'un passage à Montréal, Hertzfeldt avait expliqué que sa décision de faire lui-même la voix off était avant tout économique, n'ayant pas ainsi à payer le cachet d'un acteur. Toutefois, Hertzfeldt est sûrement conscient qu'en ayant recours à sa propre voix, il fait aussi en sorte de renforcer le caractère très personnel de son travail. De plus, Hertzfeldt joue bien : sa narration est claire, précise, posée. Derrière son ton faussement objectif se dessine une sorte de mélancolie teintée d'humour sarcastique. La composition vocale du cinéaste a une sobriété qui s'accorde avec l'esthétique du film où prévalent le noir et blanc et les formes simples.

Quant à la série belge *Panique au village*, elle présente une façon atypique de penser la voix. Assurés par les réalisateurs Vincent Patar et Stéphane Aubier, les dialogues sont ici un élément sonore à la limite du compréhensible, émanant organiquement du débit survolté et de la texture rêche de l'animation. Les réalisateurs-acteurs jouent (au sens ludique du terme), animant des jouets, prononçant les lignes de texte comme s'ils étaient au Guignol.

Il a souvent été écrit que l'animation est un art proche de la danse, dans la mesure où le réalisateur construit, lui aussi, une esthétique du mouvement. Il n'est pas si rare d'ailleurs que les arts de la scène et l'animation se rapprochent (Theodore Ushev a étudié la scénographie, Don Hertzfeldt voulait devenir acteur avant de se diriger vers le cinéma, et on pourrait même ajouter que Joël Vaudreuil est le percussionniste du groupe Avec pas d'casque). Les très brefs exemples énumérés ci-dessus indiquent que la voix et l'animation peuvent, pour notre plus grand bonheur, converger vers une esthétique commune et cohérente. ■

Performance et montage

LA MÉTHODE FINCHER

par Bruno Dequen

David Fincher est devenu depuis quelques années l'un des principaux représentants d'un certain hyper-classicisme hollywoodien. Sa mise en scène, autrefois tape-à-l'œil, fait preuve aujourd'hui d'une efficace sobriété fondée sur les principes de la grammaire classique : plans d'ensemble et champs / contre-champs composent désormais la majeure partie de ses films. Or, cet assagissement formel est trompeur. Fincher, qui a commencé sa carrière comme technicien en effets spéciaux, demeure plus que jamais obsédé par les nombreuses possibilités de manipulation du matériau filmique qu'offrent les outils numériques. Chez Fincher, tout est retravaillé en post-production, y compris les performances des acteurs. Comme le répètent constamment les multiples monteurs travaillant avec lui, c'est Fincher qui crée les performances. Rien de bien nouveau là-dedans, dirait Koulechov ! C'est certain, mais les enjeux suscités par la démarche de Fincher sont d'autant plus intéressants qu'il utilise la technologie actuelle de façon totalement invisible et inaudible. À travers sa conception de la performance, c'est une certaine idée du cinéma qu'il dévoile.

Comment résumer la méthode Fincher ? Tout d'abord, le cinéaste accumule énormément de matériel pendant le tournage. Les performances de ses acteurs sont donc des assemblages composites de multiples prises, ce qui est assez courant. Or, Fincher ne s'arrête pas là. Il travaille ensuite de la même façon sur les dialogues, allant jusqu'à s'attarder à la prononciation même des mots. Une simple phrase peut ainsi être le résultat d'un collage inaudible de nombreuses prises. Lorsqu'il ne parvient pas au résultat escompté, il retourne à la bonne vieille méthode de la post-synchronisation. Même le plan d'ensemble, si cher à Bazin, ne sort pas indemne de la méthode Fincher. En effet, le cinéaste utilise abondamment le « split-screen invisible ». Certains plans larges sont donc, eux aussi, un assemblage de multiples plans dont ont été conservées les « meilleures » réactions de chacun des acteurs. Or, à l'écran, l'illusion de réalisme provoquée par la continuité spatio-temporelle demeure totale... Ce qui soulève quelques questionnements sur le rapport entre le cinéma et le réel que cette démarche peut susciter.

Toutes ces informations divulguées par le cinéaste dans les suppléments des DVD rappellent que le travail des acteurs sur le tournage n'est qu'un point de départ, un canevas brut à partir duquel Fincher va



THE SOCIAL NETWORK (2010)

bâtir la « véritable » performance. Mais, qu'est-ce qu'une bonne performance pour lui ? Une description du travail de montage sur une courte scène de *The Social Network* en donne quelques indices. Alors qu'il se sent abandonné par son ami Mark (Jesse Eisenberg), Eduardo (Andrew Garfield) décide d'aller lui rendre visite dans sa nouvelle maison en Californie. Les deux hommes discutent brièvement dans un couloir. Outre la description des manipulations habituelles chez Fincher (dialogue issu de

multiples prises, plan d'ensemble retravaillé), le monteur sonore du film explique que le son ambiant de la scène, composé de musique d'ambiance et de discussions situées dans d'autres pièces, a été entièrement recomposé pour rythmer et justifier les propos des personnages. Un détail est particulièrement révélateur : trouvant que Jesse Eisenberg avait quelque peu hésité entre deux phrases, Fincher demanda au monteur d'inclure dans cette pause d'une demi-seconde un son extérieur afin que les spectateurs puissent bien comprendre la raison potentielle de l'hésitation de Mark / Eisenberg. Selon Fincher, aucun doute ne doit subsister pour le spectateur et chaque geste, chaque mot doit être retravaillé afin que les performances soient parfaitement « lisibles ».

La lisibilité est le mot-clé pour comprendre la conception de la performance selon Fincher. Ce dernier repousse en quelque sorte les limites de la grammaire hollywoodienne, assujettissant le jeu des acteurs – et toutes les autres composantes filmiques – à un récit conçu avant tout comme moyen de communication. Les outils technologiques actuels lui permettent d'atteindre un contrôle absolu sur la matière filmique, et tout élément issu du réel est manipulé pour en tirer un plein potentiel narratif. D'où l'étrange impression de froideur ressortant de ses films. Or, étant donné que la plupart des dernières réalisations du cinéaste présentaient des personnages obsessifs, manipulateurs et quasi-autistes, qui utilisaient le langage

comme une arme, la méthode Fincher s'adaptait parfaitement à ce type d'univers où le naturel n'a plus lieu d'être. Chez les personnages finchériens, le contrôle (de l'environnement, des autres) est primordial. Chaque mot, chaque geste est pesé en fonction d'un objectif précis. À travers leurs *performances de synthèse*, les acteurs symbolisent parfaitement une vision du monde terrifiante où les rapports humains ont disparu au profit de rapports exclusifs de pouvoir et de domination. ■



THE GIRL WITH THE DRAGON TATTOO (2011)

INSTANTANÉS DE JEU

Le regard que nous posons ici sur quelques scènes de films récents explore les multiples enjeux révélés par les détails du jeu de l'acteur. Regard parfois analytique, parfois plus poétique, qui permet de mieux cerner l'impact que ces détails peuvent avoir sur nous, spectateur, de même que sur l'ensemble des autres scènes d'un film. Voici donc quelques moments volés, précieux et fugitifs, tirés du cinéma des quinze dernières années.

Suzanne Clément : la fulgurance



Melvil Poupaud et Suzanne Clément (2012).

La carrière cinématographique de Suzanne Clément, très connue des téléspectateurs québécois depuis *Les hauts et les bas de Sophie Paquin*, a pris son véritable envol avec *Laurence Anyways* de Xavier Dolan, qui lui avait déjà donné un beau rôle de professeur empathique, tout de bienveillance, dans son premier film, *J'ai tué ma mère*. Pour son rôle de Frédérique dans le troisième film de Dolan, elle ne se ménage pas ! Dans cette histoire de passion et d'amour aussi excessive qu'exceptionnelle, elle se donne à fond, comme si elle avait fait sien l'élan impétueux du cinéaste, cette sorte de force qui ne peut venir que du désir. Peut-être plus encore que Melvil Poupaud, grand comédien, qui s'en tire pourtant admirablement bien dans un rôle difficile de transsexuelle, c'est elle qui nourrit l'énergie du film, sa vitesse, son tourbillon. Parfaite avec ses cheveux à moitié rouges, elle incarne un personnage tragique surnommé Fred, qu'elle rend intense tant dans l'exubérance que dans la douceur. Elle est en totale harmonie avec l'extravagance qui suinte de toutes parts de cette fiction

baroque, fellinienne à certains égards. Par son jeu, elle réussit à rendre le tragique contradictoire : lucidité ardente, ironie subtile, âcreté douloureuse et tristesse concentrée, déjouant ainsi tous les clichés possibles qui lui sont rattachés. Sa scène de colère à l'encontre d'une serveuse (interprétée par Denise Filiatrault) en est une d'anthologie comme celle, jouissive, de la mère d'Hubert (Anne Dorval) engueulant le directeur de collège de son fils (Xavier Dolan) dans *J'ai tué ma mère*. Ici, Suzanne Clément donne à l'empoignade de Fred une autre dimension : sa violence ressemble à une plainte, son regard noir est teinté de désespoir. Fred est en fait un personnage condamné (elle aime un homme qui se transforme en femme) ; c'est une damnée de l'amour, une solitaire du désir. Sa passion dévorante est vouée à l'échec, mais à défaut d'être sauvée, l'amoureuse éconduite est du moins aimée, non seulement par le cinéaste, mais par nous également en raison de son jeu – sans parler de sa beauté – qui brille de mille feux et nous éblouit. La fulgurance, quoi ! – **André Roy**

Le plaidoyer de Mark Hanna

par Robert Daudelin

Au début du très décapant *The Wolf of Wall Street* de Scorsese, Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) est invité à déjeuner par Mark Hanna (Matthew McConaughey), son supérieur immédiat dans la société de courtage où il fait de timides débuts. S'ensuit un discours d'initiation au monde des «traders», vulgaire à souhait, qui va donner son ton au film. McConaughey, directement inspiré par Dieu, si on en croit sa sortie à la soirée des Oscars, se déchaîne à qui mieux mieux, dans un monologue effréné qu'il ponctue de cris, au besoin utilisant son corps comme caisse de résonance. L'acteur est époustouflant : il enfle, explose, éructe. Pour certains spectateurs, c'est le meilleur moment du film ! Comme un comédien fraîchement sorti du Conservatoire, McConaughey nous en met plein la vue, sûr de sa technique : rien ne peut l'arrêter, il occupe tout le terrain ; il n'y a place que pour lui ; manifestement il en fait trop, son personnage n'en demandait pas tant. McConaughey «cabotine». Il n'est évidemment ni le premier, ni le dernier, à avoir ainsi «volé le show».

La plupart du temps, le cabotinage, ce besoin impulsif d'occuper toute la place, au détriment même du personnage, est considéré comme le fait d'un mauvais acteur et le terme cabotin est généralement associé à une insulte. Pourtant plus d'un grand acteur y a eu recours pour créer le profil du personnage qu'on lui demandait d'incarner : Pierre Brasseur, chez Grémillon (*Lumière d'été*), comme chez Carné (*Les enfants du paradis*), ne s'en est pas privé ! Mais il traduisait alors un héritage venu du théâtre de boulevard qui était très présent dans le cinéma français de l'époque – notamment le cinéma dit «du samedi soir». Jean Tissier, Robert Le Vigan et Pauline Carton furent des héros exemplaires de cette tradition, sans oublier Sacha Guitry qui avait fait du cabotinage le fondement même de son art.

UN PEU, BEAUCOUP...

Quand Matthew McConaughey fait son grand numéro, c'est sûrement avec l'accord, voire même à la suggestion de Scorsese. Au théâtre, il y aurait eu des applaudissements après une telle tirade ;



Matthew McConaughey dans *THE WOLF OF WALL STREET* (2013) de Martin Scorsese.

au cinéma, on ne peut que reprendre notre souffle et, ultérieurement, apprécier la justesse de l'interprétation de l'acteur, parfaitement intégrée à l'espèce d'opéra baroque qui se met alors en place. D'autres acteurs, chevronnés et dont le talent ne fait aucun doute, n'arrivent pas toujours à contrôler leur propension à cabotiner : Sean Penn en est un bon exemple. Autant peut-il jouer tout en retenue sous la gouverne de Clint Eastwood (*Mystic River*), autant échappe-t-il à la direction de Tim Robbins dans le très surfait *Dead Man Walking* où, ayant la bride sur le cou, Penn se déchaîne, desservant par ses outrances les nobles intentions du film. Même dans un mode plus léger et sous l'œil vigilant d'un cinéaste expérimenté, Penn peut altérer le profil de son personnage, tel qu'il me semble le faire dans *Sweet and Lowdown* de Woody Allen.

ET POURTANT...

Néanmoins, cabotiner, en faire trop, n'est pas toujours négatif. Les comiques «physiques», ceux qui grimacent, se tortillent, louchent ou bégaiement – Jerry Lewis et Darryl F. Zanuck ou Louis de Funès, voire Fernandel et Paul Berval – utilisent dans le meil-

leur des cas leur cabotinage pour établir un lien de complicité avec le spectateur : leur jeu se définit et trouve son efficacité dans cette exagération même. Dans un tout autre registre, peut-on reprocher à Toshiro Mifune de cabotiner dans *Sanjuro* de Kurosawa, ou encore à Joaquin Phoenix de «sur-jouer» dans *The Master*, alors que c'est la nature même de son personnage (et assurément de la direction d'acteur habituelle de Paul Thomas Anderson) qui le commande ? C'est dans cette outrance et grâce à la personnalité de l'acteur que, dans chacun des cas, le film trouve sa forme et sa force.

Dans un entretien récent, Jacques Doillon disait se méfier des acteurs trop professionnels qui débarquent sur le plateau avec leur trousse et leurs trucs ; avec ceux-là, le cabotinage, dans son expression la plus douteuse, n'est jamais très loin. Pour les autres, ceux qui (chez Resnais, par exemple) sont prêts à soumettre leur goût d'en faire trop à l'autorité du réalisateur, nous ne demandons qu'à les suivre dans leur performance avec ravissement. ■

La détermination inquiète de Jessica Chastain



THE TREE OF LIFE (2011) de Terrence Malick.

« **C**e fut comme une apparition... » aurait peut-être dit Flaubert. Avec *The Tree of Life*, Malick nous révélait dans un rôle de mère céleste cette actrice dont la douceur cache une inquiétude enfouie. Sans parler de son visage et son corps, détachés de tout stéréotype et, bien sûr, sa rousseur, qui finissent d'en faire une figure féminine atypique. Loin des « girls next door » qui peuplent le cinéma américain actuel, Jessica Chastain n'appelle pas l'identification, ni la crédibilité réaliste. Elle semble vouée aux personnages plus grands que nature, proches d'une forme d'idéal, ou de personnalités intenses.

Au début de *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow, le personnage qu'elle interprète assiste pour la première fois à une séance de torture.

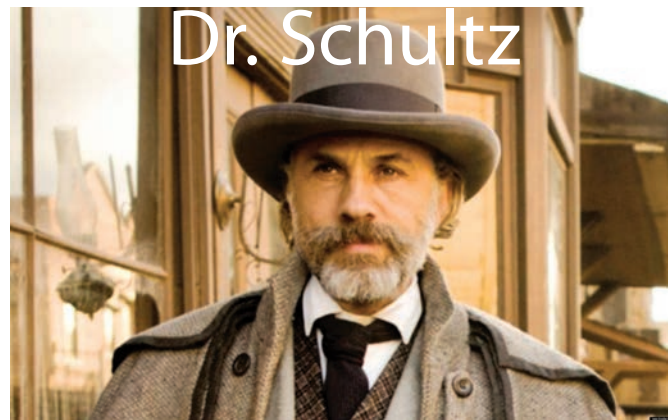
Après un intermède à l'extérieur de la cellule, elle veut y retourner, bien que son collègue doute de sa solidité. Elle insiste, et là, plutôt que de se diriger directement vers le hangar sur sa droite, elle dévie soudainement à gauche, avant de se retourner pour annoncer que, cette fois, elle ne veut pas porter de cagoule. Il y a dans ce détour inattendu toute l'ambiguïté du rôle, mais aussi l'essence du jeu de l'actrice. Sous l'apparente fragilité et l'hésitation couvent une détermination et une force de caractère hors du commun. Une opiniâtreté derrière la résignation.

Jessica Chastain est imprévisible car elle ne semble jamais tout à fait là où elle devrait être, et elle semble inquiète car elle en est consciente. Frayant son chemin dans un monde d'hommes, elle porte en elle une forme de violence peut-être encore plus radicale que la leur. Il y a un détail, infime, qui vient complexifier ce qu'exprime ce visage pourtant si angélique. Parfois, un petit creux se forme au milieu de son front, juste au-dessus de l'œil. Une fossette d'inquiétude, voire de contrariété, qui semble définir son rapport au monde, soumis à une sorte de tension intérieure. À chaque fois que ce creux apparaît, on a l'impression de voir quelqu'un qui lutte, c'est-à-dire quelqu'un qui pense, et donc qui pense au moment même où elle joue. L'impression forte que nous laisse Jessica Chastain est dans cette alliance de perfection et d'angoisse : à l'image en quelque sorte de ces tornades qu'elle contemple dans le dernier plan de *Take Shelter*. – Apolline Caron-Ottavi

Le flegme exquis de

« **I**'m Dr. King Schultz. This is my horse Fritz. » Le cheval acquiesce poliment, tandis que Christoph Waltz conserve son calme irréprochable. L'admirable flegme avec lequel l'acteur autrichien débarque dans *Django Unchained* a de quoi étonner – d'autant plus que, derrière lui, une grosse molaire s'agite joyeusement à l'extrémité d'un ressort grinçant. Quoi qu'il arrive, Waltz conserve son sang-froid, affichant une élégance exemplaire tout en faisant preuve d'une exquise politesse. Lorsque l'on critique son anglais pourtant impeccable, il demande pardon, admettant à regret qu'il s'agit certes d'une langue seconde tout en espérant qu'on ne lui en tienne pas rigueur. Puis, lorsque l'on braque dans sa direction le canon d'un fusil, le bon docteur riposte avec verve : « My good man, did you simply get carried away with your dramatic gesture or are you pointing your weapon at me with lethal intention ? »

Ce genre de répliques tarabiscotées, que l'on ne saurait attribuer à aucun autre dialoguiste que le volubile Tarantino, Waltz est désormais passé maître dans l'art de les livrer avec un naturel déconcertant. Enfilant les mots avec aplomb, il domine avec une formidable loquacité ces véritables joutes verbales que sont les échanges tarantiniens – assénant chaque phrase alambiquée avec une agilité tout simplement réjouissante. Sachant qu'il a trouvé un interprète capable de désamorcer aisément la complexité de ses dialogues, Tarantino s'en donne pour sa part à cœur joie. Dans *Django Unchained*, il écrit spécifiquement pour Waltz – s'appropriant sa



Christoph Waltz dans DJANGO UNCHAINED (2012) de Quentin Tarantino

manière de prononcer, d'hésiter, de basculer en l'espace de quelques mots entre la nonchalance amusée et la menace assumée.

Tablant sur la chimie qui s'était établie dans *Inglourious Basterds*, le tandem façonne ici une authentique collaboration entre auteur et acteur. Tarantino offre à Waltz chaque scène sur un plateau d'argent ; et celui-ci, bien conscient de la confiance qui lui est accordée, gagne en assurance et se permet de repousser les limites de son propre maniérisme. Livrant au final une prestation parfaitement équilibrée, qui oscille constamment entre la caricature et la sobriété, l'acteur semble déjà s'être surpassé, même si l'on se doute bien que Tarantino, ayant déniché un acteur taillé sur mesure pour son cinéma, lui réserve d'autres rôles de cette envergure. – Alexandre Fontaine Rousseau

De la pure présence de l'acteur

par Marie-Claude Loisel

Dans *Le cheval de Turin*, ultime film de Béla Tarr, cinq plans expriment à eux seuls, par leur manière de concentrer l'intensité de la présence physique de l'acteur, la pensée qui traverse toute l'œuvre du cinéaste : celle d'un monde où les hommes sont prisonniers de la répétition – comme ils sont prisonniers de l'Histoire qui reproduit sans fin la destruction. Ces cinq plans-séquences, ce sont ceux où un père âgé et sa fille, le temps de maigres repas, exécutent des gestes ne nous laissant pas douter un seul instant qu'ils ont été répétés par eux jour après jour, depuis toujours, comme ils l'ont été depuis des siècles avant eux par ceux qui les ont précédés sur ce coin de terre aride où ils subsistent, soumis à la rigueur du climat et du monde. Ils s'assoient en silence, l'un face à l'autre, l'un avec l'autre, liés par leur silence et leur sort, et mangent chacun l'unique pomme de terre bouillie qui constitue leur repas quotidien. Que les quelques bouchées qu'ils avalent ne puissent suffire à affronter une journée de labeur n'est pas ce qui importe ici, car c'est le geste de manger cette pomme de terre et sa répétition, la façon de prendre sa chair avec les doigts, et tout ce que cela traduit du rapport de ces êtres à la matière du monde qui donnent son importance à ces scènes. Lui, chaque fois de la même manière, arrache la pelure de la pomme de terre avec ses ongles, la broie avec sa main, amène précipitamment à sa bouche des morceaux sur lesquels il souffle pour les refroidir, son corps tout entier absorbé par ses gestes. Elle, regard baissé, en retire la pelure et défait sa chair du bout des doigts, supportant sa chaleur sans broncher, puis la porte à sa bouche par petits fragments qu'elle mastique calmement. Tout dans leurs gestes, leur visage et leur corps n'est que lassitude et abandon, acharnement et renoncement.

Mais de séquence en séquence, par d'infimes transformations apportées à ces repas (l'arrivée des gitans, la pomme de terre mangée tout en sachant qu'ils ne pourront plus cuire les prochaines – le puits étant asséché –, puis le dernier repas qu'ils prennent dans l'obscurité, alors que le jour ne vient plus), leurs gestes et leurs postures se trouveront chaque fois plus chargés de l'imminence de la fin du monde. Les deux acteurs, par le pouvoir de leur silence, nous font éprouver comment la vie les quitte peu à peu, mais comment aussi la dureté de tout ce qui les retient encore à cette vie vient s'écraser contre leur corps pour les envelopper jusqu'à effacer la distinction entre eux et le monde, entre ce qui leur est intérieur et extérieur. Tout ici n'est que sensations et, dès lors, il ne s'agit pas pour l'acteur de permettre aux spectateurs de s'identifier aux émotions du personnage qu'il incarne, pas plus que de donner accès à son intériorité, celle-ci se fondant entièrement dans la matière même du monde. Lorsqu'après avoir mangé, le père se lève de table et va s'asseoir devant une fenêtre, le regard tendu vers la plaine balayée par le vent, ce regard-là ne relève en rien de la contemplation : il est celui d'une totale présence à la force de la matière qui englobe les hommes. Ce que Béla Tarr sait capter chez les acteurs, c'est précisément ce moment où leur façon d'être présents dans le plan coïncide avec le monde, où il devient impossible de les distinguer de

ce qui les entoure. C'est pourquoi ses films sont toujours de pures expériences physiques, et tout dans la manière qu'ont les acteurs de les habiter nous y convie. Mais c'est aussi qu'ils ne font pas qu'habiter le film, mais aussi l'univers de Béla Tarr : János Derzsi, que l'on retrouve ici dans *Le cheval de Turin*, y est présent depuis *Almanach d'automne* (1984), alors qu'Erika Bók a été Estike, la fillette de *Satantango*, puis la fille de l'aiguilleur de nuit dans *L'homme de Londres*. Ce que les interprètes apportent de film en film, c'est cette puissance de vie propre à chacun d'eux, qui importe plus que tout pour Béla Tarr : puissance de vie circulant ainsi d'une œuvre-monde à une autre à travers le temps. ■



Erika Bók et János Derzsi dans *LE CHEVAL DE TURIN* (2012) de Béla Tarr

La distance ironique de Robert Downey Jr.

Perdu dans la jungle, proie d'un environnement hostile, un bataillon tente d'assurer sa survie. Les hommes en treillis suivent le script d'une méga-production guerrière sans réaliser que le réalisateur a sauté sur une mine. Parodie totalement assumée des récits de guerre, et en particulier d'*Apocalypse Now*, *Tropic Thunder*, réalisé par Ben Stiller en 2008, est également une mise en abîme cinglante du fonctionnement du star-system hollywoodien, le film dans le film réunissant une vedette *has-been* du cinéma d'action, un acteur comique de bas étage et une superstar australienne multi-oscarisée.

Dans le rôle de cette superstar, Robert Downey Jr., grîmé en sergent afro-américain, ironise par sa performance sur les techniques immersives prônées par l'Actor's Studio, refusant de quitter son « rôle » même lorsque les caméras ne tournent plus (« je n'abandonne le rôle qu'une fois le commentaire du DVD enregistré », dira-t-il). Lors d'un face-à-face avec Brandon T. Jackson – comédien véritablement afro-américain –, il imite alors grossièrement les discours militants de certains acteurs, citant, comme s'il en était l'auteur et comme s'il s'agissait de véritables dialogues, le générique de la série *The Jeffersons*.

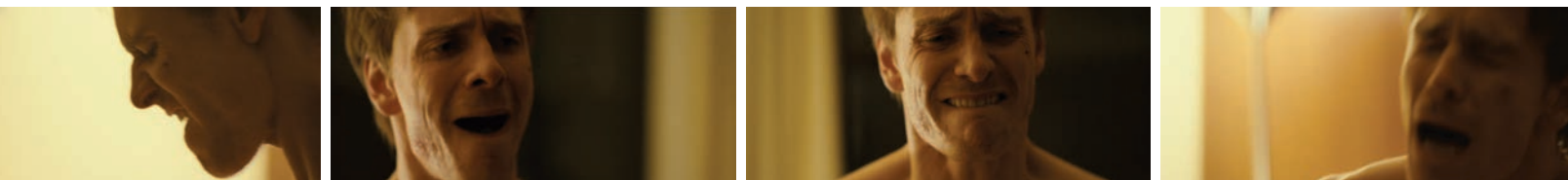
Effectivement très drôle, la scène est également exemplaire du travail de Robert Downey Jr. qui, d'*Iron Man* à *Sherlock Holmes*, ne cesse de multiplier les niveaux de lecture que l'on peut faire de ses performances, les habitant autant de ses improvisations (il en est fier) que de sa propre *persona* (celle d'un acteur combattant, revenu au



TROPIC THUNDER (2008) de Ben Stiller

sommet de l'industrie après des années de dérive), qui construit ses personnages jusqu'au moindre détail du costume et du maquillage. À bien y regarder, le personnage qu'il incarne dans *Tropic Thunder* n'est pas que double, mais triple: il est cet acteur australien, roi de la performance, ce sergent afro-américain habité au point d'avoir modifié sa façon de parler et de penser, mais aussi Robert Downey Jr. lui-même, dont le parcours hors-écran n'est jamais loin, évoqué par une distance ironique dont l'acteur ne semble jamais réellement capable de se départir. — **Helen Faradji**

Le visage de Brandon



Michael Fassbender dans SHAME (2011) de Steve McQueen

Brandon combat sans succès une monstrueuse dépendance au sexe. Incapable de nouer une relation sentimentale profonde, il passe de bras en bras, profitant de son physique avantageux et de sa position sociale enviable. Après un dernier échec, il échoue dans un sauna gay avant de retrouver deux prostituées à qui il va faire l'amour. Filmée avec une grande beauté malgré le montage heurté, baignée dans une lumière jaune et sensuelle, la scène s'achève sur une succession de gros plans détaillant les expressions qui passent sur le visage de Brandon: la bouche figée dans un rictus féroce, les yeux remplis d'une tristesse grandissante jusqu'à ce que la jouissance arrive et semble lui retirer toute humanité en aiguisant les traits de son visage au point de le laisser apparaître exsangue et d'un vide terrifiant.

Si Steve McQueen avait déjà poussé son acteur fétiche Michael Fassbender à dépasser ses limites dans *Hunger*, en l'enjoignant de perdre plus de 14 kilos pour incarner le détenu politique Bobby

Sands, dans *Shame*, ce n'est cette fois plus le corps de l'acteur au complet qu'il met en scène, mais juste son visage, donnant à Fassbender l'occasion de relier définitivement les deux leviers les plus importants de son jeu: son apparence et l'intériorité à fleur de peau dont il ne cesse de parer ses personnages.

Car, de *Fish Tank* d'Andrea Arnold à *Haywire* de Steven Soderbergh, en passant même par *X-Men* ou *Prometheus*, l'acteur aura toujours incarné la beauté du Diable: celle qui est aussi irrésistible et séduisante que dangereuse, autant pour ceux qui l'approchent que pour lui-même. La séquence de *Shame* décrite plus haut en est l'incarnation même. Jamais aussi bon que dans ces rôles-performance qu'on lui offre, Fassbender est bien plus qu'un autre de ces physiques attrayants comme on en voit tant au royaume des acteurs-kleenex. Il est un acteur à part entière qui a compris que la beauté était un cadeau empoisonné, assorti d'un prix insoutenable à payer: celui de l'autodestruction. — **Helen Faradji**

Le passage à l'acte de Richie Tenenbaum



Luke Wilson dans *THE ROYAL TENENBAUMS* de Wes Anderson

Après avoir écouté les révélations d'un détective privé sur les multiples relations amoureuses de Margot, sa sœur adoptive et l'amour de sa vie, Richie Tenenbaum (Luke Wilson) entre dans la salle de bain et commence enfin à raser sa barbe d'ermite. En se regardant dans la glace, l'ancien tennisman romantique décide subitement de se trancher les veines. Dans l'univers mélancolique de Wes Anderson, cette scène de *The Royal Tenenbaums* demeure une anomalie. Peuplés d'êtres dépressifs en rupture volontaire avec le monde contemporain, les films d'Anderson privilégient néanmoins les comportements tristement ludiques aux actes désespérés. Or, si le ton dramatique de la scène suffit à la distinguer, elle n'en demeure pas moins d'autant plus intéressante qu'elle représente parfaitement un type de performance d'acteur généralement à l'œuvre chez Wes Anderson.

En parfaite symbiose avec la mise en scène surchargée de détails et psychorigide de leur créateur, les acteurs d'Anderson proposent souvent un jeu extrêmement maniéré et pince-sans-rire. Il n'y a pas de demi-mesures chez les êtres andersoniens qui se divisent en deux camps : les hyperactifs et les apathiques. À cet égard, le cinéaste, en

bon spécialiste de la comédie, fait preuve d'un sens du casting impressionnant, et n'aime rien de plus que de concevoir des personnages taillés sur mesure pour leurs interprètes. Avec son visage de grand rêveur aux yeux tristes, Luke Wilson est ainsi le parfait véhicule pour Richie. Il n'a même pas besoin de forcer sa composition, ni même d'ouvrir la bouche. Tel un Bill Murray enfilant avec une évidence folle les habits du vieux cynique au cœur tendre, la physionomie même de Luke Wilson répond d'avance aux besoins du cinéaste. Or, la force de cette scène dans *The Royal Tenenbaums* réside justement dans le contraste entre le non-jeu de Wilson, impassible, et la surcharge formelle opérée par Anderson : lumière crue venant rompre les tons à dominance ocre du film, chanson d'Elliott Smith présentant un contraste avec le morceau des Ramones qui précédait, jump cuts, montage d'images en flash-backs, etc. Toute une panoplie de techniques qui viennent à la fois perturber le masque passif de Wilson/Richie et expliciter cette intériorité troublée que le visage même de l'acteur incarne naturellement. Une vraie performance de cinéma. — **Bruno Dequen**

Les métamorphoses de Vincent Lemieux

Reposant presque entièrement sur les épaules de son principal interprète, *Papa à la chasse aux lagopèdes* est le plus beau cadeau que pouvait faire Robert Morin à François Papineau ; et l'acteur le lui rend bien en livrant une performance exceptionnelle qui confirme, en même temps que son grand talent, sa formidable polyvalence. Tour à tour exécrable et vulnérable, drôle et désespéré, Papineau fait du personnage de Vincent Lemieux (ce financier véreux en fuite vers les Bahamas) une figure complexe et ambiguë, bien loin de la caricature grossière qu'il aurait pu devenir entre des mains moins expertes.

Malgré tout, c'est une séquence résolument comique qui s'avère la plus emblématique de sa prestation. Dans un premier temps, Papineau, imitant avec un malin plaisir Charles Tisseyre dont il arrive à reproduire jusqu'à la moindre inflexion vocale, orchestre avec les moyens du bord une fausse émission de télévision qui servira, non sans une certaine condescendance, d'introduction au « merveilleux monde de la finance. » S'amusant avec le dispositif mis en place par Morin, notre animateur amateur se déplace quelque peu maladroitement d'un plan à l'autre, trébuchant dans sa propre mise en scène bancal. Papineau jouant Lemieux jouant Tisseyre résume ainsi, avec une candeur pour le moins déstabilisante, le fonctionnement du système capitaliste.

Puis, se démultipliant pour multiplier les rôles, Papineau se glisse dans la peau d'un « petit épargnant » venu rencontrer Lemieux pour



François Papineau dans *PAPA À LA CHASSE AUX LAGOPÈDES* de Robert Morin

faire fructifier ses avoirs. L'acteur se donne dès lors la réplique au rythme d'un champ/contre-champ faussement classique où il saute tout naturellement d'un personnage à l'autre, campant avec un naturel désarmant le malaise de l'un pour ensuite traduire l'hésitation de son interlocuteur – puis son glissement vers une petite mesquinerie à peine assumée. Donnant vie à une véritable schizophrénie à ciel ouvert qui va dégénérer au fur et à mesure que progresse le film, Papineau se métamorphose constamment, non pas d'une scène à l'autre mais d'un plan à l'autre, d'une manière à la fois virtuose et effacée. En s'adressant directement à son public, il développe progressivement une proximité avec le spectateur et exploite astucieusement la connivence qui s'est établie afin de rendre infiniment humain un personnage au demeurant détestable. — **Alexandre Fontaine Rousseau**

True Detective : Le flegme mystérieux de Matthew McConaughey

par Apolline Caron-Ottavi



T rue *Detective*, la série HBO du moment, affirme une nouvelle tendance de la série télévisée : une histoire et des personnages différents à chaque saison campés dans un même univers. Ce nouveau type de scénario limité dans le temps permet l'emploi à la télévision d'acteurs de cinéma de premier plan. *True Detective* repose ainsi avant tout sur la dynamique entre deux détectives, Rust Cohle et Martin Hart, soit sur la coprésence des acteurs Matthew McConaughey et Woody Harrelson. Alors qu'habituellement la clé d'une mise en scène maîtrisée, ou d'un bon jeu d'acteur, tient au fait que le spectateur puisse oublier les acteurs, ici au contraire, l'essentiel relève du pur plaisir que nous avons à regarder jouer ces stars. La scène où Rust et Martin se revoient après 17 ans, moment tant attendu par le spectateur, semble d'ailleurs une citation explicite de la scène où Al Pacino rencontre Robert De Niro dans *Heat* de Michael Mann, scène où, là aussi, c'est la mise en présence des deux acteurs que l'on attend. McConaughey et Harrelson prennent toute la place, littéralement, et nous sommes rivés à leur jeu, tout particulièrement dans les trois premiers épisodes : les passages au présent où ils sont interrogés par deux autres détectives, comme les *flash-backs* sur l'enquête où ils passent le plus clair de leur temps à discuter en voiture, offrent des situations qui mettent en avant les acteurs.

Si la dynamique entre les deux acteurs est indispensable au jeu de l'un et de l'autre, et si Harrelson est excellent, c'est néanmoins McConaughey qui a la part belle, car c'est sur son jeu que repose toute l'ambiguïté de la série. Après dix ans de comédies romantiques vite oubliées, sa carrière prend soudainement de l'étoffe et *True Detective* lui offre toute la latitude voulue pour qu'il puisse crever l'écran. Nous éprouvons le plaisir de le voir dans un rôle où il ne joue plus les jeunes premiers, mais au contraire un cynique désabusé et amoché, sans cesse en train de boire et de fumer (du moins dans les séquences au présent). Réactivant l'éternelle figure du flegmatique mystérieux, on pourrait presque voir en Rust un

mélange de tous les grands flegmatiques du cinéma américain : Mitchum et sa nonchalance, Brando et sa gestuelle, Eastwood et son déhanchement, etc. McConaughey va même jusqu'à sur-jouer un jeu minimaliste pour amplifier ce que nous adorons chez ce type de personnage : l'absence d'expressivité, les mots inarticulés et le ton monocorde, les mouvements des mains qui décentrent l'action, les infimes mouvements du visage, un certain type de lenteur virile... Au cours des discussions entre Rust et les deux détectives qui l'interrogent, tout semble ramener notre attention vers l'acteur, au-delà du personnage – jusqu'à la bière qu'il réclame, la *Lone Star*, clin d'œil probable au film de John Sayles. Aucun détail n'est laissé au hasard, et ce dans un espace étroitement circonscrit où seules les mains et le visage de McConaughey captent notre attention : les canettes de bière deviennent d'ailleurs des objets dont l'acteur s'empare, les découpant et les animant pour illustrer ses propos.

Au cours de ces séquences d'interrogatoire intervient souvent le plan d'une caméra placée face à Rust qui enregistre celui-ci, nous rappelant que tout est pur spectacle et que Rust joue la comédie en permanence. Le sourire en coin, les deux détectives semblent d'ailleurs avoir autant de plaisir que nous à le regarder faire son *show*. Sachant qu'il est sous observation, Rust est extrêmement conscient de son attitude et joue avec ceux qui l'observent. Il joue au fou, au détraqué, mais il sait très bien en réalité où il mène ses interlocuteurs. Toute la subtilité de son jeu – et sa spécificité peut-être – est dans son regard. Il y a une fixité étrange dans les yeux, souvent rivés sur un point inconnu, en l'air, au loin, dans le vide, avant que, tout à coup, ils ne viennent se poser avec insistance sur son interlocuteur. Tout son visage et son corps semblent se mouvoir en fonction de ce regard, qui considère avec la même indifférence les choses, les gens et les courants d'air, et dont on ne sait jamais bien sur quoi il va se poser. C'est ainsi que le regard de Rust, à la fois impénétrable et absorbant, nous hypnotise sans jamais nous lâcher. ■

Lee Kang-sheng ou la douleur du monde

par André Roy

Dès le premier film de Tsai Ming-liang, Lee Kang-sheng était là. Depuis, il a participé à toutes les productions de ce cinéaste taïwanais né en Malaisie. Rarement au cinéma un acteur a-t-il porté littéralement sur ses épaules, dans son corps même, l'œuvre d'un réalisateur, tant il semble lui-même avoir signé ses films. Une méthode, un style, comme s'il avait été « programmé » à faire les mêmes gestes, à exprimer une même tristesse infinie, quitte à accepter d'être handicapé (*La rivière*), rester des heures figé sur un pont pour vendre des montres (*Et là-bas, quelle heure est-il?*), être complètement épuisé dans la jouissance sexuelle (*La saveur de la pastèque*). Prêt à tout pour satisfaire les désirs de Tsai (le désir de cinéma et le désir du corps amoureux homosexuel, inséparables), à les porter sur lui, en lui depuis si longtemps (de 1992 à aujourd'hui) et longuement (ces plans-séquences inépuisables). Quitte à se dé-mythologiser en acceptant de vieillir à l'écran, de se transformer quasiment en zombie (chair enflée, paupières gonflées, regard désespéré) sous nos yeux dans *Stray Dogs*, dernier long métrage du cinéaste, dernier acte d'une cannibalisation. Comme si la pluie et le vent, constamment présents dans les fictions de Tsai et qui, cette fois, se montrent si violents, si intraitables, avaient imprégné le corps de Lee, l'avaient chiffonné, le rendant en quelque sorte à l'état de ruines – comme cet immeuble où, père cette fois, il se réfugie avec ses deux enfants. Cette pluie et ce vent qui balaient son corps enveloppé dans un imperméable jaune et cette pancarte publicitaire qu'il tient fermement des deux mains à un coin de rue : c'est une agression que l'acteur affronte immobile, avec cette immobilité qui est le signe, le symbole du tout son jeu dans le cinéma de Tsai. Immobilité chevillée à lui et qui permettra au cinéaste de graver ainsi sur pellicule son amour pour lui. Lee consent ainsi à être à la fois possédé et abandonné par lui. De voir son visage volé. Qu'on fouille son regard. De nous prêter ses yeux pour nous halluciner. Chien errant, il incarne le rejet social, l'exclusion, la faim, l'inquiétude, l'errance, la misère, l'affliction. Un être éploré, fragile et pesant en même temps, qui pourrait bien interpréter pour nous le dernier homme sur terre. Donner chair à l'inaction, la torpeur, l'effroi, combien cela doit être difficile pour Lee Kang-sheng qui joue ainsi sa propre néantisation. Il communique alors une peur du présent, mais celle d'être présent pour nous, alors que cette présence est menacée par le hors-cadre (désert et poubelle de la ville de Taipei), peur de se dissoudre dans ce présent, de rejoindre le pays des morts qui peuplent le cinéma. De disparaître totalement une fois la projection terminée. Lee Kang-sheng a compris qu'il n'y pouvait rien, parce qu'il sait, de cette connaissance brûlante qui le transperce, que par son corps – comme cicatrice de toute la douleur du monde dont il témoigne comme martyr et solitaire¹ – il rejoint l'essence même du cinéma, qui est une lutte contre la mort. ■



LA RIVIÈRE (1997), ET LÀ-BAS, QUELLE HEURE EST-IL? (2001) et STRAY DOGS (2013) de Tsai Ming-liang.

1. Jacques Lacan donne au terme de martyr son sens, qui est celui d'être témoin.

De la danse comme révélateur

DENIS LAVANT DANS **BEAU TRAVAIL**

par Julie de Lorimier



Chaque film aimé laisse dans nos mémoires des fragments formant rarement un ensemble conforme à l'original, mais dont on aurait tort de négliger la vie qui se prolonge et se transforme en nous. Du film *Beau travail* (1999) de Claire Denis il reste, bien sûr, le visage travaillé et le corps noueux de Denis Lavant en militaire; l'étrange beauté des étendues désertiques, parsemées d'installations vétustes où de jeunes hommes musclés s'entraînent à de vaines épreuves sous un soleil de plomb; un certain légionnaire aux yeux perçants, plus délicat que les autres et un peu félin, qui s'abîme dans une mer de sel, blancheur mortelle; une discothèque, joyau chatoyant au cœur de la nuit djiboutienne, où les filles ondulent au rythme d'une pop tropicale accrocheuse, admirant leurs reflets sur un mur de miroirs. Mais s'impose surtout devant ces réminiscences en désordre, une scène, la toute dernière du film, où Denis Lavant danse comme lui seul peut le faire¹. La fulgurance de cet instant final (à peine plus de deux minutes) aura, dans le film intime de notre mémoire, volé la vedette à tous les autres. Lorsqu'on se repenche sur *Beau travail*, on constate que cette enflure du souvenir traduit assez justement la transformation que la finale imprime au film et par laquelle, nous semble-t-il, ce dernier se révèle tout entier, comme accouchant de lui-même. Et la danse entretient peut-être avec ce phénomène un rapport plus étroit que l'on ne pourrait le croire.

Revisitions donc la scène à partir du moment où l'adjudant-chef Galoup (Denis Lavant) fait son lit avec l'application zélée d'un militaire, prend son revolver et s'allonge. Lui qui se disait « inapte au civil » vient d'être radié de la Légion étrangère qui était toute sa vie. La caméra montre en gros plan l'inscription sur sa poitrine: « sers la bonne cause et meurs », puis remonte le long de son bras pour s'arrêter sur une veine qui pulse. C'est sur cette image que *The Rhythm of the Night*² commence à se faire entendre, en crescendo. Au lieu du suicide attendu, Galoup – mais peut-être davantage, à cet instant précis, *Denis Lavant* – apparaît en chemise et pantalons noirs, debout avec une cigarette à la main, adossé au mur de miroirs de la boîte de nuit. Il est seul sur le plancher de danse. La musique

est maintenant à son plein volume et la chanson s'installe tandis que Lavant, lui, semble plutôt à l'écoute d'une posture intérieure, à l'affût de ce qui lui donnera les premières impulsions de mouvement. Il esquisse quelques pas flegmatiques, un tour rapide sur lui-même, puis s'accroupit, se balançant dans le rythme, toujours jaugant, comme dans un duel, cette intériorité qui n'est pas plus étanche que la nôtre à la musique – laquelle on ne pourra désormais qu'associer avec bonheur à ces instants de cinéma. Il se livre ensuite à de vives et brèves envolées interrompues avec élégance, sortes d'essais préparatoires, moments de suspension au cours desquels le danseur semble apprécier et défier la tension qui l'habite, le flux d'énergie dont il est à la fois l'auteur et le terrain, la source et celui qui en accueille le cours imprévisible. Suivent 30 secondes déchaînées durant lesquelles Denis Lavant explose, occupant tout l'espace de ses mouvements, dans un mélange étonnant de fureur et de finesse, de force brute et de grande agilité. Après avoir sauté, boxé et roulé sur toute la surface de l'écran, il s'éjecte du cadre. Ce sera également sa sortie du film, qui bascule aussitôt vers le générique de fin.

Pourquoi cette danse est-elle si poignante? Une performance d'une telle intensité peut certes séduire par son aspect purement spectaculaire. Mais la richesse de l'effet produit, dans le cas présent, ne saurait s'y réduire. Lorsqu'on lui donne la chance de se déployer au-delà d'une simple fonction de divertissement, la performance physique nous amène à la lisière décisive entre mémoire kinesthésique et imagination, là où la pensée s'incarne et se dissout dans le geste. Notre propre disposition à l'action (pouvant consister simplement à se laisser transformer) se voit alors mobilisée. La danse est en ce sens un lieu idéal pour le cinéma, lui-même n'étant au fond qu'affaire de geste. Tel que le propose Giorgio Agamben, le geste, pris dans son sens premier de « porter » (comme « gestation »), « supporter » et « assumer », montre ce qui ne s'énonce pas. « Si la danse est geste », nous dit Agamben, « c'est [...] parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels »³. Montrer ce qui arrive mais qu'on ne peut dire est aussi une vocation du cinéma.

Le fait que la danse finale de Lavant soit improvisée⁴ accentue notre impression d'être avec lui, de partager son écoute (écoute de soi-même autant qu'écoute de la musique), et d'éprouver avec lui ce qui est en train de se produire. La performance nous renvoie alors, par une sorte d'empathie, davantage à Lavant l'acteur (le

Que nous en ayons pris conscience ou non, lorsque nous arrivons à la scène finale, nous avons été préparés à ce que les mouvements s'affirment pour eux-mêmes, qu'ils produisent du sens par la seule accumulation de leur dynamique. Les gestes des militaires sont subordonnés à l'autorité. Ils traduisent l'effort et la contrainte, mais



véritable auteur de la performance), qu'à Galoup le personnage. Et voir Denis Lavant, c'est aussi déjà, pour bien des cinéphiles, raviver le souvenir de sa manière unique d'être «physique». Avec son corps atypique, athlétique, petit mais vif, on s'attend toujours un peu à ce qu'il agisse par surprise, et la conjonction de cette force imprévisible avec la fragilité qui émane paradoxalement de ses personnages inspire un mélange de crainte et d'attrait qui exacerbe l'attention. Ces impressions que nous avons de l'acteur sont évidemment étroitement liées aux mises en scène notoires ayant composé avec sa singulière allure pour produire une telle présence. Nous pensons bien sûr à *Mauvais sang* (1986) et aux *Amants du Pont-Neuf* (1991) de Leos Carax, où, par moments, les gestes du corps fusionnent avec la matière filmique de sorte que tous les éléments – musique, sons amplifiés ou assourdis, mouvements de caméra, acrobaties, course folle, feux d'artifice ou feu craché – concourent à la danse. Denis Lavant porte et transporte ces fantômes avec lui, et le voir – particulièrement le voir danser – les engage automatiquement.

Par la simple présence de Lavant, mais aussi parce qu'elle repose, prête à éclore, en chacun des acteurs, la danse dans *Beau travail* préexiste à sa manifestation. Dans les mois qui ont précédé le tournage, les acteurs formant la Légion étrangère ont travaillé de manière intensive avec le chorégraphe et danseur contemporain Bernardo Montet⁵. Le but était de s'approprier les gestes d'un entraînement militaire et de les intérioriser de manière à ce qu'ils surgissent d'un véritable mode d'être, d'une intuition bien ancrée dans le corps et l'esprit, inhérente à la vie sous les drapeaux. Dans le film, qu'ils soient liés à l'entraînement ou aux autres corvées incombant à la Légion, les gestes sont toujours exécutés en groupe, simultanément ou à la chaîne. Leurs chorégraphies ne s'exhibent jamais de manière suffisamment évidente pour susciter un «décrochage» (comme ce serait le cas dans une comédie musicale, par exemple), mais confinent au rituel, s'affranchissant pratiquement de toute fonction narrative.

également l'harmonie et la cohésion d'un groupe uni. Galoup, lui, pris entre les légionnaires qu'il dirige et l'œil attentif du commandant qu'il admire et dont il recherche l'approbation, se maintient dans une sorte de rigidité. Il doit incarner l'exemple infaillible, être plus dur que tous les autres, et cette intransigeance se traduit dans son corps et ses gestes. Sa soumission à l'armée est totale, et la jalousie qui le mène à larguer, en plein désert et avec une boussole trafiquée, un légionnaire trop apprécié du commandant, témoigne de l'étroitesse de ses horizons. Ainsi, une fois dépouillé de son appartenance à l'armée et de tout ce qui encadrait et définissait jusque-là son existence, lorsqu'il se met à danser, c'est tout le poids de la contrainte qui cède pour laisser place à une expression nouvelle. «Peut-être qu'avec les remords, commence la liberté», se répète Galoup au début du film en repensant à ses années à Djibouti. Comment mieux montrer – faire arriver – la liberté naissant avec les remords que par cette danse solitaire, cette rencontre fulgurante avec soi-même?

Si «le corps du danseur est littéralement travaillé d'imminence, incessamment occupé à se deviner lui-même»⁶, on peut sûrement en dire autant du cinéma. La danse rédemptrice de Denis Lavant, particulièrement travaillée d'imminence, vient aussi, dans sa soudaineté, son caractère inattendu et réjouissant, contrarier le cours du film et le libérer de toute rigidité. C'est dans cet état, instable et combien plus beau, que le film fera son travail dans nos mémoires. ■

1. <http://vimeo.com/64499174>

2. Chanson à succès du groupe italien *Corona*, 1993.

3. Agamben, Giorgio. «Notes sur le geste», dans *Moyens sans fins*, Bibliothèque Rivages. Paris, 1995, p. 59-71 (p. 69 pour la citation).

4. Claire Denis confirme que cette danse n'a fait l'objet d'aucune répétition. Voir l'entretien réalisé par Fabien Philippe dans le n° 157 de *24 images*, p. 30-36.

5. Au sujet du travail préparatoire avec Bernardo Montet, voir l'entretien avec Claire Denis intitulé «Ce poids d'ici-bas», publié en ligne le 2 janvier 2001 dans *Vacarme* (<http://www.vacarme.org/article84.html>)

6. Agamben, Giorgio. *Image et mémoire: Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Éditions Desclée de Brouwer. Coll. «Arts et esthétique», Paris, 2004, p. 115.

L'acteur comme moteur d'une esthétique du banal

par Helen Faradji

Son front est largement dégarni. Ses cheveux, mi-longs et fins, retombant mollement sur ses épaules. Son visage est mangé par une moustache et une barbe mal entretenues. Ses sourcils fournis et légèrement arqués lui donnent des faux airs d'un Droopy rêveur et mélancolique. Il échappe à tous les canons de beauté et pourtant, la majorité du jeune cinéma français de 2013 s'est construit autour de sa personne, singulière et décalée. Par ailleurs réalisateur et metteur en scène de théâtre, Vincent Macaigne a promené sa dégaine, tantôt étrange et inquiétante, tantôt douce et sentimentale, dans *Tonnerre* (Guillaume Brac), *La fille du 14 juillet* (Antonin Peretjatko), *La bataille de Solferino* (Justine Triet) et *2 automnes, 3 hivers* (Sébastien Betbeder). Cette année, il devrait être à l'affiche des nouveaux films de Louis Garrel et Mia Hansen-Love.

Au-delà de l'apparition d'un nouveau visage et d'une silhouette hors-norme dans le paysage du cinéma – ce qui n'a rien de rarissime (en leur temps, Jean Gabin, Bourvil ou Lino Ventura redéfinissaient également une certaine idée de la beauté sur grand écran) –, l'arrivée de Vincent Macaigne dans un monde régi par le glamour, l'harmonie des traits ou du moins l'existence d'un charisme indéniable, soulève d'intéressantes interrogations esthétiques : cet acteur, et d'autres avec lui, ont-ils fait entrer le jeune cinéma français dans le règne de la banalité ? Car c'est bien ce qui frappe dans la présence à l'écran de Macaigne, mais encore de François Damiens (*Tip Top*, *Suzanne*, *La famille Wolberg*), de Laetitia Dosch (*La bataille de Solferino*) ou de Sophie Letourneur (également réalisatrice des *Coquillettes* où officie une bande de filles sans artifices) : non pas tant leur physique sans réel éclat, dérogeant à cette idée encore tenace que l'acteur de cinéma doit « faire rêver », mais la façon dont la banalité qu'ils incarnent anéantit cette distance naturelle entre eux et nous dans un élan de contagion se développant entre l'acteur et le film.

À l'inverse du type *guy* ou *girl next door* mis en avant par un certain cinéma américain aux mises en scène propres et lisses, la banalité de ces acteurs se répercute sur la forme même des films.



2 AUTOMNES 3 HIVERS (2013) de Sébastien Betbeder



TONNERRE (2013) de Guillaume Brac

Confusion entretenue avec l'approche documentaire dans *La bataille de Solferino* et *Les coquillettes*, éclairage minimaliste dans *Tonnerre*, ludisme injecté dans des situations « de tous les jours » dans *2 automnes, 3 hivers* : l'arsenal formel déployé par cette nouvelle tendance du cinéma français ne procède plus d'une mise en valeur physique de l'acteur, mais vient au contraire appuyer cette idée d'un « cinéma à la bonne franquette », simple, direct et banal que l'acteur symbolise tant par son physique que par son jeu. Si les corps de Macaigne et ses compères sont différents, c'est aussi leur façon de jouer, sans affects, sans grandiloquence, s'autorisant les bafouillis, les silences et les improvisations, qui frappe et fait s'interroger sur qui, au juste, de la persona de l'acteur ou du regard du cinéaste, construit réellement cette nouvelle valeur esthétique de la banalité.

Certes, ils ne sont pas les seuls à avoir opté pour des approches se tenant le plus près possible du réel. On peut ainsi songer, pour ne citer qu'eux, au cinéma d'Abdellatif Kechiche et John Cassavetes dont les décors (la rue, les villes révélées dans leurs aspects les plus ordinaires) ou les partis pris de mise en scène (caméra à l'épaule, plans-séquences, improvisation des acteurs) visent également à abolir une certaine distance entre le spectateur et l'univers montré à l'écran. À l'exception que, dans leurs films, l'acteur reste regardé et mis en valeur comme une créature hors du commun. Sans maquillage, filmées dans leur quotidienneté, Gena Rowlands ou Adèle Exarchopoulos sont malgré tout magnifiées par un regard de cinéaste qui envisage son art comme un moyen de transcender la banalité, regard qui les encadre alors et les fait cheminer vers de grands moments de performance.

L'avenir dira si ces nouveaux acteurs à l'image de Vincent Macaigne redessineront réellement les contours du cinéma français. En attendant, reste qu'ils ont assurément redéfini la place même de l'acteur dans le processus de création d'un film. À la figure de l'acteur destiné à faire partager une fascination du cinéaste s'exprimant tout particulièrement dans des scènes-chocs où ledit acteur est poussé dans ses derniers retranchements, s'est substitué un acteur à part entière, tant dans sa « composition » que dans son influence sur l'esthétique même des films. 

Kati, Matti, Markku et les autres

par Robert Daudelin



Kati Outinen et Markku Peltola dans *L'HOMME SANS PASSÉ* (2002) d'Aki Kaurismäki

Plan large, éclairage neutre: il pleut, Irma (Kati Outinen), en costume de l'Armée du salut, nettoie le véhicule qui transporte la soupe; M (Markku Peltola) entre à gauche de l'écran avec son assiette vide. S'ensuit un court dialogue, un brin surréaliste: «La soupe manquait de sel»; «C'est sans doute à cause de la pluie». M essaie d'engager la conversation avec Irma qui bloque son initiative et lui fait remarquer qu'il est mal foutu et a besoin de changer de vêtements. En quelques phrases laconiques, sans échange de regards, nos héros viennent de faire connaissance et leur histoire d'amour peut commencer. Nous sommes au début de *L'homme sans passé* d'Aki Kaurismäki.

À l'époque où il était critique, Kaurismäki a dit plus d'une fois son admiration pour Yasujiro Ozu et Robert Bresson. Devenu cinéaste, il n'a pas renié cet attachement: le respect et la célébration du quotidien, si chers au grand maître japonais, et la rigueur bressonnienne dans la direction d'acteurs, sont deux composantes essentielles de l'écriture des films du cinéaste finlandais.

Les interprètes des films de Kaurismäki, malgré notre difficulté à retenir leurs noms, sont inoubliables: quiconque a vu à l'écran Kati Outinen – dans *La fille aux allumettes* (1989), par exemple – gardera toujours en mémoire son visage émacié, son regard profond, sa fausse rigidité. De même en est-il de Matti Pellonpää, longtemps (jusqu'à sa mort à 44 ans, en 1995) acteur fétiche et véritable double du cinéaste, et de Markku Peltola, nouvelle incarnation du héros Kaurismäkien, notamment dans *L'homme sans passé* (2002).

À l'opposé de Bresson, Kaurismäki ne travaille pas avec des inconnus: les interprètes de ses films sont des acteurs professionnels – il a même confié trois rôles à Elina Salo, célèbre actrice du cinéma des années 1960 et grande dame du théâtre finlandais. C'est justement là que réside l'intérêt des emprunts techniques qu'il fait à Bresson: quelle que soit la notoriété de l'acteur – et Kaurismäki a également utilisé des acteurs étrangers: Jean-Pierre Léaud, Serge Reggiani et, plus récemment, Jean-Pierre Darroussin et André Wilms – il est soumis à cette même «objectivation» qui, à première vue, semble être le contraire d'une interprétation «habitée». Et pourtant... comme chez Bresson, l'émotion est présente, mystérieuse, mais authentique: Llona et Lauri, interprétés par Kati Outinen et

Kari Väänänen, levant la tête vers le ciel au dernier plan d'*Au loin s'en vont les nuages* (1996), nous émeuvent aux larmes.

Ce non-jeu privilégie le *recto tono*, une lecture à plat du texte, sans émotion ajoutée. Étonnamment Jean Renoir dit à peu près la même chose («pas d'inflexions») dans *La direction d'acteur par Jean Renoir*, réalisé par le cinéaste lui-même et Gisèle Braunberger en 1968. Mais pour Renoir, il s'agit d'un truc pédagogique; pour Kaurismäki, c'est un choix esthétique qui constitue un engagement moral.

Kaurismäki brouille d'ailleurs lui-même les pistes en déclarant à son ami Peter von Bagh: «Ce n'est pas sous l'influence de Bresson que je me suis intéressé à l'idée de non-jeu. Elle s'est imposée à moi un peu comme l'utilisation de la langue écrite dans les dialogues; une gestuelle ne serait-ce qu'un soupçon plus accentuée semblerait peu naturelle».¹ Quoi qu'il en soit, le parti pris fonctionne à merveille, devient même l'un des éléments majeurs de l'esthétique du cinéaste. Ce travail sur/avec les acteurs, au même titre que la plastique passiste des images, installe le spectateur dans une insularité faussement rassurante que d'aucuns, comme pour Bresson (décidément, on n'en sort pas...), qualifieraient trop rapidement de chrétienne.

Autre grand admirateur de Bresson (il lui a consacré une partie importante de son essai *Transcendental Style in Film*), Paul Schrader, dans un esprit bien différent de celui présidant au travail de Kaurismäki, a lui aussi tenté d'utiliser une approche bressonnienne avec de grands professionnels: *Light Sleeper* (1992), film singulier dans la carrière du cinéaste et très injustement oublié, impose à Willem Defoe et Susan Sarandon un jeu dépouillé à l'extrême qui s'inscrit tout naturellement dans une mise en scène rigoureuse et un montage comme «ralenti». Le résultat, qui n'a rien de démonstratif, est impressionnant et unique dans le cinéma américain contemporain.

Bresson se reconnaîtrait-il dans les œuvres de Kaurismäki et dans le très beau film de Schrader? Rien n'est moins certain. Pourtant, le lien est pour nous évident entre ces films et ceux de l'auteur de *Mouchette*, car il y a là une manière unique de concevoir la fonction de l'acteur et la notion même de personnage. ■

1. Peter von Bagh, *Aki Kaurismäki, Cahiers du cinéma*/Festival international du film de Locarno, 2006..



LA COLLECTION DVD 24 images

RÉALISATEUR – Titre Numéro du DVD

JEREMY PETER ALLEN – Requiem contre un plafond 140
 ROBIN AUBERT – À quelle heure le train pour nulle part 149
 ALBÉRIC AURTENÈCHE – M'ouvrir 152
 CÉLINE BARIL – Barcelone 153 – La fourmi et le volcan 153
 ANDRÉ-LINE BEAUPARLANT – Trois princesses pour Roland 146
 RÉMY BEAUSOLEIL – Sales images 134*
 ANDRÉ BRASSARD – Françoise Durocher, waitress 148
 RICHARD BROUILLETTE – Trop c'est assez 166
 NATHALIE BUJOLD – Emporium 165
 HUBERT CARON GUAY – Épopée, l'état du moment 155
 JEAN CHABOT – Sans raison apparente 159
 DENIS CÔTÉ – Nos vies privées 144
 MICHÈLE COURNOYER – La basse cour 129
 JEANNE CRÉPEAU – La beauté du geste 130
 DEFASTEN – Density 134*
 MICHEL DE GAGNÉ – Sales images 134*
 FRANÇOIS DELISLE – Ruth 156*
 SOPHIE DERASPE – Rechercher Victor Pellerin 167
 LES DREW – La terre est habitée 129
 GEORGES DUFAUX – À votre santé 143
 LORRAINE DUFOUR – Le voleur vit en enfer 165
 SOPHIE DUPUIS – Si tu savais Rosalie 147
 GUY ÉDOIN – Les eaux mortes 131
 ANNE ÉMOND – Sophie Lavoie 152
 PIERRE FALARDEAU – Le steak 137
 PASCAL FÉRLAND – Adagio pour un gars de bicyclette 142
 – La défaite du général Pringle 142 – Michel Brûlé 142
 – La mort de Tarzan 142
 PETER FOLDÈS – La faim 129
 ANDRÉ FORCIER – Night Cap 148
 GUILLAUME FORTIN – Dolores 152
 DOMINIC GAGNON – RIP in Pieces America 162
 MICHEL GÉLINAS – Sales images 134*
 SUZANNE GÉRAIS – L'atelier 129
 SERGE GIGUÈRE – Oscar Thiffault 135 – Le roi du drum 151
 MAXIME GIROUX – Les jours 131
 JACQUES GOUBOUT – Alias Will James 145
 PHILIPPE GRANDRIEUX – Un lac 161 – Leçon de cinéma
 de Philippe Grandrieux 161
 PIERRE HÉBERT – Souvenirs de guerre 129 – Seule la main... 134*
 CHRISTOPHER HINTON – Blackfly 129
 RODRIGUE JEAN – Épopée, l'état du moment 155
 RENÉ JODOIN – Rectangle et rectangles 129



135



136



137



138



139



140



147



148



149



150



151



152



159



160



161



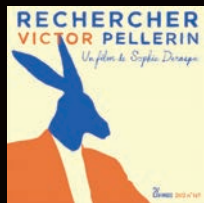
162



163



164



167

JEAN-CLAUDE LABRECQUE – Essai à la mille 134*

MANON LABRECQUE – En deçà du réel 165

LUCIE LAMBERT – Précis du quotidien 147 – Paysage sous les aupières 164

ARTHUR LAMOTHE – Bûcherons de la Manouane 132*

SIMON LAVOIE – Une chapelle blanche 131

CAROLINE LEAF – La métamorphose de M. Samsa 129

JEAN PIERRE LEFEBVRE – Mon amie Pierrette 133

JACQUES LEDUC – On est loin du soleil 141

KARL LEMIEUX – Western Sunburn 134* – Passage 152

MANON LERICHE – Le steak 137

PHILIPPE LESAGE – Pourrons-nous vivre ensemble? 158

ARTHUR LIPSETT – Very Nice Very Nice 129

GUY MADDIN – The heart of the world 136 – Odilon

Redon 136 – Sissy-boy slap-party 136 – Sombra Dolorosa 136 – A

trip to the orphanage 136 – Fuseboy 136 – Audition I 136 – Audition

II 136 – Rooster workbook 136 – Chimney workbook 136 –

Zookeeper workbook 136 – Odin's shield maiden 136 – Nude caboose

136 – Hospital fragment 136

CAROLINE MARTEL – Le fantôme de l'opératrice 161

PETER METTLER – Picture of Light 157

DONALD McWILLIAMS – La cinquième province 139 –

Aloud/Bagatelle 139

FRANÇOIS MIRON – Hymn to Pan 134*

ROBERT MORIN – Petit Pow! Pow! Noël 163 – Le voleur vit en enfer 165

SOLOMON NAGLER – Untitled 3 (Stone killer) 134*

SAMER NAJARI – Le petit oiseau va sortir 131

RAFAËL OUELLET – New Denmark 154

HALIMA OJARDIRI – Mokhtar 152

FRÉDÉRIC PELLETIER – L'air de rien 131

SÉBASTIEN PILOTE – Dust bowl Ha! Ha! 152

KAJ PINDAL – La terre est habitée 129

BRETISLAV POJAR – E 129

VANYA ROSE – Montréal stories 1944 147

NICOLAS ROY – Petit dimanche 131

NATHALIE SAINT-PIERRE – Ma voisine danse le ska 150

DAÏCHI SAÏTO – « All that rises » 134*

LISA SFRISO – Les adieux 147

MARTIN TALBOT – Un homme de main 140

PAUL TANA – La Sarrasine 138

STÉPHANE THIBAUT – Le beau Jacques 140

MARIE-HÉLÈNE TURCOTTE – La formation des nuages 147

ESTHER VALIQUETTE – Le récit d'A 165

FRANK VITALE – Hitch-Hiking 165

* DVD ÉPUISÉ – La revue pourrait être disponible contactez-nous.

Tous les titres sont en version intégrale. BONDE COMMANDE EN PAGE 2

« LE POPCORN Y'EST CHER PARCE QUE Y'EST BON. »



« NOUS, ON VEND UNE EXPÉRIENCE... (AVEC UN FILM.) »

CITATIONS EXACTES ET À PEINE HORS CONTEXTE DE M. VINCENT GUZZO.

Contrefaçon de la vérité et vérité de la contrefaçon

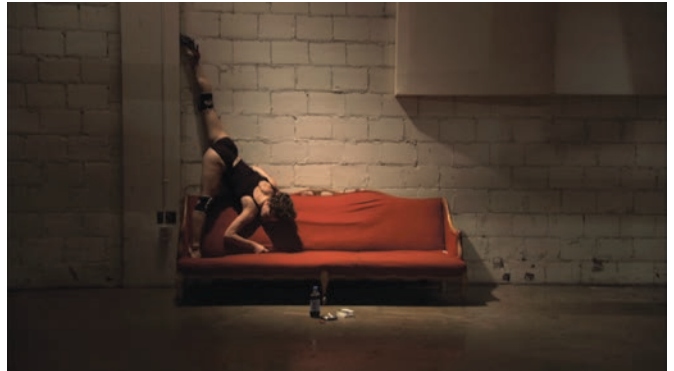
par Alexandre Fontaine Rousseau

Huit ans après sa réalisation, *Rechercher Victor Pellerin* demeure une anomalie notable dans le paysage cinématographique québécois. Le premier long métrage de Sophie Deraspe échappe en effet à toute catégorisation simple, ne s'intégrant à aucun courant dominant du cinéma d'auteur contemporain. On pourra, tout au plus, évoquer une distante parenté avec l'œuvre de Robert Morin ou encore un quelconque lien filial avec *La moitié gauche du frigo* de Philippe Falardeau. Mais il n'en demeure pas moins que le film de Deraspe, évitant les grands « genres » du cinéma d'auteur québécois, frappe tant par l'originalité de sa démarche que par l'audace de sa prémisse – en plus d'aborder, tant par sa forme que son propos, des préoccupations plutôt inhabituelles auxquelles notre cinéma s'avère généralement plutôt réfractaire.

En fait, ces aspérités qui caractérisent *Rechercher Victor Pellerin* paraissent encore plus singulières aujourd'hui qu'au moment de sa sortie. Le film, à l'image de l'artiste fictif auquel il est consacré, semble résolument épris d'une liberté allant à contre-courant de la création balisée, de la marchandisation de la culture; et quelque chose, dans ce portrait de l'art contemporain, entre en résonance avec l'état actuel du cinéma d'ici. « Les institutions canadiennes se sont mises en place... et les historiens se sont mis à quasiment dicter aux artistes quoi faire... », souligne d'entrée de jeu le galériste Éric Devlin, évoquant le malaise d'une production artistique assujettie aux diktats des subventions, ainsi qu'à la logique d'institutionnalisation qu'ils sous-tendent. Cette irrévérence sert bien le film, conférant à ce qui aurait pu n'être qu'un sympathique canular une authentique portée critique.

« Qui va acheter ça au Québec? Ça décore pas un salon. » Ici, l'art est confronté à sa mise en marché, à son potentiel en tant que produit de consommation. Pellerin, dégoûté par le milieu dans lequel il évolue de même que par la spéculation dont son travail fait l'objet, décidera de brûler l'ensemble de ses toiles et de disparaître en même temps que son œuvre. Mais Deraspe, plutôt que de faire de son personnage une simple figure tragique, se permet de remettre en question la pertinence de ce geste définitif. Comment, en effet, donner un sens à ce dont il ne reste plus aucune trace? Tandis que l'on tente de monter une exposition pour commémorer le quinzième anniversaire de l'événement, les avis divergent sur l'héritage laissé par l'énigmatique artiste. Au-delà de son aura romantique, que doit-on penser de cet ultime coup d'éclat?

Déconstruisant progressivement le mythe qu'elle a créé de toutes pièces, Deraspe entremêle habilement faux documentaire et intrigue policière – révélant que son artiste était aussi un faussaire, tandis que se multiplient les indices montrant que cette histoire n'est elle-même qu'une vaste supercherie. Le film procède par le fait même à une mise en abîme ingénieuse de ses enjeux principaux : le vrai, le faux, la fabrication de l'artiste par le milieu de l'art... Rappelant à certains



égards l'excellent *Exit Through the Gift Shop* de Banksy, qui sortira quatre ans plus tard, *Rechercher Victor Pellerin* s'interroge sur la notion d'authenticité comme fondement de la démarche artistique. Tant par des choix d'ordre narratif que par des moyens proprement cinématographiques, la cinéaste souligne à cet effet que l'image elle-même est une construction facilement manipulable.

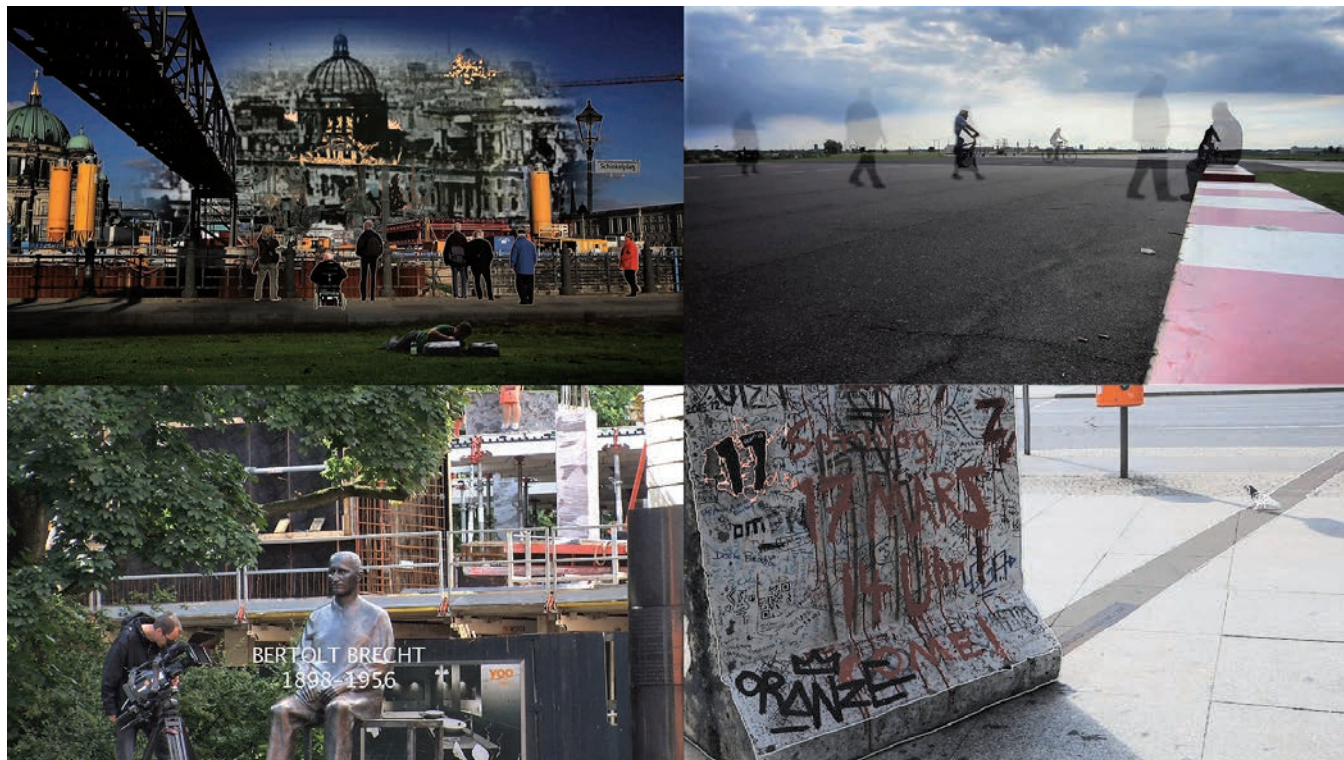
Il importe donc peu que les limites du coup monté soient visibles ou non, puisque cette tension entre la réalité et la fiction est déjà au cœur de l'univers qui est mis en scène. Comme l'affirme Devlin lors de sa dernière entrevue avec la cinéaste, « la création, elle, n'est pas un canular. » Deraspe, pour sa part, a depuis le début choisi de faire de la contrefaçon son mode de création, de jouer sur cette ambiguïté pour étoffer son discours. En évoquant en guise de conclusion sa propre subjectivité, son film rappelle que chaque image est au service d'un regard – que si tout film est un documentaire, aucun documentaire n'est impartial. Plaçant d'emblée le sien sous le signe du faux, l'auteure propose, plutôt qu'une lecture biaisée du réel, une réflexion sur sa représentation. Mais elle s'intéresse surtout à la présence du faux au sein même du réel et, ce faisant, sur le rapport qu'entretient l'art avec la vérité. Une notion dont les contours, ici plus qu'ailleurs, s'avèrent difficiles à discerner. ■

Québec, 2006. Ré., scé, ph. et mont. : Sophie Deraspe. Son : Frédéric Cloutier. Musique originale : Julien Roy. Int. : Eudore Belzile, Sophie Deraspe, Éric Devlin, Anne Lebeau, Elisabeth L. Gauthier, Julien Poulin, Mathieu Beauséjour, Jean-Frédéric Messier, Sylvain Bouthilllette, Alain Lacoursière. 103 minutes. Prod. : Douglas Bensadoun, Serge Noël et Sophie Deraspe pour Les Films Siamois. Dist. : Atopia

Berlin – Le passage du temps*

de Pierre Hébert

par Nicolas Thys



BERLIN – LE PASSAGE DU TEMPS (2014)

Le dispositif est le plus simple qu'on puisse imaginer : quatre écrans côte à côte. Sur chaque écran, un film d'une durée différente, de sept à douze minutes, tourne en boucle et n'attend jamais les trois autres pour redémarrer. Une fois l'œuvre commencée, jamais plus on ne la reverra dans le même état tant qu'on ne l'arrêtera pas pour la remettre à zéro ; et ce qu'on aura devant les yeux, en restant trente minutes, une heure ou davantage devant ces téléviseurs, ce seront des associations différentes, des collisions de sons et d'images qui auront subi une légère variation l'une par rapport à l'autre. Tout a été pensé pour maximiser ces rencontres, ne jamais laisser un écran à l'écart des autres, peu importe le moment où on les verra. L'effet est d'autant plus saisissant que différents thèmes ou objets se retrouvent entre les films autour du thème central qui est la ville de Berlin : une statue, une fontaine, un moyen de transport, un morceau du mur conservé... L'autre élément important, c'est que ces films ne sont pas seulement des films en prises de vues directes, mais aussi jamais totalement du cinéma d'animation.

Ceux qui suivent les productions de l'ONF depuis plus d'une trentaine d'années doivent bien connaître Pierre Hébert : cinéaste touche-à-tout qui a connu McLaren, fait de la gravure sur pellicule, beaucoup travaillé l'improvisation avec des musiciens, notamment Robert Marcel Lepage, et réalisé un long métrage où différentes

techniques s'enchevêtrent : *La plante humaine* (1996). Depuis le début des années 2000 et son départ de l'institution, on a pu le voir réaliser des performances de gravure en direct avec Bob Ostertag, *Between Science and Garbage*, et seul sur une tablette graphique : *Seule la main*, déjà exposée sous la forme d'une installation à la Cinémathèque québécoise en 2009. Ces dernières années, il s'est engagé dans un nouveau projet intitulé « Lieux et monuments » dont la quatrième partie a été récompensée par une sélection comme finaliste pour le prix Jutra du meilleur court métrage en 2012 : *Rivière au Tonnerre*. La nouvelle installation, *Berlin – Le passage du temps*, qui a été montrée au Forum des Images à Paris ce printemps, en fait partie, et elle est présentée à la Cinémathèque depuis le 13 mars jusqu'au 29 juin.

L'autre caractéristique de Pierre Hébert est d'être l'un des rares cinéastes d'animation à avoir su entremêler pratique et théorie. Il est en effet l'auteur d'un ouvrage, *L'ange et l'automate* (Les 400 coups cinéma, 1999), et de nombreux articles, la plupart regroupés dans un livre intitulé *Corps, langage, technologie* (Les 400 coups cinéma, 2006). Si cet aspect de son travail est important, c'est qu'il se retrouve, même involontairement, dans toute son œuvre et notamment dans sa dernière installation. En voyant les premiers volets des « Lieux et monuments », et plus encore la présente installation, on ne peut

s'empêcher de constater un lien fort entre son travail théorique et ses expérimentations formelles.

Les sept films de la série (pour l'instant) ont ceci en commun qu'ils sont au départ composés de plans fixes, filmés en prises de vues réelles, et qu'ils incorporent tous une part de hasard et d'improvisation puisque le réalisateur filme librement, en choisissant un cadre tout en espérant que quelque chose survienne à l'intérieur de celui-ci. Ces plans sont ensuite retravaillés et « animés ». Si l'on préfère mettre des guillemets au mot animé, c'est que Pierre Hébert n'anime pas ces espaces en leur conférant du mouvement puisqu'ils en contiennent intrinsèquement. Malgré la fixité de la caméra, des gens vont et viennent, des choses bougent ou la matière travaille comme dans *Rivière au Tonnerre*, pièce centrale de la série – et la seule pour le moment – entièrement composée d'un décor naturel. Animé prendrait plutôt ici le sens d'être retouché, presque image par image, afin de révéler quelque chose : un individu qui marche, une ligne qu'on isole, un décor qu'on fissure, une statue qui apparaît différemment, un micromouvement au sein d'un plan qui en est surchargé, une histoire dans l'histoire. Et ce, toujours en respectant l'image de départ, sans la trahir : la métamorphose n'est pas un rêve ou un fantasme qui viendrait s'ajouter à l'image, mais plutôt une réalité qui trouble la réalité initiale ; l'animation est une autre strate de réalisme. La série se situe hors de l'usage courant qui consiste à créer un monde pixel par pixel et d'incruster dans celui-ci des acteurs filmés sur fond vert. Au contraire, le monde est déjà là et c'est l'animation qu'on intègre.

C'est dans ce même esprit qu'a été conçue l'installation intitulée *Berlin – Le passage du temps*. Cette fois, les quatre films ne sont pas à regarder l'un à la suite des autres sous forme d'un programme, mais en même temps, morcelés et unifiés. Morcelés puisque le regard ne peut jamais tout capter d'un coup, conférant au spectateur une sorte de don d'ubiquité, car nous observons la ville sous plusieurs points de vue simultanément, unis par une cité que le XX^e siècle a chargé d'une histoire que tout le monde connaît : de la guerre, des destructions, de la séparation en deux blocs, de la réunification, des ruines et des reconstructions. Cette Histoire a été rappelée maintes fois déjà, mais l'atmosphère de la ville en est imprégnée et il est difficile d'y échapper. C'est ainsi que l'on verra une station de métro qui séparait les deux parties de la ville, des lieux où sont visibles des morceaux de murs conservés, des lieux connus comme la Porte de Brandebourg ou le site qui a vu apparaître et disparaître

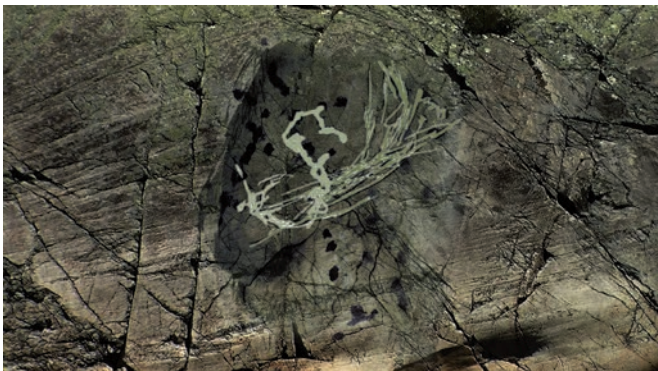
Le Palais de la République, puis le siège de la RDA, qui est encore en travaux, ou d'autres endroits symboliques comme la Walter-Benjamin-Platz – le philosophe étant très présent dans les écrits de Pierre Hébert –, la statue de Berthold Brecht ou encore un aéroport ayant servi durant le blocus de Berlin, le Tempelhofer Field...

Dans tous ces lieux, le tournage a été perturbé mais jamais interrompu : une équipe vient filmer le même lieu en même temps, Hébert se fait apostropher par un individu en vélo, un autre récupère le sien face à la caméra, etc. Et même si le hasard intervient, s'il s'agit d'un dispositif servant à être exposé bien plus que diffusé, le travail est proprement cinématographique et comporte une vraie réflexion sur le montage, le son et l'assemblage d'éléments écrits : citations, générique, textes mis en évidence au sein même du film. Et ces lieux, monuments et événements, le cinéaste se les réapproprie et les réorganise en travaillant le temps et l'espace, donc le mouvement, grâce à une animation faite de dessins, d'intégration d'images (d'archives ou non), de traits blancs intermittents rappelant le cinéma sans caméra et certaines créations graphiques déjà entrevues dans *La plante humaine*, où il gravait sur des images en prise de vues réelles, ou encore de multiples surimpressions et procédés numériques de rotoscopie réalisés à partir de masques (mais jamais de capture de mouvements, la rotoscopie faisant davantage intervenir le travail de l'animateur sur un corps déjà filmé).

Pour Pierre Hébert, ces quatorze dernières années passées hors de l'ONF ont ouvert un nouveau chapitre de sa biofilmographie, amorcé avec la vidéo-performance *Between Science and Garbage* et que *Berlin – Le passage du temps* conclut pour le moment. Son travail au cours de cette période est, en quelque sorte, un éloge des durées extrêmes entre la gravure en direct, qui faisait mourir l'œuvre une fois la performance terminée (le film restant n'étant que le cadavre du mouvement du cinéaste dans la salle), et celle qu'on pourrait qualifier d'infinie car, selon un calcul que son fils a réalisé, l'installation mettrait plus de 1 200 ans, soit bien plus que toute vie humaine (même biblique), pour revenir à son point initial. Cette réflexion sur l'image instable et l'animation intermittente, sur le temps et l'histoire, sur les liens forts qui se créent entre des monuments en perpétuel mouvement est servie par un procédé formel aussi discret que puissant. 

* Installation présentée au foyer Luce-Guilbeault de la Cinémathèque québécoise jusqu'au 29 juin 2014

Ce texte a également été publié sur le site de *24 images*.



RIVIÈRE AU TONNERRE (2011)



Entretien avec Pierre Hébert

propos recueillis par Marie-Claude Loiselle



Installation *SEULE LA MAIN*, Montréal, novembre 2009

DE LA PERFORMANCE À L'INSTALLATION

J'ai fait en 2009 une première installation vidéo dans la grande salle d'exposition de la Cinémathèque – installation à douze écrans, avec quatre écrans sur trois murs –, qui s'intitulait *Seule la main*¹. Il s'agissait de douze versions de la performance *Seule la main*, en douze langues différentes, qui étaient projetées en parallèle. L'idée de ce type de création s'était imposée peu à peu, parce que mes performances tenaient de plus en plus de l'installation, du fait que je m'étais mis à travailler avec trois écrans, en projetant sur les écrans latéraux des versions déjà réalisées et, sur l'écran central, la version dans la langue du lieu où je me trouvais. À un certain moment dans ce projet, j'ai bifurqué vers des langues peu parlées, avec la volonté de célébrer la multiplicité des langues et d'explorer aussi des calligraphies différentes. À Paris par exemple, au Théâtre de la Vieille-Grille, j'ai présenté la performance en yiddish – alors que, sans doute, personne dans la salle ne le parlait. En Italie, après avoir travaillé d'abord en italien, j'ai choisi d'utiliser des patois, le romanesco à Rome, le romagnolo à Meldola. Je l'ai ensuite réalisée dans trois langues amérindiennes... et j'aurais aimé pouvoir la faire aussi en chinois, ce qui aurait représenté un vrai défi calligraphique. Même après que l'installation ait eu lieu, j'ai encore présenté la performance quelques fois : en serbe avec l'alphabet cyrillique, avant de terminer le cycle à Beyrouth où j'ai travaillé en arabe. En fait, c'est à Beyrouth que m'était venue l'idée de refaire la performance dans plusieurs langues, alors que je la présentais dans le cadre d'un *workshop* avec les étudiants de l'Université Saint-Joseph – d'où est née la version française qui se trouve sur un des DVD de *24 images*. Et je m'étais dit que je

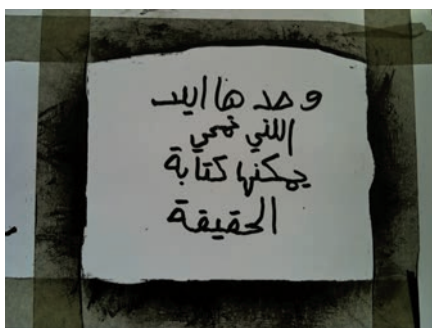
ne pourrais pas clore le projet sans avoir réalisé la performance en arabe, à Beyrouth. Et ça c'est fait ! À l'occasion d'une présentation de *49 Flies* avec Mazen Kerbaj, ce musicien libanais m'a coaché pour l'écriture en arabe et la traduction. Et c'est ainsi que s'est terminé le cycle *Seule la main*.

SON ET MUSIQUE

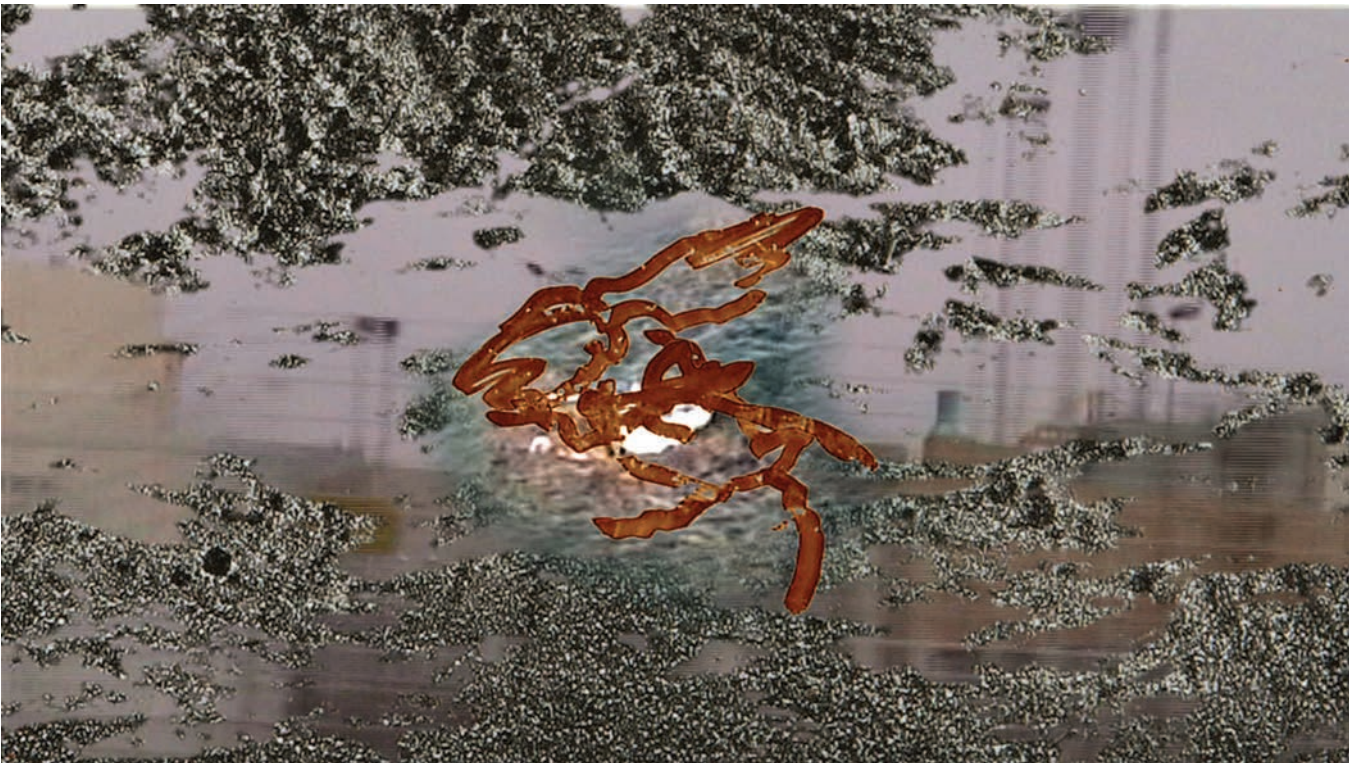
Il m'arrivait de plus en plus fréquemment de faire des performances solo, le plus souvent parce qu'il n'y avait pas assez d'argent pour inviter un musicien à m'accompagner. C'est pourquoi les premières présentations de *Seule la main* ont été faites avec une musique enregistrée de Stefan Smulovitz. Mais il y avait toujours un petit malaise à travailler ainsi, pas de la part du public je crois, mais de mon côté. J'avais l'impression de faire quelque chose d'un peu faux en ayant l'image improvisée et la musique préenregistrée. C'est sûr que le résultat est différent lorsque je travaille avec une musique que je connais par cœur et lorsque je ne sais pas ce qui va venir. L'un et l'autre peuvent être intéressants, mais dans la forme de la présentation, il y avait quand même un déséquilibre.

Parfois, c'est moi qui vais chercher les musiciens, parfois ce sont

eux qui demandent à travailler avec moi. Je vais cette semaine au Portugal présenter *Tropismes* avec un musicien portugais, et c'est lui qui souhaitait qu'on travaille ensemble et qui a tout organisé. Il se crée ainsi des réseaux d'amitiés artistiques à travers le monde, comme avec Piero Pala par exemple, qui est une figure importante dans le monde du cinéma expérimental. Il m'a souvent fait venir à Rome et lorsque je vais en Europe, je lui envoie souvent un mot pour voir si quelque chose est



SEULE LA MAIN



HERQUEVILLE (2007)

possible. C'est ainsi qu'il m'a suggéré de travailler avec le bassiste Massimo Ceccarelli, avec qui j'ai fait une version de *49 Flies*, et j'ai ensuite continué de collaborer avec Massimo. Piero est un type vraiment étonnant. Il organise beaucoup d'événements, où il y a toujours plein de monde. Il m'avait invité au Film Studio à faire de la gravure sur pellicule en direct, et j'avais pu voir sa façon de procéder. C'est un marcheur invétéré, et on a marché pendant dix heures à travers Rome, en arrêtant dans des maisons privées, des galeries d'art, des librairies pour déposer des *flyers* de la présentation du lendemain soir. Il allait chercher les spectateurs un par un. Et c'était plein ! Donc, en faisant cette tournée, on était passés sur la Campo dei fiori. Il s'était arrêté devant la statue et d'un air grave, il avait levé la main en disant : Giordano Bruno ! Ce moment est à l'origine du film *La statue de Giordano Bruno*, le premier segment de « Lieux et monuments » – alors que je ne savais pas encore que ce film ferait partie d'une série. Pour ce projet, j'ai fabriqué la bande sonore en prenant des enregistrements de performances que j'avais faites avec Bob Ostertag, et d'autres tirés de celles qu'on donnait à partir d'un tournage réalisé la journée même dans la ville où on se trouvait. On avait commencé ça au Japon... Le film lui-même est né d'un de ces tournages à Rome.

Pour *Herqueville*, j'ai un peu travaillé le son de la même manière. Partant de l'enregistrement d'une performance que j'avais faite avec Fred Frith à San Francisco, qui n'avait rien à voir avec le sujet du film mais qui me semblait convenir, j'ai remonté le son qui a servi de canevas pour fabriquer l'image. Mon montage sonore a été approuvé par Fred, qui a remasterisé l'ensemble, avant que Claude Beaugrand ne prenne la relève. Ce n'était pas toujours facile de rajouter des sons concrets à la musique de Fred



Frith, qui est déjà une musique bruitiste, sans créer de confusion entre la musique et les sons. J'ai continué à aller voir Claude avec le travail sonore que j'effectuais, et rendu à *Praha-Lorenc*, il m'a dit que c'était correct comme ça. Il a approuvé ce que j'avais fait et il m'a mis entre les mains du mixeur Luc Boudrias, que je vais voir maintenant directement. J'adore faire du montage sonore.

Mon premier gros travail de montage sonore, c'était pour *49 flies*. J'avais demandé à Claude Beaugrand de composer pour mes performances solo une trame qui ne soit pas musicale. Un jour, il est arrivé en me disant « J'ai quelque chose pour toi », et il m'a donné deux heures d'enregistrement de mouches ! Il n'avait pas fait ce que je lui avais demandé, mais il me donnait la matière première pour que moi je le fasse. Alors j'ai passé trois, quatre mois à travailler là-dessus. Je suis parti d'éléments très épars, parce que Claude m'avait dit « 50 mouches entre deux fenêtres »... Comme la performance a été montrée beaucoup à l'étranger, un titre anglais s'est imposé, et je trouvais que « Fifty Flies », ça sonnait moins bien que « 49 flies ». Mais en fait, il n'y avait jamais plus

Image tirée du segment de l'aéroport Tempelhof de *BERLIN - LE PASSAGE DU TEMPS*

que deux mouches ensemble. Elles étaient toutes enregistrées séparément. C'est un travail qui est allé beaucoup plus loin que je m'attendais. C'est devenu presque musical comme construction.

Il faut dire que j'ai toujours travaillé étroitement avec les monteurs sonores de mes films, par exemple avec Pierre Bernier, avec qui j'ai énormément appris, et pas seulement sur le plan technique, mais aussi dans la manière d'approcher la matière sonore. Et on s'amuse beaucoup ! De même, le montage sonore de *La plante humaine* avec Claude Beaugrand a été une vraie école pour moi, parce qu'on a dû passer deux mois à travailler tous les jours ensemble – ce que Claude ne fait pas nécessairement avec les autres, parce que ce ne sont pas tous les réalisateurs qui veulent être présents à cette étape. Nous avons eu ensuite un mois de mixage où on revenait presque tous les soirs dans la salle de montage pour retravailler en partant de ce qu'on avait fait dans la journée. On a donc passé trois, quatre mois à vivre avec le son dix, douze heures par jour. Ça été vraiment extraordinaire, et une des grandes expériences de ma vie !

49 Flies devait être une pièce strictement solo. Mais des amis musiciens ont voulu jouer avec les mouches. La première fois, ç'a été au festival Vancouver New Music avec Stefan Smulovitz, qui a joué de l'alto. Ç'a été un énorme succès, en plus d'avoir été bien enregistré. Ensuite il y a eu Beyrouth, avec Mazen Kerbaj qui m'a accompagné à la trompette. Déjà l'idée germait que si je faisais ça avec plusieurs musiciens un peu partout à travers le monde, je pourrais essayer de les mettre ensemble pour créer un orchestre virtuel. Et c'est dans cet esprit que j'ai travaillé avec le bassiste Massimo Ceccarelli à Rome, puis à Ljubljana avec le harpiste, Eduardo Raon. J'avais donc quatre musiciens avec des instruments très différents, et pour tous, la trame sonore des mouches avait agi comme une partition. Leurs interventions avaient toutes été assez économes, jamais envahissantes ou saturées. Par une sorte de

miracle, lorsque toutes ces musiques étaient réunies, ça marchait ! Il y avait assez de transparence dans chaque instrument pour qu'on entende tout. En plus, les musiciens avaient tous arrêté de jouer à un moment ou un autre, ce qui fait que tout à coup des duos se créaient, et ça devenait autre chose... Bien sûr, il a quand même fallu faire un travail de montage entre leurs interventions et la bande de mouches, et c'est ce montage que j'ai ensuite présenté à Lori Freedman pour la performance au Festival du nouveau cinéma en 2011, et elle a alors improvisé une sorte de concerto pour mouches, quatre instrumentistes absents et une clarinette.

LES OUTILS ET LE TEMPS

Ne plus être à l'ONF m'a permis suivre les filons qui m'intéressent sans obligation de résultat. En tant que retraité de cette institution, je suis un privilégié puisque j'ai ce qu'il me faut pour vivre, et le cachet de mes performances m'assure ce dont j'ai besoin pour renouveler mon matériel et mes logiciels. J'ai des outils et j'ai mon temps. Je peux donc me laisser emporter par l'intérêt des problèmes que soulève ce que j'expérimente en allant aussi loin que nécessaire. Et si ça ne mène pas à quelque chose tout de suite, j'aurai au moins eu l'intérêt d'explorer de nouvelles avenues, ce qui me sert de toute façon.

En même temps, l'expérience de *La plante humaine*, que j'ai réalisé à l'ONF en 1996, n'avait pas été si différente de celle de *49 Flies*, puisque ça avait donné lieu à trois ou quatre ans de performances avec des musiciens, ce qui m'avait fait accumuler de la matière. Je devais probablement, à l'époque, être une sorte d'alibi expérimental pour la boîte, parce que ça faisait bien de dire que cette tradition-là subsistait. Mais il y avait quand même, ultimement, l'obligation de réaliser un film. C'est sûr que lorsque j'obtiens une bourse du Conseil des arts, c'est la même chose. Si je décide de faire une demande, c'est que je sais qu'un film va exister. Par contre, *Seule la main* et *49 Flies* n'ont bénéficié que de bourses de déplacement occasionnelles. Il y a aussi le cas de cet étrange projet, *Triptyque*, qui est certainement la réalisation

la plus radicale que j'ai faite : un film abstrait de 30 minutes issu d'une série de performances d'atelier. Personne n'a voulu le montrer parce que ça ne cadre nulle part ! Sauf à l'occasion de présentations assez confidentielles (devant des petits publics) au FNC et aux Rendez-vous du cinéma québécois, je l'ai essentiellement présenté lors de rencontres avec des étudiants. L'œuvre demande effectivement des explications car ce projet s'est développé autour de l'idée d'une petite machine formelle qui a eu beaucoup d'importance pour la



LA STATUE DE GIORDANO BRUNO (2005)

suite des choses. Cette expérience a complètement transformé mon logiciel de performance et ma pratique de l'animation. Il s'agit là de travailler avec une boucle très courte, disons 16 images, sur laquelle je peux intervenir très rapidement. L'idée est que chaque fois que j'ajoute une nouvelle image à la fin de la boucle, une image doit disparaître au début. Il ne reste jamais d'une fois à l'autre que les 16 dernières images. À la limite, si je décide de forcer la machine et de dessiner très vite, je peux renouveler en une minute la totalité des images. Et si je superpose cette petite boucle sur trois niveaux, à des vitesses différentes, roulant à l'endroit ou à l'envers, il en résulte une combinatoire complexe, en constante transformation. Les musiciens font beaucoup ce genre de choses, en particulier ceux qui travaillent avec l'électronique. Je me suis donc mis à faire un exercice tous les jours pendant quelques mois, et ce que j'ai découvert, c'est que, dans un tel contexte, les mouvements ne vont plus du tout d'un point A à un point B de façon linéaire, comme on le voit en animation traditionnelle. Je me trouvais dans une durée totalement différente, sans début ni fin, qui pouvait se poursuivre pendant des heures. Parce que chaque fois que je rajoute une image, celle-ci a une influence, pas tellement sur un « mouvement » mais sur la combinatoire incontrôlable qui est déjà là sous les yeux. Pour que ça marche, il faut que le graphisme soit très simple : une seule ligne, une ligne et un point..., parce que cette image est tout de suite multipliée sur trois couches. Le problème n'était jamais de savoir comment continuer le mouvement, mais comment, en rajoutant une autre phase, modifier la combinatoire à trois niveaux que j'avais sous les yeux.

Ce projet a été très important pour ma pratique en animation par la suite. Un exemple, dans *Berlin – le passage du temps*, dans le segment de Tempelhof, l'aéroport qu'on a fermé, il y a de l'animation à l'horizon. Or, en faisant ce petit bout d'animation, je savais qu'il ne serait jamais vu de façon linéaire tel que je l'animais. Je devais donc le construire de manière à maximiser les possibilités de le combiner avec lui-même. La question était de savoir comment placer des moments d'intensité qui font événement par rapport à d'autres segments où il ne se passe rien de marquant. Le but était de superposer quatre versions de cette même animation en les décalant de manière à créer un ensemble complexe plein de modulations. C'est une manière de faire de l'animation où celle-ci n'est alors pas conçue pour être vue telle qu'elle est faite, mais intégrée dans une construction formelle. Ce passage-là de l'aéroport a donc été traité comme ça, mais on peut dire aussi que l'ensemble de l'installation a été conçu selon un principe similaire.

L'installation est basée sur quatre boucles de durée différentes jouant sur quatre écrans. J'ai rapidement su que la différence de longueur entre chaque boucle devait être assez importante, soit au moins une minute de façon à ce que la recombinaison soit, elle aussi, importante à chaque répétition. Cela permettait qu'au-delà des 40 minutes de matériel réparties sur quatre écrans, et même si après treize minutes on a tout vu au moins une fois, il continue à y avoir des surprises dans la rencontre des différents segments et dans cette réorganisation organique de la matière. Les interventions typographiques, les passages au noir, les dessins,



Deux dessins de la série « Tropismes »

les différents types d'animation, dont les animations purement vibratoires, en créant des points d'intensité, ont une fonction comme celle-là. Il y a d'abord ce que cela crée sur chacune des bandes, mais aussi ce que la combinaison des points d'intensité crée entre les bandes. Pendant la réalisation, je passais deux, trois heures par semaine à regarder ce que ça donnait, mais c'était clair que mon travail ne pouvait pas être de l'ordre de la prévision ou d'un calcul mathématique. Le résultat est incalculable. Mon fils a évalué qu'il faudrait 1200 ans pour revenir à la combinaison initiale ! Il fallait, de façon totalement intuitive, que je comprenne ce que je devais faire à l'intérieur de chacune des boucles pour donner une forme à un déploiement presque infini dans le temps.

Mais il y a aussi maintenant une version de *Berlin – Le passage du temps* que l'on peut voir sur le web². Toute la matière y est cette fois divisée en douze segments différents, et chaque fois qu'un segment se termine sur un des écrans, un choix se produit au hasard parmi tous les autres segments pour décider ce qui va suivre : ce sont des sortes de *chance operations* cagiennes. Ce qui fait que ce que l'on voit à l'écran est sans cesse différent. Mais cette recomposition est aussi liée par la limite technologique du système, ce qui fait que, par moments, il n'y a que deux images à l'écran plutôt que quatre, ce que je trouve intéressant finalement. Ce site a été créé pour devenir un outil de création au-delà de cette installation, et j'ai l'intention de me servir de ce dispositif pour d'autres œuvres.

MÉMOIRE DES LIEUX, MÉMOIRE DE LA TERRE

Dans *Rivière au Tonnerre*, il y a un non-dit, à savoir que sur toutes les chutes de la Côte-Nord encore intouchées par l'homme, comme celles où a été tourné ce film, on est en train de construire des barrages. Par rapport aux autres films de « Lieux et monuments », il y avait donc l'idée cette fois de s'intéresser à un monument vierge de la nature et à une espèce d'image de l'infini. La pierre révèle aussi que ce n'est pas un infini immuable, que c'est quelque chose qui se transforme, et les craquelures elles-mêmes le montrent. On y trouvait aussi une idée plus métaphorique, qui a pris de l'importance dans les films qui ont suivi : c'est de voir toute image comme potentiellement fissurée. *Rivière au Tonnerre* est un peu le moment philosophique de la série, qui établit un mode

de rapport à l'image et interroge le rôle de l'animation, qui est alors lié directement aux fissures de celle-ci. Il y avait aussi l'idée de saisir ce qui bout sous la surface, un peu comme ce que j'ai cherché à traduire dans ma série de dessins « Tropismes ». C'est un ami qui m'avait dit que certains de mes films lui faisaient penser à Nathalie Sarraute, ce qui m'a donné envie de lire son œuvre, dans laquelle je me suis plongé pendant six mois. Je m'en suis finalement inspiré pour cette série de dessins, avant que cela devienne également une performance. Là encore, il y a l'idée d'une sorte de bouillonnement où la forme du visage n'est pas stable : elle va au-delà d'elle-même tout en gardant sa structure de base.

Mais en dehors des films comme *Rivière au Tonnerre* et, quatre ans auparavant, *Herqueville*, qui jouaient sur une espèce de tension entre énergie et nature, je tenais à ce que, sur les tournages des « Lieux et monuments », il y ait des gens, des foules. Il y a beaucoup d'idées benjaminienes derrière *Berlin – Le passage du temps*, dont l'impératif de garder un lien très fort avec la concrétude du monde, que le côté factuel du tournage reste toujours fortement présent. En ce sens, *La statue de Giordano Bruno* est beaucoup trop éclaté par rapport à ce que je vise maintenant. Dans mes réalisations ultérieures, j'ai plutôt pris cette matière concrète pour la recomposer. Dans la plupart des cas, les plans sont complètement démembrés et reconstitués. Mais ils ne sont pas reconstitués pour en faire des fantasmagories, mais au contraire pour donner plus de densité aux choses qui se sont produites. Il y a même parfois des choses que je n'ai pas vues au moment où je tournais, comme le vieux monsieur avec sa canne dans *Place Carnot-Lyon*. J'ai décidé par la suite de vider la place et de ne garder que lui, ce qui du coup lui donnait un sens, et crée une allégorie en faisant dire à l'image quelque chose qui n'était que latent.

DES ZAPATISTES AUX MOINES BOUDDHISTES

J'ai tourné au Mexique au moment de « la fin du monde », selon le calendrier Maya. Je voulais aller filmer le lever du soleil ce matin-là – même si je savais que c'était une raison futile ! – et ce qui est arrivé, c'est que, non seulement il pleuvait à boire debout... donc impossible de tourner le lever du soleil... mais aussi qu'après sept ans d'invisibilité, les Zapatistes sont alors sortis de leurs villages. J'ai filmé à l'entrée de la ville de Palenque où il y avait un convoi de Zapatistes vraiment impressionnant, tous cagoulés et portant leur drapeau. Ce convoi était entouré par l'armée.



PLACE CARNOT-LYON (2011)

C'est en revenant le soir qu'on a appris que cet événement avait impliqué 30 000 personnes dans cinq villes différentes. J'avais tourné les jours précédents à San Cristobal de Las Casas, devant la cathédrale, et choisi de filmer ce monument parce que j'avais compris qu'on ne peut pas filmer les Indiens de près. Mais je ne savais pas alors qu'il s'agissait pour les Zapatistes d'un des lieux importants de cette ville puisque c'est là où s'était tenue pour eux la première ronde de négociations avec le gouvernement central. Mais je ne sais pas encore si, avec tout ce que j'ai tourné, je vais réaliser un film plus long que les autres de la série ou plutôt une installation.

Avec *Berlin – Le passage du temps*, j'arrive à un point tournant. Ce qui se présente maintenant, ce sont davantage des situations multiples qui débordent le cadre d'un seul plan fixe, où il y a plusieurs choses à mettre en rapport. J'ai filmé aussi quelque chose d'extraordinaire pendant une tournée de performance avec Bob Ostertag dans six villes de la Chine continentale, l'hiver dernier. Nous y avons été invités par un musicien chinois, Yan Jun, une personnalité importante de l'avant-garde musicale et de la scène expérimentale underground en Chine. Ce voyage a été extraordinaire parce qu'il m'a permis de pénétrer un réseau inatteignable pour les touristes. Même les hôtels où on allait, Bob et moi, n'avaient pas le droit en principe d'accueillir des étrangers. Et un après-midi où on avait un peu de temps libre, en allant se promener dans la ville où nous étions de passage, on tombe sur un vieux quartier à moitié démolì, avec des maisons encore habitées auxquelles il manquait des murs. En approchant de l'une d'elles, on entend des chants, très beaux, dans cette espèce d'univers apocalyptique. Yan Jun, qui collecte beaucoup de sons partout où il va, avait son enregistreuse sur lui, et moi, ma petite caméra. On s'est approchés discrètement. C'était en fait une cérémonie bouddhiste, qui est célébrée un an après la mort de quelqu'un, et la famille s'était donc réunie dans cette maison et avait engagé deux moines. Tout à coup, ils nous ont vus et comme ils trouvaient ça très drôle qu'on soit là, ils nous ont invités à entrer. Alors, j'ai filmé cette cérémonie très émouvante, qui se déroulait dans ce cadre totalement improbable. Il faut maintenant que je vois comment je peux me servir de ce matériel, où l'on retrouve encore une fois, comme dans *Berlin – Le passage du temps*, la notion de ruines, la commémoration d'un événement passé, du « progrès » qui efface constamment ce passé. Ce quartier se situe d'ailleurs dans un secteur de la ville où on ne trouve que des gratte-ciel, et c'est certain que ce lieu va bientôt devenir – si ce n'est pas déjà le cas – le chantier d'un grand immeuble. Je crois que pour pouvoir utiliser une bonne partie de ce que j'ai tourné un peu partout dans le monde, notamment en Chine l'an dernier, c'est la forme du long métrage qui va s'imposer. C'est ce qui permettrait de tisser des liens, multiples et complexes, entre tous ces éléments pour créer quelque chose de plus vaste.

1. DVD 24 images du n° 134 intitulé « Chutes et brûlures », comportant huit films expérimentaux.

2. lieuxetmonuments.net

The Clock de Christian Marclay

Le mystère du cinéma

par Robert Daudelin



Quiconque a visité *Replay*, l'exposition Christian Marclay à DHC/Art en novembre 2008 sera assurément tenté de considérer *The Clock* comme l'apothéose du travail singulier de cet artiste polyvalent. *Telephones*, modeste installation de sept minutes, qui ouvrait l'expo de DHC, semble constituer rétrospectivement la bande annonce de la gigantesque installation que nous avons pu découvrir récemment au Musée d'art contemporain. Créée en 1995, *Telephones* emprunte déjà son matériau au cinéma pour constituer une série de conversations téléphoniques fictives : l'idée de *The Clock* y est déjà en germe. *Crossfire* (2007), installation par laquelle se terminait l'expo de 2008, puisait aussi aux sources du cinéma (des tirs d'armes à feu dont le visiteur devenait la victime) et s'appuyait sur une bande sonore très travaillée, ce qui deviendra une des composantes essentielles de *The Clock*.

Sculpteur, plasticien, musicien et même DJ, Christian Marclay a travaillé pendant plus de trois ans à la réalisation de *The Clock*, aidé par une équipe d'assistants. Les quelque dix mille extraits de films et de séries télévisées qui s'enchaînent, minute après minute, constituent un gigantesque collage qui prend littéralement le spectateur en otage, en fait le prisonnier du temps tout au long des 24 heures bien comptées d'une journée. Les lecteurs de Don DeLillo se souviendront que les deux héros de « Point Omega » se croisent une première fois au MOMA devant l'installation de Douglas Gordon *24 Hour Psycho*, version « étirée » du célèbre film d'Hitchcock. Bien que de durée identique, l'installation de Marclay est de nature bien différente et l'effet produit sur le visiteur d'un tout autre ordre. S'il faut chercher

un ancêtre à *The Clock*, c'est plutôt du côté du magnifique *A Movie* (1958) de Bruce Conner qu'il faut regarder, encouragé en cela par Marclay lui-même.

Entreprise unique, *The Clock* constitue une expérience précieuse pour plusieurs raisons. Son titre, comme l'omniprésence de l'heure à l'écran, indique bien la volonté de l'artiste de nous confronter à la notion de « temps » : le temps n'est pas ici circonstanciel ; il est partout, nous entoure, nous englobe. Or le temps au cinéma est souvent un terrain miné, non seulement ontologiquement, mais aussi par la volonté et l'art du cinéaste. Béla Balazs, grand théoricien du cinéma, avait déjà saisi dans ses essais des années 1930 cet aspect du cinéma et son importance déterminante quand il écrivait : « le temps est exactement un thème et un sujet de création artistique, au même titre que l'intrigue, le contenu, le dessin des personnages et des âmes »¹. L'installation de Christian Marclay semble avoir été construite pour illustrer les propos de Balazs ! En effet, cet immense « film » (faute d'un autre mot) sans histoire, mais qui nous tient en haleine comme le plus maîtrisé des suspenses, n'a qu'un sujet : le temps. Tous les personnages, les inconnus comme ceux qu'on reconnaît au passage, n'existent que dans leur rapport au temps et, conséquemment, nous aussi – confortablement installés dans les divans choisis par Marclay pour compléter son installation – n'existons plus que par rapport au temps qui défile, l'écran nous rappelant, minute après minute, quelle heure il est dans notre quotidien (nous pouvons rester encore 20 minutes ; dans 30 minutes, je dois retourner au travail ; dans une heure le musée ferme). Le temps, élément très concret de tout film

(temps de projection, comme temps du récit) revêt souvent pour le spectateur de cinéma une dimension abstraite, parce que celui-ci est lui-même absorbé par l'histoire qu'on lui raconte et qu'il s'identifie totalement aux protagonistes qui vivent cette histoire. Rien de semblable ici : le personnage principal, c'est le temps ! Avec *The Clock*, Christian Marclay nous invite à suivre les aventures du temps, et nous nous laissons convaincre en moins de deux...

Véritable méditation, l'installation est aussi une réflexion sur le cinéma, notamment sur le montage, moment où tout film trouve son « sens ». Ici aussi, Marclay est explicite et insiste sur sa volonté d'utiliser le montage comme lieu principal de son travail. *The Clock* n'est en aucune façon un bout à bout de plans de montres ou d'horloges. Ces milliers de plans sont montés rigoureusement, au besoin séparés par de courts plans sans cadran qui tiennent lieu de raccords. Qui plus est, la bande sonore – n'oublions pas que Marclay est aussi musicien – est également montée avec une grande minutie (intensité variable, légers « overlaps », attractions des mots ou des sons, etc.), soutenant de façon organique la continuité du récit.

Enfin *The Clock* est la célébration du mystère du cinéma. Pourquoi en effet restons-nous prisonniers de notre fauteuil aussi longtemps à suivre une histoire qui n'existe pas ? Même meublés de rebuts d'origine et de qualité diverses, passant de la couleur au noir et blanc à l'intérieur d'un même champ-contre champ dûment minuté, l'écran nous subjugue, nous redit le pouvoir magique du cinéma. ■

1. Béla Balazs, *Le cinéma - Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, 1979.

Fuck les zombies

par Nicolas Klotz *



LE CONTEMPORAIN, C'EST L'INACTUEL ÉCRIT LE PHILOSOPHE GIORGIO AGAMBEN. UNE FOIS PAR MOIS, IL S'AGIT DE décrire l'expérience de la vision d'un film à partir d'une séquence. Cette chronique est dédiée à tous ces films inactuels qui ont beaucoup divisé à leur sortie et poussé les critiques à prendre position.

Adam (Tom Hiddleston) plaque quelques accords sur une guitare années 1960 que lui apporte le jeune Ian. Il vit reclus dans une grande maison abandonnée dans les bas-fonds de Detroit. C'est la nuit. Il est Anglais – c'est Boris Karloff qui ressemblerait à Syd Barrett. Ian est son seul lien avec le monde extérieur. Ces guitares années 1950-1960, que Ian cherche à travers la ville pour Adam, sont magnifiques. Survivances miraculeusement épargnées dans la modernité numérique, chacune est datée, avec des matières et des styles de micros différents, porte un nom, a appartenu à un guitariste aujourd'hui disparu. De jeunes fans surgissent dans les nappes sodiumisées qui éclairent la rue devant la maison abandonnée. Ils espèrent apercevoir Adam. Planqué derrière un rideau, celui-ci les observe gravement sur un écran de surveillance vert neige. Il se demande comment on sait qu'il habite là, puisqu'à part Ian, personne ne sait où il vit. Ian devra faire circuler des rumeurs pour brouiller leurs

infos car Adam veut rester hors d'atteinte, hors de vue, hors du monde, qu'il voit peuplé jusqu'à l'obsession exclusivement par des zombies. Ian devra aussi faire fabriquer une balle de revolver, une seule, dont le projectile sera composé d'un bois très particulier. Le suicide hante le cœur d'Adam autant que la musique et le sang.

Only Lovers Left Alive est un film de motifs, d'atmosphères, de nuances, de couleurs, que la caméra de Jarmusch filme à la manière des accords qu'Adam plaque sur sa guitare, toute en délicatesse et en résonances. Les séquences se déplacent comme les motifs d'un tapis précieux... précieux comme le sang. Au même moment, sur un autre continent, Eve (Tilda Swinton) marche dans des ruelles de Tanger – autre motif du même tapis. Elle est en manque, un manque léger qui fait flotter sa démarche. Son visage est pâle, ses cheveux presque blancs albinos. Elle semble déjà portée par ce qu'elle est en train de chercher. Elle entre dans un café où la rejoint Doctor (John Hurt), un

homme âgé, deux sacs en plastique posés sur une chaise. Ils discutent un peu de poésie, de littérature, d'art, de toutes ces choses inutiles qui éveillent méfiance, cynisme et font glousser les cons. Elle repart avec ses sacs plastiques. Une fois chez elle, elle porte le liquide rouge à ses lèvres et commence à planer sur son tapis, dansant dans ses motifs multicolores, devenant un de ses motifs. Sa came, c'est le sang – rouge profond, comme ses lèvres, l'intérieur de sa bouche, ses veines. Eve est l'amante d'Adam, sa femme, sa sœur de sang. La seule personne encore debout dans la vie d'Adam, puisque tous les autres sont morts. Ils ont des siècles. Ce sont des vampires, des aristocrates du goût, du raffinement intellectuel, de la mémoire. Deux sublimes survivants nocturnes, ultra-solitaires par survie, dans un monde dévasté par le sang contaminé et les armées de zombies néo-libéraux qui saturent le jour jusqu'à le vider de toutes les beautés générées par les décennies et les siècles passés. Même les gigantesques carcasses des usines

abandonnées qui faisaient vibrer Motor City ne sont plus que ruines et vestiges – veines et artères désertées de la ville dans lesquelles le sang humain et l’huile des machines ne circulent plus. Réseaux chimiques du travail collectif abandonné par les algorithmes haute fréquence qui n’ont plus grand-chose à faire des êtres humains... ni du cinéma d’ailleurs.

L’immense beauté du film de Jarmusch est une beauté low. Basses fréquences plutôt que hautes fréquences, breloques du film de genre plutôt qu’obscénité hollywoodienne, raffinement de la tendresse et de l’humour entre amis qui se foutent complètement du reste du monde. Comme John Lee Hooker, Godard, Nicholas Ray, Bresson, on dirait qu’avec l’âge, les grands cinéastes sont comme les grands bluesmen. Ils se débarrassent de tout ce qui les emmerde dans la vie et ne cachent plus leur plaisir à faire exclusivement ce qu’ils veulent. Défendre des valeurs aux antipodes des valeurs zombifiées qui les répugnent, faites de petites formules qui fonctionnent, se répètent à l’infini, et possèdent un certain pouvoir. Le sang, l’alcool, la drogue, l’art, la politique, l’humour, l’amour, la mélancolie et la tendresse, qui permettent de survivre au totalitarisme zombie. Mordre à nouveau directement dans la chair humaine, dans le désir, en prenant le risque de la contamination mentale, érotique, et affective. En filmant ainsi le sang, Jarmusch prend aussi des risques avec la langue. Ses personnages parlent ! Hantise du naturalisme étriqué qui domine trop souvent le cinéma français actuel comme si la parole était devenue une offense faite à nos imaginaires. Pour Jarmusch, le cinéma s’adresse à nos imaginaires, à ce qu’il en reste d’opaque et d’inaccessible, malgré la technologie mimétique zombie. Nous sommes Adam et Eve, tout aussi bien que Faust, Byron, Burroughs, Shakespeare, Goethe, Coltrane, Kafka, Neil Young, John Lee Hooker, Mark Twain, Hannah Arendt, Nick Ray... tous ces vampires qui nous mordent à pleines dents pour nous contaminer avec le goût de l’art et de sa subversion. Tous ces vampires que nous sommes encore et qui avons furieusement besoin de mordre pour vivre.

La fin du film est jubilatoire. Un couple s’embrasse dans les restes d’une lumière de fête à Tanger. Ils sont jeunes, arabes. Jeunes gens de tous les jours, amoureux et pleins de vitalité. Adam et Eve tout juste arrivés de Detroit sont aspirés, lessivés, par le manque - leur dealer, Doctor, vient de mourir suite à une dose de sang contaminé : plus de sang sécurisé. Ils regardent le jeune couple depuis leurs visages pâles, spectraux, exsangues. Ils ne sont plus que deux organes vidés de leur sang. Je suis une force du passé, disait Pasolini. Beauté contre beauté – celle des temps révolus et celle des temps naissants. Alors que les deux jeunes savourent leurs langues, leurs lèvres, leurs corps habités de désir ; les deux visages pâles, au bord de l’anémie, s’interrogent, parlent de physique quantique, de sang contaminé, d’eau contaminée, du pourcentage de sang et d’eau dans un corps humain. Ils s’approchent alors des jeunes amoureux comme pour demander leur chemin. Beau plan sur les visages des deux jeunes surpris, la fille a de grands yeux pleins de vie, magnifiés par un léger strabisme. Jeunesse vivante et vampires survivants. On a juste le temps d’apercevoir les dents des visages pâles et de sentir l’accélération de leur pulsion de vie, battements de cœur, promesse du shoot sanguin. Noir. Mordre avec les dents. Fuck les zombies, only lovers left alive. 🍷

Voir également le texte paru dans le 24 images n° 164, p.5

* Nicolas Klotz est un cinéaste français, réalisateur notamment de *La blessure*, *La question humaine* et *Low Life*.



Pour faire le portrait de Ramallah

par Marc Mercier

POUR SE RENDRE À UN FESTIVAL D'ART VIDÉO (À LA MANIÈRE DE PRÉVERT POUR FAIRE LE PORTRAIT D'UN OISEAU) : Vérifier d'abord que votre passeport est en règle / Réserver ensuite votre ticket de voyage / Réserver ensuite une chambre d'hôtel / Quelque chose de joli / Quelque chose de pas trop cher / Quelque chose de pas trop loin des salles d'exposition et de projection... Ces petites démarches sont valables pour n'importe quel festival dans n'importe quel pays du monde. Ou presque. En février, je me suis rendu en Palestine. Un festival d'art vidéo se déroulait à Gaza. Mais impossible d'obtenir l'autorisation de m'y rendre auprès des autorités israéliennes. Pourtant Gaza, vous ne vous trompez pas, c'est bien la Palestine.

Je n'ai rien vu à Gaza !
Je lis dans un journal, à mon retour, un article sur Alain Resnais qui vient de mourir ce 1^{er} mars. Je suis frappé par l'un de ses souvenirs d'enfance. Il dit : « Je me souviens de certains de mes amis, les cinq fils d'un médecin à qui leur père interdisait d'aller au cinéma, non seulement à cause des images, mais aussi à cause des microbes. » Cette histoire a à voir avec ma mésaventure gazaouie. C'est toujours officiellement pour des *raisons de sécurité* que l'on vous empêche d'entrer sur ce territoire. Depuis que je fréquente la Palestine, c'est la seconde fois qu'Alain Resnais surgit. La première fois, ce fut quand le poète Mahmoud Abou Hashhash me remit son livre « Ramallah, mon amour » (Galaade Edition). Une longue lettre adressée à une femme, ou à sa ville. Nous sommes quelque temps après l'invasion de la ville en 2002 par l'armée « Tsahal ». C'est l'acronyme de *Tsva Hagana LeIsrael*, ce qui signifie Armée de « défense » d'Israël. Je me demande si l'avion qui a largué la bombe atomique sur Hiroshima appartenait à une Armée de « défense » des USA ?

Dans le livre de Mahmoud Abou Hashhash, on trouve ces mots : « L'imprévu absolu se substitue à l'ordinaire. Le chemin ne conduit plus à aucune maison. Désormais, la maison ne confère plus aucune sécurité, ni chaleur ou repos. La ville, tyrannisée par l'imprévu, a transformé chaque foyer en prison. La vie est devenue fille du hasard. Je suis vivant parce que j'ai de la chance, c'est tout. Aucune autre raison ne l'explique, ni la volonté de vivre, ni même les lois de la sélection naturelle. »

Qu'ai-je vu à Ramallah ?

Depuis 2002, Ramallah a beaucoup changé. La ville s'est étendue. De riches maisons et des hôtels luxueux ont été



الشهيد :
The Martyr:

construits. Des voitures rutilantes circulent. Des bars avec de l'alcool et des musiques comme on peut en entendre à Montréal ou à Paris ont ouvert. Une petite odeur de corruption plane dans les airs, pendant que l'immense majorité de la population vit chichement.

Quelles images montrer ? Celles que nous livrent les grands médias sont toujours spectaculairement partiales, déprimantes, réductrices. La plupart des films (documentaires ou fictions) ont du mal à se détacher de la cruelle situation politique et sociale vécue à cause de l'occupation. À chaque fois, c'est le dominant qui compose l'image (murs, militaires...) que le réalisateur enregistre avec les « meilleures » intentions. Pourtant, il suffit de regarder vivre les Palestiniens, qui ont inscrit leur lutte de libération sur un temps très long (déjà 66 ans), pour s'apercevoir combien dans le quotidien ils affirment leur souveraineté. Dans le camp de réfugiés d'Aïda (à Bethléem), il existe un centre culturel (Al Rowwad). Son directeur Abdel Fattah Abusour définit ainsi le projet : « La belle résistance contre la laideur et la

violence de l'occupation ». Et toute l'énergie de son équipe vise à permettre aux usagers, par les voies de la création artistique, de « trouver d'abord la paix en soi ». Et n'allez pas y voir là une connotation religieuse. Cette paix recherchée, c'est la force nécessaire pour ne pas vivre en esclavage.

Quelques artistes étrangers, passée l'indignation qui les saisit quand ils découvrent de leurs propres yeux la réalité de l'occupation, ressentent la nécessité de rapporter chez eux une image plus nuancée, plus contrastée, que celles qui circulent dans les médias. C'est à chaque fois un pari périlleux. Le contre-pied d'une image stéréotypée n'est pas une garantie de vérité.

La réalisatrice française Flavie Pinatel ne s'est pas pris les pieds dans le tapis de la condescendance en réalisant une vidéo intitulée tout simplement **Ramallah** (27 min 40 s, 2013). Le film ne dit certes pas tout de la réalité de la ville, mais s'attache à donner un aperçu de ses aspects contradictoires, contrastés, voire conflictuels. Les premières images montrent le mur, comme

si Flavie Pinatel voulait se débarrasser une fois pour toutes de cette encombrante anomalie dans le paysage, passage obligé (check-point) pour se rendre en Cisjordanie depuis Jérusalem. Maintenant, allons voir ce qui se passe dans cette ville. C'est délicat, car Ramallah n'est pas représentative de la Palestine. C'est une sorte de vitrine qui, soit préfigure ce que pourrait être la Palestine une fois l'indépendance recouvrée (un dynamisme immobilier et commercial, une économie du loisir et de la culture, une ouverture vers la modernité de type occidental mêlée à la tradition orientale...), soit sert à masquer la réalité cruelle de la Palestine (une économie sous perfusion étrangère, une richesse qui ne concerne que 5 % des habitants de Ramallah, une Cisjordanie de plus en plus morcelée du fait de la colonisation croissante...).

J'ai dû revoir le film trois fois avant de l'accepter. D'abord attentif à ce que disent quelques personnes interviewées, Janet Mikhaïl (maire de la ville), un DJ critique de la situation économique et sociale, une jeune fille soucieuse de l'émancipation des femmes, etc., puis un peu agacé par les séquences exhibant les « joies » d'une jeunesse dorée, « émancipée », dansant parmi les lumières kaléidoscopiques des boîtes de nuit. Je décide de revoir le film et réalise que je ne l'avais pas vu. Je n'avais fait jusqu'alors que vérifier s'il était conforme à l'idée que je me faisais de Ramallah. Soudain, j'ai enfin vu des images, les longs travellings dans la ville, la durée des plans qui se posent là sur une jeune fille qui danse, là sur une jeune femme qui marche dans la rue avec un masque de carnaval, là sur trois vieux vieillards assis sur un banc en train de plaisanter, là sur un berger qui accompagne ses moutons paître sur une colline aride que des promoteurs immobiliers vont bientôt couvrir de béton (des panneaux publicitaires l'attestent), là sur des enfants qui jouent dans les rues d'un camp de réfugiés... J'ai compris que Flavie Pinatel ne cherchait pas seulement à donner une autre image de Ramallah, à faire de la contre-propagande

(qui aurait pour conséquence de couvrir les images du linceul de l'idéologie qui est la maladie infantile du film militant), mais qu'elle avait voulu tenir à distance les idées reçues, les clichés véhiculés tant par Israël que par les « amis » de la Palestine qui se contentent souvent de dénoncer l'horreur infligée à ce peuple. Les images de Pinatel révèlent la respiration, le pouls, le grain de la peau de Ramallah et de ses habitants.



RAMALLAH (2013) de Flavie Pinatel

Comme si elle cherchait à faire le portrait des fantômes qui hantent la ville, cachés sous les apparences. Souvent, c'est Beckett qui dit le mieux ce qui se passe dans les tripes d'un artiste: « L'expression du fait qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer, et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer. »

Pas très loin d'ici, il y a Gaza (dans le cœur de tous les Palestiniens). Je n'ai rien vu à Gaza. Je voulais voir l'exposition « Nature de l'Esprit » de Bashar Alhroub. Son œuvre est hantée par les fantômes. Eux seuls échappent à la surveillance des drones, des caméras et des vigiles postés sur les miradors. Ils sont

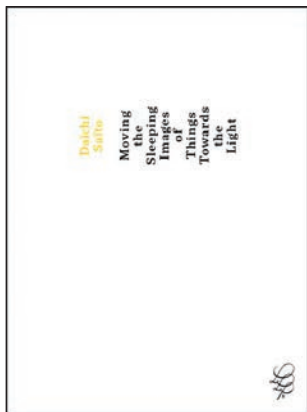
aussi porteurs de la mémoire, d'histoires vécues qui s'enchevêtrent avec le présent. Un présent qui toujours nous échappe et qui, dans sa version contemporaine avec son déploiement d'images et de technologies qui connectent les corps plutôt que de les réunir, avec son culte de la vitesse qui nous empêche de prendre notre temps, mène une véritable entreprise de désintégration des êtres. C'est ce qui s'exprime dans son installation vidéo *No*

Time No Place (2009). Devant cette œuvre, nous assistons à une sorte de lutte des surfaces (comme on dirait une lutte des classes), un conflit entre le néant (noir) et une multitude de grains de lumière (gris/blancs), sorte de rideau plissé remué par une brise ou une main invisible. Une image qui veut prendre corps, consistance, s'animer.

Je me souviens de la première fois que j'ai rencontré Bashar en 2007 à Ramallah. La Municipalité autorisait encore des affichages de photos des martyrs de la lutte de libération. Parmi elles, des affiches intriguaient. Une chevelure noire et une barbe naissante entouraient la surface blanche d'un visage anonyme. Dessous était inscrit en arabe et en anglais: *The Martyr:.....* Chacun pouvait y inscrire le nom, celui d'un défunt ou son propre nom de martyr *potentiel*. Quand plus tard, je vis l'artiste, je reconnus aussitôt que ce visage potentiel était le sien.

Je l'ai re-connu. L'affiche exposait une absence. Ou effaçait une présence. L'art de la persistance. Fantomatique.

Les œuvres que j'ai citées ici croisent des regards autour d'un même territoire et d'un même peuple. Regard de l'extérieur du problème (une étrangère dans Ramallah), regard de l'intérieur (un Palestinien dans un pays qui n'existe pas vraiment). Il faudrait tirer une leçon de ce double point de vue. Trouver une formule inventée par quelqu'un qui serait à la fois du dedans et du dehors. Je pense à Franz Fanon (un Martiniquais qui s'est engagé *corps et âme* pour la cause de l'indépendance de l'Algérie): « L'essentiel n'est pas ce que l'on a fait de toi, mais ce que tu fais de ce que l'on a fait de toi ». ■



Lecteur : Charles-André Coderre

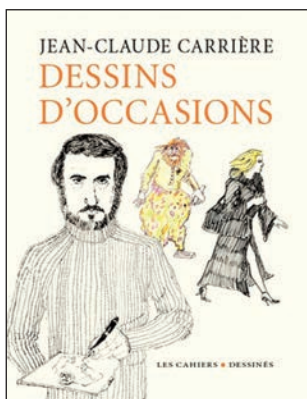
Fondée par Marie-Douce St-Jacques, la toute nouvelle maison d'édition montréalaise, Le laps, nous présente *Moving the Sleeping Images of Things Towards the Light*, écrit par le cinéaste Daichi Saito. Cofondateur du collectif de cinéastes expérimentaux montréalais Double Négatif, qui fête déjà ses dix ans d'existence cette année, Daichi Saito est l'auteur de sept films à ce jour, faisant entre trois et quinze minutes, réalisés en super 8, 16 mm et 35 mm, et célébrés dans les plus grands festivals de cinéma dédiés à l'avant-garde cinématographique. Rappelant les

MOVING THE SLEEPING IMAGES OF THINGS TOWARDS THE LIGHT

de Daichi Saito, traduit de l'anglais par Patrick Poulin, Les éditions Le laps, Montréal, 2013, 88 pages

précieux écrits de Maya Deren, Stan Brakhage, Jonas Mekas, Hollis Frampton, pour ne nommer que ceux-là, le texte de Daichi Saito poursuit une certaine théorie du cinéma amorcée par de nombreux cinéastes d'avant-garde : « J'aime penser que le noir entre les images d'un film est semblable au blanc qui entoure les mots d'un poème ; que le faisceau lumineux qui donne corps à la pellicule est semblable au souffle de l'écriture. Après tout, le cinéaste n'est-il pas en train « d'inscrire en lumière l'image », écrit le cinéaste. Son texte, aux allures de carnet de notes, est divisé en thématiques telles qu'« Analogie », « Origine », « Cadre/image », « Matérialité ». Le lecteur découvre ainsi une puissante vision du cinéma, une élogie au travail manuel, à la pellicule cinématographique, une réflexion sur le photogramme, autrement dit : « des leçons de choses qui donnent le courage

— à ceux qui d'aventure s'y aventurent — de pratiquer un art de plus en plus, et par nécessité, résistant », tel que le souligne André Habib dans la préface de l'ouvrage. Le texte de Saito incitera indéniablement tous ceux qui le liront, à redécouvrir le support argentique à notre époque, à ressentir ce contact privilégié entre l'artiste et la matière-film, ce sentiment profond qui anime plusieurs artistes contemporains travaillant avec la pellicule. La lecture de ce livre invite alors à voir et à revoir l'œuvre de Saito, essentielle dans le paysage du cinéma contemporain. Avec la plus grande des passions, les mots de Daichi Saito, tels des mantras lumineux, apaisent et inspirent : « Poursuivre le travail, comme si on produisait du miel. N'est-ce pas la seule solution au nihilisme ? ». N'est-ce pas là l'une des plus belles façons d'appréhender le cinéma, la tâche de l'artiste ? ■



Lecteur : Alexandre Fontaine Rousseau

On le savait romancier, essayiste et surtout scénariste — pour Luis Buñuel, évidemment, mais aussi pour Jean-Luc Godard, Pierre Étaix, Volker Schlöndorff, Andrzej Wajda, Miloš Forman et même Jesús Franco. Ce que l'on apprend en découvrant ces *Dessins d'occasions*, c'est que Jean-Claude Carrière était aussi illustrateur dans ses temps libres. « J'ai dessiné toute ma vie, depuis mon enfance, au hasard du regard. Tel personnage que je rencontre dans une rue me frappe, je ne sais pas pourquoi, un détail, une allure. Au lieu de le photographier — ce qu'il eût peut-être refusé —, je l'enregistre visuellement,

DESSINS D'OCCASIONS

de Jean-Claude Carrière, Les Cahiers dessinés, Paris, 2013, 256 pages

du mieux que je peux. Après quoi, chez moi, je le reconstitue. » Voilà ce qu'écrit Jean-Claude Carrière dans la préface de ce carnet regroupant les innombrables croquis qu'il a réalisés au fil des ans et des voyages ou au gré des projets.

Entre une série de portraits parfois surréalistes de Marlène Dietrich, une poignée d'images de travail esquissées durant l'écriture du *Charme discret de la bourgeoisie* et quelques ébauches réalisées pour *Manaus*, « un film fantôme qui ne s'est jamais réalisé », c'est avec un intérêt sans cesse renouvelé que l'on constate l'importance qu'occupe le dessin dans le processus créatif de Carrière. Mais, plus encore, ce carnet révèle le dessin comme une manière pour l'auteur d'appréhender le monde, de se l'approprier — de réduire à l'essentiel ce qui l'entoure afin d'en conserver uniquement les détails qui le fascinent. De créer des images qui lui appartiennent et qui tracent, petit à petit, les contours d'une autre œuvre, peut-être plus anecdotique,

mais aussi plus intime, à laquelle il nous donne ici accès : « À la fin de ma vie, ce que j'aurai fait dans ces dessins, je sais que je n'aurais pas pu le faire autrement, ni en littérature, ni en photo, ni en cinéma. C'est un petit sentier parallèle à l'existence, mais autonome. »

Sur le plan du style, on sent nettement l'influence de Jean Marc Reiser, de Roland Topor et de Willem. On imagine sans problème certains de ces dessins se retrouver dans les pages de *Hara-Kiri* ou de *Charlie Hebdo* même si, de son propre aveu, Carrière n'est pas un illustrateur professionnel — mais plutôt un amateur doué. « Je dessine assez bien pour savoir que je ne dessine pas bien », admet-il dans un entretien qu'il accorde à l'écrivain Philippe Garnier ; c'est pourtant avec plaisir que l'on se perd dans les pages de ce recueil à la présentation impeccable, plongée inédite dans l'imaginaire de l'un des scénaristes les plus marquants de l'histoire du septième art. ■

La rage manquante

par Yann-Manuel Hernandez

OÙ SONT LES CRIS ? OÙ EST CE PEUPLE D'ARTISTES ENCORE ASSEZ COURAGEUX POUR CRIER ? POUR ASSUMER le geste furieux de la rage intellectuelle et esthétique ? Ce message n'est pas destiné aux cinéastes qui adoptent les règles dictées par l'industrie, mais à ceux qui se sentent appartenir à un cinéma d'auteur ou d'art – comme on l'appelle – qui devrait être le lieu des poètes de l'image et du son. Il ne s'agit pas d'une attaque qui ciblerait telle ou telle œuvre, mais d'un questionnement qui prend la forme d'un appel. Un appel aux films à venir.

Il y a un manque d'expériences marquantes dans ce que le cinéma québécois transmet au spectateur. Celui-ci ne manque pourtant pas d'images, de beautés, d'histoires, de réalisme ou de talent. Nos films en sont bourrés. Ce qui lui manque, c'est la rage : celle qui bouscule violemment le sentiment de confort et d'indifférence, celle qui rappelle autant aux créateurs qu'aux spectateurs que l'on est toujours plongé dans une vie infiniment fragile, nue et chaotique. Celle qui est au cœur de la volonté créatrice et qui nous fait nous sentir vivants. Alors que nous disposons d'une grande liberté, nous semblons comme aveuglés par sa trop vive lumière, et agissons comme sous une dictature. Une peur inconsciente gruge le désir et autocensure les idées folles. Mais qu'avons-nous à gagner face à nous-mêmes par cette soumission ?

Les expériences marquantes manquent pour une raison claire : la plupart des longs métrages – et les courts encore davantage – tentent d'imiter la réalité, de s'en emparer comme si c'était le *Saint Graal*, évacuant du même coup toute la puissance du cinéma. Cette puissance réside non pas dans l'illusion de la réalité que permet le cinéma, mais dans la capacité du cinéaste à créer des images et des sons qui *donnent à vivre*, quels que soient les moyens qu'il emprunte. Sans les limites imposées par les règles. Nous ne sommes pas des scientifiques, mais des artistes ! Or, la mise en scène de la plupart des films québécois ressemble à une application scientifique de procédés éprouvés, où percent, ici et là, des moments de pure poésie. Obnubilés par une vision empirique, trop de cinéastes regardent le monde comme s'ils analysaient un corps sur une table d'autopsie, alors qu'il faudrait retourner dans la forêt pour contempler la transformation de la chenille en papillon. Les films ne peuvent pas sortir du carcan des lois rationnelles auxquelles les soumet la réalité sans combattre les dogmes, plus castrateurs que libérateurs.



LA VIE NOUVELLE de Philippe Grandrieux

On oublie trop souvent que la création artistique repose sur des métamorphoses et une multitude d'éléments indéterminables fortement liés à notre expérience. L'artiste n'a que faire de l'exactitude face au réel. Il doit avoir le courage de la rage créatrice, cette sensation à la fois douce et violente qui nous fait instinctivement sentir la nécessité de l'acte. L'artiste a la liberté de tenter l'improbable, d'inventer un espace pour que l'accident et l'audace existent : ce mouvement intérieur des choses et des gestes. L'essence de tout art est peut-être moins alors de montrer une action précise que la manière dont elle s'expérimente dans la vie même. Et trouver cette expérience à partager demande un engagement total dans le monde. C'est pour cela que Gilles Deleuze a pu considérer la série des dormeurs du peintre Francis Bacon comme l'une des plus grandes œuvres sur le sommeil jamais réalisées, car Bacon ne montrait pas un homme qui dort sur un lit ou l'histoire d'un homme qui s'endort parce qu'il est fatigué. Non, tout cela compte très peu et un peintre amateur aurait pu faire de même. Ce que capte Bacon, et c'est là tout son génie, c'est la « force d'aplatissement » dans le sommeil : « Savez, un corps vraiment fatigué, qui se couche, et on le voit même visuellement ! Mais comment le

rendre ? Ça c'est être un grand peintre. Si bien que, à la lettre, c'est pas que ce soit un corps sans épaisseur ; si je peins un corps sans épaisseur, c'est nul, ça rate. Si je peins un corps en train de perdre son épaisseur, c'est réussi »¹. Et qu'est-ce que la « force d'aplatissement » sinon la qualité de l'expérience vécue du sommeil que cet artiste a vu dans ce corps qu'il avait à peindre. Atteindre ainsi le cœur de ce qu'on appelle l'art est l'acte d'un cri, qui passe par l'œuvre et révèle au spectateur la part inconnue du réel, parce que transmise par la subjectivité d'un autre.

Mais lâchons un dernier cri : le cinéma n'est pas mort ! Le cinéma existera tant qu'il y aura des poètes assez courageux pour embrasser la puissance de ses armes et nous donner non pas à voir, mais à vivre ! Il nous faut reconquérir le plan, le travelling, le zoom, le grain, les couleurs, le suspense, le sonore, les visages, la lumière, les corps, les étoiles ! Ne pas laisser la force de l'émotion et de la sensation à l'industrie du spectacle et de la publicité. Il nous faut remettre la force grisante, euphorisante et, surtout, subversive de la vie *au cœur* des films. Qui aura encore assez de rage pour entendre ce cri ?

1. *La voix de Gilles Deleuze*, Cours 15, 1981 (www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=216)



MONUMENTS MEN George Clooney
 LE SEMEUR Julie Perron
 THE GRAND BUDAPEST HOTEL Wes Anderson

MICHAEL KOHLHAAS Arnaud des Pallières
 TOM À LA FERME Xavier Dolan
 3 HISTOIRES D'INDIENS Robert Morin

QUE MA JOIE DEMEURE Denis Côté
 UVANGA Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu
 JASMINE Alain Ughetto

Se raconter, c'est vivre

par Alexandre Fontaine Rousseau



Un film de fiction peut être documentaire et un documentaire être fiction ; et le cinéma de Robert Morin s'est si fréquemment situé à la croisée de ces deux registres qu'il n'est pas étonnant de l'y retrouver aujourd'hui. **3 histoires d'Indiens**, son plus récent film tourné sur une période de quatre ans, raconte bel et bien des « histoires », comme son titre l'indique. Mais ces histoires, au fond, sont-elles moins vraies que d'autres parce qu'elles sont inventées ? En les campant si près de la réalité, Morin fait de ces récits l'extension de celle-ci. Comme si le documentaire seul n'était pas suffisant pour dresser un portrait juste des individus qu'il filme, puisque le réel lui-même n'est pas à la hauteur de leurs aspirations. Il devient alors nécessaire de raconter. D'inventer pour mieux représenter.

Inventer, aussi, pour faire renaître une communauté là où l'occupation culturelle a fait des ravages en dissociant les êtres, et en supprimant l'idée même de collectivité. Avec le bric-à-brac à sa disposition, le jeune Érik tente de monter un émetteur de télévision grâce auquel il diffusera des films familiaux, des images de la nature qui redonneront l'espoir aux siens. Shayne déambule entre la ville et la campagne – la musique symphonique qu'il écoute donnant un sens aux paysages de son quotidien. Quant à Alicia, Shandy-Ève et Marie-Claude, elles s'isolent pour vouer un culte à la première sainte

amérindienne Kateri Tékakwitha. Chacune de ces histoires, à sa manière, se situe à la lisière de l'existence et du songe. Chacune est une histoire de résistance.

Le rêve règne sur ce film. Il est à la base du projet naïf d'Érik, qui espère réunir une communauté disloquée autour de quelques images qu'il a tournées. Il vire au cauchemar lors de cette scène, à la fois sublime et angoissante, durant laquelle Shayne erre dans un monde apocalyptique où même Maurice Ravel n'arrive plus à couvrir le grondement menaçant des camions, à faire oublier cet enfer où la fumée sombre des machines se mêle à la noirceur de la nuit. C'est aussi un rêve que caressent ces trois jeunes amérindiennes, qui désirent à leur tour devenir saintes. Ici, la caméra ne distingue plus le rêve de la réalité. Ou, plutôt, elle affirme constamment que l'un et l'autre ne sont que deux faces potentiellement indistinctes de la même existence se déployant à l'écran.

Au-delà de leur réalité, c'est donc bel et bien l'imaginaire de ces jeunes autochtones que Morin arrive à documenter. Car ces histoires, ce sont au fond les personnages qui les écrivent ; comme si le cinéaste, en leur offrant « leur » film, leur proposait un espace où il est à nouveau possible de rêver. Le cinéma, ici, sert son sujet au lieu de s'en servir. Utilisée à tort et à travers, l'expression « film choral » s'avère dans le

cas présent particulièrement appropriée. Morin orchestre ces existences, en ce sens qu'il cherche à les faire vibrer à l'unisson, à mettre en évidence l'harmonie qui existe entre les voix distinctes qu'elles représentent. Le dispositif déployé ici, plutôt que d'encadrer la vie, sert à l'amplifier – non seulement à l'écran, où se concrétisent des vies rêvées à même le réel, mais aussi dans cette réalité représentée qui semble moins désespérée dès lors que le cinéma lui a restitué sa capacité à être transcendée.

Aux antipodes de l'effet de style, l'onirisme devient ainsi un outil politique. Le rêve, plutôt qu'une fuite, ressort de cet exercice comme une manière de triompher sur l'injustice en dépassant temporairement les causes concrètes de sa propre aliénation. Car le cinéma, en matérialisant les aspirations de ses personnages, s'oppose au désespoir simple. Il défriche des avenir potentiels, sonde des issues possibles. **3 histoires d'Indiens** est un petit film où se déploient de grands enjeux, dans lequel s'opposent la révolte et la soumission, le nihilisme et l'espoir. La volonté politique de Morin est évidente. Le parallèle qu'il trace entre le sort des communautés autochtones et celui du peuple palestinien la souligne très clairement. Mais elle se manifeste par des moyens subtils, notamment par ce désir de défier les préjugés pour aller à la rencontre de l'Autre.

Suite p. 54 →

Car ces portraits, s'ils n'écartent pas la tragédie inhérente à leur sujet, refusent systématiquement de s'y cantonner. Faisant état de la confrontation entre ces jeunes et leur milieu, de la tension fondamentale entre leurs désirs et leur environnement, Morin ne fait jamais de leur condition une fatalité, témoignant plutôt de la volonté d'une génération de ne pas subir le même sort que la précédente. Le court portrait de famille que réalise Érik s'avère en ce sens particulièrement troublant, résumant en quelques minutes à peine tous les grands maux qui ont affligé les communautés autochtones au cours des dernières décennies et auxquels ces jeunes aspirent à échapper. Mais Morin, en signant un film ouvert plutôt qu'un portrait intransigeant de cette réalité, s'inscrit dans un mouvement plus ample qui va à l'encontre de toute logique implacable pour témoigner, à l'inverse, d'une multitude de chemins possibles.

Obliquement, ces **3 histoires d'Indiens** poursuivent le virage amorcé avec **Les 4 soldats**, révélant que l'auteur de **Quiconque meurt, meurt à douleur** a délaissé un certain pessimisme. Dans ces deux films, la rédemption passe par la transmission – qui donne un sens à l'existence, à la souffrance. Être, c'est d'abord se raconter ; se raconter, c'est articuler sa vie autour d'une histoire. Voilà ce que permet la caméra. Si, depuis toujours, Morin place celle-ci entre les mains de ses protagonistes, il semble plus que jamais comprendre la profonde valeur de ce geste, l'occasion qu'il représente pour eux de créer à l'écran un monde à leur image. Il n'est pas question, ici, de mettre en scène l'Autre. Il faut lui offrir la chance de se mettre en scène lui-même et ainsi lui permettre de reconquérir sa propre existence – quitte à ce qu'il imagine sa propre destruction.

En ce sens, **3 histoires d'Indiens** est un film généreux et profondément humain. Parce

qu'il a le courage d'embrasser le cinéma comme force de changement potentiel, de changement rêvé. Illusoire, peut-être. Mais qu'importe. L'ambivalence des trois conclusions qu'il propose, cette manière que chacune d'elles a de se placer si explicitement à la lisière de la mince frontière séparant le réel de la fiction permet surtout de rappeler que celle-ci, bien loin d'être infranchissable, s'avère au contraire fondamentalement perméable. Morin semble avoir compris mieux que quiconque que la caméra est un outil, une arme servant à réduire la distance qui sépare le rêve de la réalité ; et que cette action peut être tout aussi efficace que tant de discours qui enchaînent l'homme à un sort prédéterminé.

Québec, 2014. Ré., ph. et scé. : Robert Morin. Mont. : Michel Giroux. Son : Louis Collin, Bruno Bélanger, Bernard Gariépy-Strobl. Int. : Shayne Brazeau, Shandy-Ève Grant, Erik Papatie, Alicia Papatie-Pien, Marie-Claude Penosway. 70 minutes. Prod. : Virginie Dubois et Robert Morin pour la Coop Vidéo de Montréal. Dist. : Coop Vidéo.

Uvanga de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu

Marie-Hélène Cousineau déclarait récemment que pour les spectateurs blancs « *Uvanga* constitue souvent leur premier contact avec la réalité inuite d'aujourd'hui »¹. Si en plus le spectateur en question est cinéphile, le dépaysement est encore plus brutal, tellement l'image du **Nanook** de Flaherty est ancrée dans notre mémoire. Or le projet de Flaherty était de décrire à l'écran la vie traditionnelle des « Esquimaux » du grand

nord québécois, un mode de vie disparu en bonne partie au cours du XIX^e siècle et mis en scène par le cinéaste pour les besoins du film. **Uvanga**, vraie fiction où se côtoient acteurs professionnels et non-acteurs, s'arrime au contraire, dès son premier plan, dans l'aujourd'hui d'un village inuit, Igloolik, dans l'île de Baffin.

Filmée avec un amour évident du pays, l'histoire que nous content les cinéastes est un véritable atterrissage dans le quotidien

actuel de cette communauté fière de sa culture – et de sa gastronomie : si une pizzeria s'installe dans le village, on ne continue pas moins à se régaler de poisson cru et de foie de phoque. Les cinéastes, ont su faire bon usage de leur complicité évidente avec les gens du lieu pour bâtir une fiction qui, étonnement, leur permet sans doute de cerner au plus près de la réalité cette petite communauté que l'approche documentaire l'aurait permis. Et pourtant cette fiction, clairement assumée par ses auteures, avec son scénario bien construit, ses rebondissements et son suspense, a une valeur documentaire indéniable. Tourné très simplement, le film, tout entier au service des personnages qu'il nous laisse le temps de découvrir, s'attarde sur les lieux et les choses, nous livrant sans emphase le quotidien d'une famille élargie. Le point de vue de l'ethnologue est ici laissé au vestiaire : seul comptent Tomas et Anna, Jeela et Sheba, Barrie et Ike, Sarah et Silessie, que nous n'oublierons jamais. – **Robert Daudelin**

1. *Le Devoir* du 27 avril 2014.



La froide mécanique de l'histoire à l'œuvre

par Philippe Gajan

Un western. De grands espaces, la beauté sauvage et monumentale des montagnes des Cévennes, Mads Mikkelsen le guerrier silencieux (ou le méchant dans le dernier James Bond) en jeune Clint Eastwood (ce qu'avait demandé le cinéaste à sa directrice de casting), une chevauchée héroïque... le décor est planté. Maintenant, il faut l'histoire morale, ici empruntée à Heinrich von Kleist (*La Marquise d'O*) : au XVI^e siècle, un marchand de chevaux, prospère et intègre, est victime d'une injustice perpétrée par le seigneur local. Il va d'abord user de tous les moyens légaux à sa disposition pour exiger réparation. Lorsque sa femme est brutalement assassinée, il prend le maquis et lève une armée qui va ravager la contrée.

RÉVOLTE, RÉBELLION, TERRORISME...

Après *Hadewijch* de Bruno Dumont en 2009 et *Les chants de Mandrin* de Rabah Ameur-Zaïmeche en 2012, un troisième cinéaste français important, Arnaud des Pallières, livre à son tour un grand film sur une figure historique dont les agissements viennent résonner très fortement sur le contemporain : révolte, rébellion, terrorisme... à l'ère des Indignés, de Occupy, des printemps arabes ou étudiants... Si chacun des trois cinéastes adopte une posture particulière, qui lui est propre, il n'en reste pas moins que tous proposent un cinéma résolument naturaliste et, surtout, politique. Et deux d'entre eux le font par l'entremise du film d'époque et de personnages de justicier (Mandrin et Kohlhaas), porteurs à la fois de l'histoire et du mythe.

Arnaud des Pallières (*Parc, Adieu, Poussières d'Amérique*), cinéaste peut-être plus rare et plus difficile à cerner, n'est pas le moins passionnant des trois. À la fois austère et sublime, son film magnifie les luttes de Kohlhaas, mais surtout les aborde dans toute leur complexité. Arnaud des Pallières se refuse manifestement à signer un pamphlet ou à endosser les habits du moraliste. Ni Luther ni Montaigne, et encore moins la Fontaine, il nous adresse une histoire morale mais se refuse à nous faire la

« Parce qu'au fond, qu'est-ce que le film que j'ai fait? [...] des êtres vivants, des animaux, des paysages, et une histoire qui est une histoire morale. [...] des personnages qui sont taraudés par une histoire morale. Et je crois que le western c'est que ça. » – Arnaud des Pallières¹

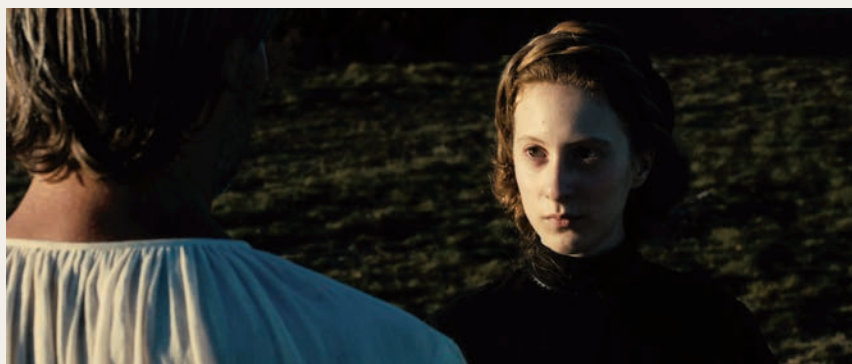


morale. C'est toute l'ambiguïté et la force du film, et ce, jusqu'à la dernière seconde. Déchiré entre sa foi et sa soif de justice, Kohlhaas mène une croisade tout d'abord personnelle qui se double progressivement d'une croisade politique. Est-il dès lors possible que la douleur d'un seul vienne cristalliser et porter les aspirations de tout un peuple? Et surtout, la révolte n'est-elle l'apanage que de ceux qui aspirent à prendre le pouvoir, quitte à le reproduire en se substituant à lui?

JUSTICE

Plus précisément, le film met en scène la tension morale entre justice sociale (celle que réclame les « indignés » qui vont se joindre à Kohlhaas) et justice individuelle (celle que revendique Kohlhaas). À ce titre, la scène de la visite que rend Luther (extraordinaire Denis Lavant) à Kohlhaas est exemplaire. Ce dernier s'apprête à faire pendre l'un de ses hommes coupable de s'être livré au pillage. « On ne prend pas. On achète. On paye à qui ça appartient. Et on n'accepte

aucun don. Les gens donnent parce qu'ils ont peur. La guerre ne donne pas de droits. Le pillage, le vol, c'est les seigneurs, c'est pas nous. » Kohlhaas condamne ainsi à mort au nom de la justice. Ce à quoi Luther répond : « C'est ça, ton idée de la justice? Prendre tes propres hommes? C'est pour ça que tu brûles, que tu massacres? Il paraît que tu t'apprêtes à ravager une ville entière. Tous ces gens que tu entraînes dans la guerre, ils savent ce qui les attend? Qu'est-ce que tu leur as raconté? Que Kohlhaas est victime d'une grande injustice? Tu es marchand. Ton commerce est prospère, pour toi la vie est douce. » Et il poursuit plus tard : « Si tous faisaient comme toi, il n'y aurait plus ni ordre, ni justice. Toi-même, qu'est-ce que tu ferais si dans ta propre troupe, chacun voulait être indépendant, se faire justice et se venger lui-même. Tu dirais que c'est au supérieur de juger, que nul ne peut être juge de sa propre cause. [...] J'ai passé ma vie à convaincre l'Église et les princes qu'ils n'avaient pas de raison de nous craindre, que tout ce que nous demandions, c'est de



pouvoir vivre et de prospérer à leur côté. Ta révolte a fait reculer notre cause...».

Plus tard encore, la princesse, sœur du roi, lui pose également cette question : «Tu es un fanatique?». Il répond : «J'ai des principes.» Elle lui dit alors : «Tu es comme moi, tu vis autant de l'amour que de la crainte que tu inspires.» Toute l'ambivalence de Kohlhaas est là : il ne peut obtenir justice que si lui-même devient l'égal de ceux qu'il combat. C'est là toute l'impossibilité de l'histoire à se renouveler.

HISTOIRE

Si des Pallières a déplacé le cadre géographique du roman de Kleist (dans les Cévennes et sa nature à la fois grandiose et rugueuse plutôt que dans la Basse-Saxe, manifestement pour des raisons de mise en scène), il en a gardé le cadre historique (contrairement, par exemple, à Milos Forman dont le *Ragtime* était aussi une adaptation de *Michael Kohlhaas*) : le XVI^e siècle, la Réforme, l'opposition entre le catholicisme et le protestantisme, la naissance du capitalisme, l'effritement de la féodalité et les premières convulsions qui mèneront à la Révolution française... Ainsi, le film tout entier semble s'offrir comme une scène primitive du monde de 2013, une société de castes profondément inégalitaire,

un monde qui doute, animé par un profond sentiment d'injustice. Rien n'a changé au fond, ceux qui mènent les révoltes reproduisent l'ordre de ceux qui les précèdent et les vaincus sont toujours les mêmes.

«[...] est-il possible de gauchir l'Histoire, est-il possible de rendre voix à ses vaincus? Sans pour autant avoir la présomption de parler à leur place, ni même d'eux, sans présumer de leur force ou de leur faiblesse, voire des siennes? Est-il possible de «brosser», selon les vœux de Benjamin, l'histoire à rebrousse-poil»: voilà, en somme, le programme que se sont fixés les films d'Arnaud des Pallières». Jean-Pierre Rehm écrivait ces mots à propos des premiers films du cinéaste (*La mémoire d'un ange*, *Les trois temps du reveneur*, *Le jardin du bonheur*, *Les choses rouges*, *Avant Après*, *Drancy avenir*, *Is dead*). Ces mots restent profondément d'actualité dans le cas de Michael Kohlhaas. Si des Pallières avoue volontiers avoir comme modèle le *Aguirre* de Herzog, *Andrei Roublev* de Tarkovski ou encore *Les 7 Samourais* de Kurosawa, («ce que je connaissais dans le film d'aventure, dans le film d'époque, de plus singulier, de plus accompli comme geste artistique»), s'il a beaucoup regardé de westerns de l'époque classique (Anthony Mann, John Ford), c'est avant tout cette résonance avec

les événements de ces dernières années qui frappent. Une histoire morale, certes, autour du concept de justice, un conte philosophique ou une fable, mais surtout une mise en perspective des balbutiements de l'Histoire et de ses paradoxes.

Heinrich von Kleist a écrit le court roman dont le film s'inspire pendant les guerres napoléoniennes au début du XIX^e siècle. Il se suicidera un an après la parution du livre. Contemporain de Goethe et du romantisme allemand, son interprétation de l'histoire est révélatrice du moment où il l'écrit et de l'état d'esprit dans lequel il se trouve alors. Le naturalisme du film, l'adéquation entre ce paysage beau et austère et les traits de l'acteur, de même que le profond désespoir qui habite son personnage, nous renvoient naturellement à cette période. Pourtant, le cinéaste ne livre pas un film romantique, et il se refuse à endosser le désespoir moral propre à cette époque ou à son héros, voire même son ambivalence. Il ne tranche pas en faveur de la princesse, du théologien ou du marchand, des puissants d'hier ou d'aujourd'hui. Mais, comme toujours, les oubliés de l'histoire sont ceux qui ont cru combattre pour une cause mais qui sont renvoyés dans leur chaumière, quand ils en ont une... jusqu'à la prochaine fois. Ni colère, ni désillusion dans ce film, ni même une invitation à poursuivre la lutte. Mais la froide mécanique de l'histoire à l'œuvre³. Un constat implacable...

Donnons une dernière fois la parole au Luther de des Pallières : «Tu ne sais pas encore qu'il ne convient pas au chrétien de combattre avec l'épée, l'arquebuse mais avec la croix et la patience? Que son triomphe n'est ni domination ni pouvoir, mais soumission et humilité?» À se demander si la religion (tout comme celle de l'économie aujourd'hui) n'a pas été inventée pour nous faire taire. En d'autres temps, certains auraient parlé de l'opium du peuple. ■

1. Interview avec Arnaud des Pallières par Olivier Père – <http://www.youtube.com/watch?v=daihraGEg-g>
2. Arnaud des Pallières – etc. (Y a-t-il une mort après la vie?) par Jean-Pierre Rehm – <http://www.pointligneplan.com/arnaud-des-pallieres>
3. «Arnaud des Pallières : cinéma sidéré» par Simon Lefebvre – <http://www.revuezinzolin.com/2013/09/arnaud-des-pallieres-cinema-sidere/>

France, Allemagne, 2013. Ré. : Arnaud des Pallières. Scé. : Arnaud des Pallières, Christelle Berthevas, d'après Heinrich von Kleist. Mont. : Sandie Bompar. Mus. : Martin Wheeler. Int. : Mads Mikkelsen, Denis Lavant, Bruno Ganz, Mélusine Mayance, Roxane Duran. Prod. : Les films d'ici, Serge Lalou. 122 minutes. Dist. : Eyesteelfilm distribution.

Le taxidermiste et l'ouvrier

par Alexandre Fontaine Rousseau

O n imagine mal Denis Côté devenant, du jour au lendemain, fervent défenseur de la classe ouvrière. Son cinéma, depuis toujours campé aux antipodes de l'engagement, entretient avec le réel une relation qui frôle l'antagonisme. Il n'est aucunement question, chez lui, de cerner celui-ci. Il s'agit au contraire de le modeler, d'en faire du cinéma et, qui plus est, du cinéma à l'image de son auteur. Les univers aux repères flous de *Curling* ou d'*Elle veut le chaos* ne renvoient à aucune réalité concrète, à aucun lieu précis. Ils se situent en marge du monde, en périphérie de l'idée même de société. Comme si le cinéma, pour Côté, servait à affirmer une distance plutôt qu'à effectuer un rapprochement. Le sujet, comme tout le reste d'ailleurs, sert donc à nourrir l'image – à fabriquer ces laboratoires hermétiques dans lesquels le cinéaste pourra expérimenter librement. On pourrait presque dire qu'il n'y a pas de sujet à proprement parler dans son cinéma.

D'où le malaise que peut susciter l'idée même d'une rencontre entre le regard clinique de Côté et le monde du travail à la chaîne: cette espèce de cynisme calculateur au gré duquel le cinéaste exploite le réel semble absolument irréconciliable avec les enjeux sociaux concrets qu'implique ce qu'il entrevoit d'emblée comme une «matière première». *Que ta joie demeure* alterne entre le quotidien d'ouvriers œuvrant dans différents domaines et le mouvement perpétuel de la machinerie industrielle les entourant. La caméra de Côté y capte un quotidien ancré dans la routine, dans la répétition cyclique de gestes précis, dans l'alternance des pauses et des reprises et dans la complémentarité des cadences.

Paradoxalement, cette mécanisation des corps concorde si logiquement avec la manière qu'a Côté de les filmer que l'on ne peut qu'y voir un parallèle presque aussi révélateur de la nature de sa démarche que ne l'était la fameuse séquence de taxidermie dans *Bestiaire*. Car si le cinéma de Denis Côté peut recréer l'apparence de la vie, il a autrement plus de difficulté à restituer de manière authentique celle-ci à l'écran. Chez



lui, les corps se figent sous la pression du cinéma, car ils sont soumis à une violence externe – une violence qui repose sur la force d'une vaste mécanique à laquelle ils ne peuvent que se plier. Cinéaste taxidermiste, Côté exige de ses modèles qu'ils prennent la pose pour extérioriser leur intériorité. Mais, ce faisant, il impose son interprétation de ces corps sur ceux-ci – procédant par le fait même à l'esthétisation de leur aliénation plutôt qu'à une authentique expression de celle-ci.

Filmant ici les humains comme il filmait les animaux dans *Bestiaire*, Côté emprisonne ses sujets dans des cadres qu'il construit comme des sentiers à suivre – puisqu'il est en mesure de prévoir les mouvements d'individus conditionnés par leur environnement à se déplacer d'une manière prédéterminée. Il intègre ces corps à leur milieu et les enferme dans un montage épousant habilement le rythme insistant des machines qui les entourent. Force est d'admettre que l'exercice de style est d'ailleurs plutôt réussi, sur le plan strictement formel: les humains circulent dans le film avec la précision d'une série d'engrenages qui permettrait à l'ensemble de fonctionner efficacement. Le problème fondamental auquel se bute *Que ta joie demeure*, qui est d'ailleurs le problème auquel se bute le cinéma de Denis Côté en général, c'est que jamais il n'arrive à court-circuiter l'ordre établi.

Entre les mains de Côté, le cinéma ne possède plus aucun potentiel libérateur. Ce n'est pas une force de changement. Au contraire, il exacerbe les conditions préexistantes, les fixe dans une forme cohérente qui correspond à une conception préétablie de la réalité. Les individus, ici, sont invités à jouer leur propre rôle dans un simulacre qui sclérose le présent et annonce au final son éternel recommencement. «Ce que j'aime dans le présent, c'est que je n'ai pas le temps de penser, pas le temps de réfléchir», affirme dans un instant d'introspection l'un des hommes filmés. «Ça passe pis c'est fini, pis après ça t'as un autre présent, pis un autre, pis encore un autre...» Ce fatalisme, aucun dispositif que met en place Côté n'arrive à l'ébranler ou même à le remettre en question.

En fait, c'est plutôt l'inverse qui se concrétise. La fiction, en se greffant au documentaire, vient confirmer cette impression que les protagonistes «répètent» en vue d'un échec à venir. Devenant acteurs de leur propre tragédie, les individus consentent à jouer face à la caméra de Côté diverses scènes pratiquées au préalable où ils se butent à la cruauté impassible de leur univers, aux limites de leur condition, et abdiquent. Il n'y a donc pas de confrontation entre la fiction et le documentaire, aucune friction, pas plus qu'il n'y a d'opposition entre les discours de l'un et de l'autre.

Suite p. 58 ➔



Les deux segments du film ne font que se corroborer, consolidant conjointement ce désespoir qu'inspire chaque lent travelling vers l'avant résolument opprimant. Le passage d'un registre à un autre s'affiche dès

lors comme une fin en soi, plutôt que comme une manière de perturber l'hégémonie d'une représentation donnée.

Avec *Vic + Flo ont vu un ours*, on sentait que l'emprise de Denis Côté sur son propre

univers se relâchait pour laisser la place à une certaine forme d'ouverture, qu'il acceptait finalement qu'une part d'imprévu vienne remettre en question son autorité. *Que ta joie demeure*, pour sa part, laisse entendre que le cinéaste a peut-être renoncé à cette soi-disant objectivité à laquelle il prétendait autrefois pour assumer un peu plus son discours. Mais, plus que jamais, les limites de sa posture habituelle se font ressentir. Film dont les failles sont plus intéressantes, ou à tout le moins plus intrigantes, que les qualités, *Que ta joie demeure* nous incite surtout à nous poser la question: qu'arriverait-il si, au lieu d'expérimenter en terrain connu, Denis Côté quittait sa zone de confort pour se mettre réellement en danger? 

Québec 2014. Ré. et scé.: Denis Côté. Ph.: Jessica Lee Gagné. Mont.: Nicolas Roy. Int.: Guillaume Tremblay, Ted Pluviose, Emilie Sigouin, Hamidou Savadogo, Olivier Aubin, Cassandre Emanuel. 70 minutes. Prod.: Sylvain Corbeil, Nancy Grant et Denis Côté pour Metafilms. Dist.: EyeSteelFilm.

Ce texte a également été publié sur le site de *24 images*.



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

8480, Côte-de-Liesse
Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511
F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153
info@rsbimedia.com



Le monde selon Monsieur Moustapha

par Bruno Dequen



AP Photo/Fox Searchlight

Attention aux apparences ! Derrière l'habituelle virtuosité ludique, psychorigide et volontairement enfantine de sa mise en scène, le nouvel opus de Wes Anderson marque un tournant majeur dans l'œuvre de ce cinéaste qui, plus que jamais, n'a cessé d'explorer le profond malaise existentiel enfoui derrière la parfaite symétrie de ses cadrages colorés et de ses décors en carton-pâte. Tout en continuant de complexifier un style plus reconnaissable que jamais, Anderson fait preuve ici d'une lucidité proprement inouïe sur le rapport de son art au monde qui le place définitivement parmi les plus grands cinéastes contemporains.

D'un pur point de vue technique, *The Grand Budapest Hotel* est, avec *The Life Aquatic with Steve Zissou*, l'œuvre la plus ambitieuse d'Anderson. Ouvertement inspiré par la figure de Stefan Zweig, le film se déroule principalement dans une Europe d'entre-deux-guerres totalement fantasmée. En à peine quelques minutes, le récit, qui file à toute allure, nous présente une jeune fille se recueillant de nos jours devant la tombe de l'auteur d'un livre qu'elle semble admirer. Après un court insert inévitable sur la couverture de l'ouvrage en question (qui est bien entendu intitulé *The Grand Budapest Hotel*), le film remonte le temps jusqu'en 1985 alors

que l'auteur vieillissant (Tom Wilkinson), installé dans un immeuble décrépi de l'ère soviétique, tente d'expliquer les origines de son œuvre à la caméra. Ses propos nous transportent en 1968 au cœur d'un palace tombé en désuétude dans lequel ne subsistent plus que quelques clients fidèles et solitaires. C'est à cette époque que le jeune auteur (interprété désormais par Jude Law) rencontre le véritable narrateur de l'histoire, le mystérieux M. Moustapha, propriétaire de l'endroit. À l'occasion d'un souper, ce dernier accepte de lui conter les dernières heures de gloire de ce vestige d'une Europe désormais disparue et les circonstances invraisemblables qui l'ont amené à devenir un riche entrepreneur. À partir de là, le récit s'installe définitivement dans les années 1930 et suit les tribulations du concierge M. Gustave (Ralph Fiennes) et de son valet Zero (le jeune Moustapha) aux prises avec une rocambolesque histoire d'héritage alors qu'une guerre inévitable s'annonce.

Il serait vain de tenter de résumer les innombrables rebondissements composant les aventures de M. Gustave. Comme à son habitude, Anderson multiplie les personnages, agrandit toujours davantage sa famille d'acteurs (au moins une quinzaine de personnages sont interprétés par des habitués de son univers), et surcharge le

moindre plan d'une quantité astronomique de détails. Ajoutons à cela une structure narrative étalée sur quatre périodes, des maquettes, du *stop motion* et des changements de format d'image... Anderson fait feu de tout bois dans ce film. En particulier, sa maîtrise des compositions frontales atteint de nouveaux sommets d'inventivité en explorant pour la première fois les possibilités du format académique, et son penchant pour une langue baroque à la politesse subtilement surannée trouve en Ralph Fiennes, qui confère sa dignité naturelle au personnage de M. Gustave, son meilleur interprète à ce jour. Toutefois, si la fluidité et le style inimitable (ou trop facilement imitable selon ses détracteurs) avec lesquels le cinéaste parvient à présenter toutes ces informations imposent un minimum de respect, force est d'admettre qu'il semble de prime abord déployer une quantité exponentielle d'astuces pour ne créer à l'arrivée qu'un récit, certes jubilatoire, mais tout à fait superficiel. Une amusante aventure burlesque. Une pâtisserie délicieuse mais trop riche. Une ultime plongée dans un monde nostalgique et puéril. Or, le génie d'Anderson est d'avoir conçu un film en trompe-l'œil. Si la pyrotechnie en met plein la vue, le cœur de *The Grand Budapest Hotel* se situe ailleurs, dans ce qui est à peine montré ou dit.

Suite p. 60 ➔

Véritable metteur en scène de son petit monde imaginaire, M. Gustave s'impose comme le dernier né de cette longue lignée d'hommes enfants qui peuplent l'univers d'Anderson. À l'image d'un Steve Zissou aussi ridicule, irresponsable et égocentrique qu'inspirant, M. Gustave est un phénomène anachronique, tentant tant bien que mal de maintenir en vie un univers idéalisé. Dans son cas, celui d'une Europe unie (merveilleuse idée que cette confrérie européenne de concierges !), sophistiquée et pacifique, éternellement figée dans un début du siècle florissant qui n'a, bien entendu, jamais vraiment existé. Certes, l'hommage rendu à Stefan Zweig et le fait de situer le récit au cœur d'une des périodes les plus troublées de l'histoire de l'Europe (même fantasmée) imposent immédiatement une lecture plus sérieuse des intentions du cinéaste. Sans rien enlever à Zissou l'explorateur, la montée du nazisme n'a pas la même portée que les documentaires aquatiques. M. Gustave se présente donc ouvertement comme un résistant face à la barbarie du

monde, et son repli sur soi, même dans les moments les plus incongrus (sur le bord d'être jeté d'un précipice, il choisit de finir en beauté en récitant un poème !) serait une sorte de profession de foi du cinéaste. L'artifice contre le réel. L'art contre la guerre. Gustave /Anderson contre la cruauté du monde.

Ce discours serait aussi charmant que naïf – et certainement moins pertinent que ceux de Chaplin et Lubitsch en leur temps – si Anderson ne complexifiait pas davantage les enjeux de cette prise de position. Il serait en effet trompeur d'identifier le discours d'Anderson à celui de M. Gustave. Ce dernier, derrière son inébranlable optimisme, est une figure beaucoup plus trouble que les précédentes créations du cinéaste. Mélange d'affection, de domination et de nécrophilie, son empathie envers les vieilles veuves est plus que douteuse. Sa politesse excessive est constamment parasitée par des excès de cynisme d'une vulgarité surprenante, trahissant momentanément l'artificialité de son personnage. Plus que tout, son attachement envers les « valeurs civilisées » le plonge dans des situations certes amusantes (son enthousiasme pour la qualité du dessin du plan d'évasion d'une prison), mais finalement fatales (son dernier coup d'éclat contre les soldats). Le fondement de l'optimisme est la terreur pure, disait Oscar Wilde... Contre la folie du monde, M. Gustave a choisi l'isolationnisme et le déni absolu. Dans un certain sens, son jusqu'au-boutisme est louable, et la passion évidente d'Anderson pour les choses du passé ne saurait annihiler le pouvoir de séduction de sa démarche, mais il n'en reste pas moins que son attitude aboutit à une inévitable autodestruction.

Grâce au personnage de M. Moustapha, Anderson prend toute fois soin de proposer un second regard, et non des moindres, puisqu'il s'agit de celui du narrateur de l'histoire. Or, ce dernier n'est pas dupe des paradoxes inhérents au mythique concierge, tout comme il admet ouvertement

son propre rapport nostalgique absurde envers ce vieil hôtel désormais décrépit. Contrairement à M. Gustave, Moustapha est d'une lucidité troublante. À cet égard, ses choix de conteur sont à la fois imprévisibles et éclairants. Le sort ultime de M. Gustave n'est ainsi évoqué qu'au détour d'une phrase sèche. Une fin abrupte d'autant plus surprenante que ce personnage semblait être le cœur de l'histoire. Est-ce un simple refus de la part de Moustapha de laisser entrer par la grande porte cette cruelle réalité que M. Gustave a niée toute sa vie ? Oui et non. En effet, le destin de M. Gustave sert à la fois d'allégorie et de trompe-l'œil. Après avoir terminé son récit, en une phrase tout aussi courte et dénuée d'artifice que celle qui cloua le destin de son mentor, Moustapha évoque enfin la véritable raison de son attachement à l'hôtel : cette charmante pâtissière morte trop jeune, qu'il a bien pris soin de laisser en marge de ses aventures, alors que son témoignage ne fut finalement qu'un ultime moyen de faire revivre l'époque où elle était en vie. L'art conçu comme une surface permettant d'effleurer l'horreur du monde sans jamais la nommer. En fin de compte, ce *Grand Budapest Hotel* n'a jamais été celui de Gustave, mais celui de cette Agatha au destin tragique dont on ne saura jamais rien. Or, l'art d'Anderson n'a-t-il pas toujours consisté à surcharger le visible dans le but de masquer l'essentiel, quitte à se noyer dans la nostalgie d'une enfance idéalisée qui, très probablement, n'a jamais véritablement eu lieu ? Depuis toujours, son univers se tient sur le bord d'un abîme existentiel. Il n'a jamais semblé aussi présent que dans ce film. *The Grand Budapest Hotel* ne fera probablement pas changer les détracteurs d'Anderson de camp. Mais ils ne pourront plus jamais l'accuser de superficialité infantile. ■

États-Unis, Allemagne. 2014. Ré. : Wes Anderson. Scé. : Anderson et Hugo Guinness, d'après Stefan Zweig. Ph. : Robert D. Yeoman. Mont. : Barney Pilling. Décors : Gerald Sullivan. Mus. : Alexandre Desplat. Int. : Ralph Fiennes, Tony Revolori, F. Murray Abraham, Saoirse Ronan, Adrien Brody, Willem Dafoe, Tilda Swinton, Mathieu Amalric, Jeff Goldblum, Léa Seydoux, Harvey Keitel, Edward Norton. 100 minutes. Dist. : 20th Century Fox

Une première version de ce texte a été publiée sur le site de 24 images.



Fox Searchlight

Noirs affects

par André Roy

Tom à la ferme de Xavier Dolan s'avère le film le plus maîtrisé dans la carrière de ce jeune cinéaste. Cette œuvre dense et angoissante est traversée par la pulsion de mort. Dans ce drame terrifiant qui prend les allures d'un suspense, le cinéaste nous entraîne dès les premières images à bord d'une voiture filant sur une route de campagne, nous conduit à une ferme et, à la fin, nous ramène en ville dans une camionnette. Entre ces deux lieux, un duel, un affrontement, une lutte qui tiendra lieu d'épreuve. Tom est venu à la campagne pour achever un travail de deuil, qui jettera un éclairage aussi cafardeux que mystérieux sur un séjour devant être celui de la rédemption.

Tom se rend dans la famille de Guillaume, son amant décédé, pour assister aux funérailles de celui-ci. Il y rencontre Agathe, une mère éplorée, et Francis, le frère, sans révéler la nature de ses relations avec Guillaume. Francis a, lui, tout deviné, et intime l'ordre au visiteur de ne rien dévoiler à la mère. Débutera alors une histoire sombre sur fond de sadomasochisme, d'autodestruction, de désir occulté et d'amour sacrificiel. Se profile bientôt un jeu de massacre où chacun sera la victime de l'autre, victime consentante dans le cas de Tom, alors que Francis sera victime à son corps défendant, et Agathe une victime orgueilleuse.

Dans le cauchemar qu'il traversera, Tom sera à la fois actif et passif. Surtout en compagnie de Francis dont le comportement se révèle fort ambigu, entre mensonge et parade. La scène du tango dansé par les deux hommes laissera d'ailleurs entrevoir un monde fondé sur l'homosexualité. Il faut observer comment Tom accepte de se faire frapper au visage par Francis (il devra faire panser ses blessures) pour comprendre combien l'amour peut avoir affaire avec la violence et la haine de soi. Et cette autre scène dans la nuit où Tom et Francis s'approchent l'un de l'autre comme s'ils allaient s'embrasser, ballet de silhouettes, vrai flirt amoureux. Ou encore lorsque les deux hommes

nettoient ensemble leurs mains rouges de sang, liquide qu'ils se partageront et qui indique une entente à la fois confortée et non avouée, qui signe une réciprocité d'une cruauté troublante.

Tom accepte l'humiliation et les coups : il s'offre ainsi à la souffrance dans un mouvement tête qui tient de l'envoûtement de l'amour, entre tendresse et ironie. Son jeu en est pervers pour le spectateur qui se demandera si c'est, consciemment ou non, que Tom permet que faits et méfaits s'abattent sur lui. Agit-il ainsi pour faire rendre gorge à la vérité ? Pour se libérer ? Se purifier ? Sont-ce les effets du travail de deuil – qui reste pour tout un chacun douloureux ? Oui, *Tom à la ferme* joue de sadisme avec le spectateur, et ce dernier, maso, « se creuse le regard » pour comprendre le comportement tordu de Tom et pour, peut-être, accéder à des secrets intimes (Francis serait-il un homosexuel refoulé ?). La révélation n'aura pas lieu. Ce qui s'annonçait limpide (un enterrement, des pleurs, des souvenirs) devient de plus en plus opaque, ce qui est somme toute une excellente façon de mener un suspense, et *Tom à la ferme* en possède plusieurs oripeaux. Qu'on ait parlé d'Alfred Hitchcock à propos de ce film, n'est pas surprenant, car des traces de *Vertigo* et de *North by Northwest* sont visibles dans cette histoire de faux-fuyants et de non-dits où rôdent fantômes et morts, dans ce récit aussi charnel que cérébral où la proximité physique tient de l'attaque animale. La musique lyrique de Gabriel Yared (magnifique travail de composition, de métissage de ses musiques avec celles d'autres créateurs) y est aussi pour quelque chose dans cette référence à Hitchcock, car sa partition rappelle les créations obsédantes de Bernard Herrmann. Yared nous conduit également à Godard et à *Sauve qui peut (la vie)* – dont il a composé la musique –, dans ces scènes de ferme, ces travellings sur les vaches. Sa musique nous plonge parfaitement dans le mouvement des sentiments qui animent les personnages, qu'ils se montrent indignes comme Tom ou



habités par un sentiment de ressentiment comme Francis.

Avec *Tom à la ferme*, on assiste à l'extériorisation du censuré, de ce qui était enfoui, dénié, refoulé, qui se métaboliserait dans une catharsis de faits et d'émotions sur laquelle flotterait l'ombre de la mort (pensons aux scènes de la vache trainée par le tracteur et à Tom transportant un veau dans ses bras comme un enfant, vraies allégories). La belle lumière campagnarde y est un trompe-l'œil puisque s'y dissimulent de ténébreux désirs. Dolan joue de la contradiction et de l'antinomie en déclinant des plans au cadre aussi tranchant que les épis de maïs à l'automne (ceux qui déchirent la peau en s'y frottant) ; des plans qui commandent un récit trouble, troué par des ellipses et des scènes inachevées. Perturbant et excitant tout à la fois, *Tom à la ferme* est un film d'affects noirs, qui laisse le spectateur à la fois ravi et stupéfait.

Québec-France 2013. Ré. et mont. : Xavier Dolan. Scé. : Dolan d'après Michel Marc Bouchard. Ph. : André Turpin. Mus. : Gabriel Yared. Int. : Xavier Dolan, Pierre-Yves Cardinal, Lise Roy, Evelyne Brochu, Manuel Tadros. 102 minutes. Prod. : Dist. : Les Films Séville.

L'amour et la Révolution

par Robert Daudelin

Fin des années 1970, à Aix. Jasmine, une jeune Iranienne termine ses études en littérature; elle rencontre un jeune cinéaste d'animation dont elle tombe amoureuse, mais elle doit rentrer dans son pays. Au même moment, le shah quitte l'Iran et l'imam Khomeiny rentre d'exil; la révolution qui s'ensuit va compliquer la belle histoire qui venait de naître et qui survivra néanmoins à la séparation de 30 ans que l'Histoire a imposée aux amants. Ce film romantique où l'Histoire ne se gêne pas pour bousculer le récit d'un grand amour est magistralement interprété par... de petites figurines en pâte à modeler! Et le miracle a lieu: par le talent et la maîtrise de l'animateur, l'émotion s'installe et ne nous quitte plus.

N'appartenant à aucune mode, sorte d'ovni dans le cinéma d'animation actuel, *Jasmine* est un objet inclassable et une réussite exceptionnelle. Si le film raconte une belle histoire – bien servie par les voix d'une grande justesse de Jean-Pierre Darroussin et Fanzaneh Ramzi – jamais il ne le fait en prenant le spectateur en otage. Au contraire, il sollicite sa participation, sa collaboration, voire sa complicité, pour mettre en place l'audacieux dispositif sur lequel repose le film. Entreprise autobiographique, explicitement assumée par le cinéaste et racontée à la première personne, *Jasmine* ne cache jamais au spectateur les ficelles qui arriment le récit. Périodiquement le bras d'Ughetto intervient dans l'image, altère l'allure d'un des personnages, modifie le décor, agresse la pâte à modeler; ce faisant, le cinéaste installe une distance, brechtienne pourrions-nous dire, entre le spectateur et le couple auquel nous nous sommes rapidement identifiés. Les outils de l'animateur, son matériau, viennent régulièrement bousculer le récit et nous rappeler que c'est le cinéaste qui nous raconte son histoire, nous propose de partager ses souvenirs les plus intimes, les plus précieux aussi. Or, malgré ces arrêts fréquents, ces rappels du lieu d'où nous est contée cette histoire, jamais l'émotion ne nous quitte, pas plus que le sentiment du besoin impérieux d'être complices de ces amoureux séparés par l'Histoire, fussent-ils en pâte à modeler!

Tout l'art d'Alain Ughetto est là: comme un magicien, il insiste à nous montrer qu'il ne cache rien dans ses manches; que sur sa table, il n'y a que quelques éléments de décor et deux tas de pâte à modeler, orange pour l'homme et bleue pour la femme. Et il est le maître absolu de ces quelques éléments: d'un coup de pinceau, il peut aplatir une foule ou inscrire la tristesse ou l'angoisse dans la physionomie de son héroïne. Mais, quelle que soit l'autorité du cinéaste, jamais il ne met en péril notre attachement à ses personnages: ce tour de force est du grand art et, si besoin était, une nouvelle démonstration des pouvoirs illimités du cinéma d'animation quand un artiste est à la barre. Les retrouvailles des amoureux est assurément l'exemple le plus impressionnant de cet art: Alain ayant décidé de rejoindre Jasmine dans Téhéran secoué par la Révolution, le couple se donne clandestinement rendez-vous dans l'appartement de la jeune femme; la nuit d'amour qui



s'ensuit est un moment d'une intensité incroyable où les corps se retrouvent et se perdent l'un dans l'autre – la pâte à modeler orange se mêlant à la bleue pour ne faire qu'une seule et même pâte traversée par des filets de couleur qui enlacent les amants.

Jasmine est aussi une page d'histoire. Les journées vécues clandestinement par Alain à Téhéran baignent dans l'actualité et la Révolution qui envahit les rues de la ville et devient le décor des retrouvailles du couple. Durant son bref séjour d'alors, Ughetto avait filmé la rue en Super 8; quelques photogrammes de ce tournage amateur sont utilisés pour ponctuer le récit de *Jasmine*, lui donner le poids nécessaire à son ancrage. Et ce n'est pas le moindre mérite de ce film en tous points exceptionnel de savoir articuler aussi harmonieusement le privé et le public, l'amour et la politique. 📺

P.S. Orphelin de distributeur, *Jasmine* a été présenté en exclusivité à la Cinémathèque québécoise les 3, 4, 5, 9 et 10 avril. Un précédent à évaluer

France, 2013. Ré.: Alain Ughetto. Scé.: Ughetto et Jacques Reboud. Ph.: Pierre Benzrihem. Mont.: Catherine Catella. Mus.: Isabelle Courroy. Int.: Jean-Pierre Darroussin, Fanzaneh Ramzi. 69 minutes.

Le semeur de Julie Perron

Henri Bergson est clair : lorsque l'on rit des choses – objets, animaux ou paysages – c'est du caractère social qu'elles revêtent que l'on rit en réalité, du caprice humain dont elles sont façonnées. N'est-ce pas de cette socialité reconnaissable, échantillonnée à même la réalité matérielle, que le cœur du cinéma documentaire est constitué ?

En compagnie des plantes, Patrice Fortier s'occupe de faire exister les saisons par le truchement de la production de semences. Doucement coloré, le Bas-Laurentien cultive des variétés anciennes de plantes. Il « régimente » cucurbitacées, choux-navets de Krosno et carottes blanches à collet vert. Mais pas trop, car il préfère leur laisser un peu de liberté de reproduction, explique-t-il avec une bienveillante nonchalance. Ses aubergines, constituées pour la grosse chaleur, ne sont pas « nounounes » de redouter la fraîcheur du Bas-du-Fleuve, tandis que la betterave, elle, préfère les embruns salins



et « s'en fout du vent ». La cinéaste, témoin des gestes ordinaires d'un labeur constant et de projets d'art agricole aux accents d'excentricité, recueille activement le bon grain d'un métier hors du commun, et d'un personnage l'étant tout autant.

Volontairement complice de l'image, le travail sonore donne forme à l'objet filmique. Ainsi prend place une musicalité des textures, dévoilant au grand jour l'animal humain dans sa pratique. Les piments séchés craquent, écrabouillés ; l'homme en dépoussière les graines de son souffle. Puis il marmonne en jouant dans les entrailles

filamenteuses, froides et visqueuses d'une énorme courge d'été, alors que siffle le vent d'hiver par un châssis de fenêtre ; plan rapproché d'un visage pensif et affairé.

Les horizons et les natures mortes, bien que bucoliques, évitent de s'embourber dans l'esthétisation à outrance : les herbes mortes de l'hiver rappellent la tâche à accomplir en vue du printemps, tandis qu'une transition faite de gros plans d'abeilles et de fleurs nimbées de soleil, brouhaha bien organisé de la nature, oppose le caractère profane des rituels païens à la pureté du travail de semencier.

Taillé comme un objet de cinéma, *Le semeur* est une proposition esthétique puisant son essence dans le labeur utile et précieux d'un brave et sympathique poète agricole. Ce faisant, il s'appuie sur le caractère social inattendu de gestes en apparence banals, le dévoilant subtilement, savoureusement. – **Olivier Lamothe**

Monuments Men de George Clooney

Fier défenseur du grand cinéma hollywoodien de l'âge d'or, George Clooney s'improvise avec *Monuments Men* sauveur de la mémoire artistique de l'humanité – un rôle taillé sur mesure pour lui, moustache d'antan à l'appui, qui renvoie très clairement à sa propre démarche en tant qu'auteur-acteur. Mais si, en théorie, cette énième collaboration entre Clooney et le scénariste Grant Heslov avait tout pour plaire, force est d'admettre que le film qui en résulte n'est aucunement à la hauteur des excellents *Good Night, and Good Luck* et *The Ides of March*. Comme si ce classicisme jusqu'alors élégant caractérisant la mise en scène de Clooney s'était figé en une sorte de maniérisme maladroit, sa vénération des modèles canoniques s'étant transformée en simple fétichisme au détriment de l'authentique souffle cinématographique, grand absent de cette démonstration bien intentionnée, mais au final un brin ampoulée de noblesse nostalgique.

L'anecdote, véridique, méritait pourtant d'être racontée. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, une unité spéciale est rassemblée par l'armée américaine afin de protéger les trésors du patrimoine artistique européen des ravages de la guerre. Pour Clooney, c'est l'occasion rêvée de réunir au sein d'une même distribution spectaculaire Matt Damon, Bill Murray, John Goodman, Jean Dujardin et Cate Blanchett, pour ne nommer que ceux-là. Évoquant en ce sens



The Great Escape et *The Dirty Dozen*, le film offre à chaque star une occasion de briller. Car Clooney admire ses acteurs, les plaçant au cœur de sa démarche et ne manquant pas une occasion de les magnifier.

Malheureusement, on sent trop clairement le cahier des charges derrière l'enchaînement des scènes. Tant et si bien que l'ensemble, au lieu de trouver son rythme, paraît précipité malgré ce parti pris du réalisateur pour une certaine lenteur. Les bons moments du film sont ceux où les interprètes échappent à la progression de ce récit trop méthodique, trop mécanique, qui ne manque certes pas d'ambition en faisant d'un enjeu éthique son principal ressort narratif, mais qui n'arrive par contre jamais à conférer la gravité nécessaire à cette question pourtant fascinante qu'il pose : jusqu'où sommes-nous prêts à aller, individuellement et collectivement, pour sauver la culture humaine de la folie de l'homme ? – **Alexandre Fontaine Rousseau**

LA BOUTIQUE



19,00 \$

ART/CRIME



19,00 \$

BESTIAIRE



19,00 \$

COLUMBARIUM



19,00 \$

LA MISE À L'AVEUGLE



11,00 \$

2 FOIS UNE FEMME



11,00 \$

TOURNÉE



11,00 \$

L'EXERCICE DE L'ÉTAT



11,00 \$

ELLE S'APPELLE SABINE



11,00 \$

INTÉRIEURS DU DELTA



11,00 \$

PAPA À LA CHASSE AUX LAGOPÈDES



32,00 \$

LA VIE D'ADELE



32,00 \$

REBELLE

BON DE COMMANDE

- ☐ ART/CRIME
- ☐ BESTIAIRE
- ☐ COLUMBARIUM
- ☐ LA MISE À L'AVEUGLE
- ☐ LE MÉTÉORE
- ☐ VIC+FLO ONT VU UN OURS
- ☐ LA FAMILLE WOLBERG
- ☐ DEUX DE LA VAGUE
- ☐ 2 FOIS UNE FEMME
- ☐ TOURNÉE
- ☐ L'EXERCICE DE L'ÉTAT
- ☐ ELLE S'APPELLE SABINE
- ☐ ELLE VEUT LE CAHOS
- ☐ LES GRANDES PERSONNES

- ☐ WONDERFUL TOWN
- ☐ STILL WLAKING
- ☐ INTÉRIEURS DU DELTA
- ☐ PAPA À LA CHASSE AUX LAGOPÈDES
- ☐ LA VIE D'ADELE
- ☐ REBELLE
- ☐ DES HOMMES ET DES DIEUX
- ☐ LA MÉMOIRE DES ANGES
- ☐ PINA
- ☐ LE MONDE SELON MONSANTO
- ☐ ERNEST ET CÉLESTINE
- ☐ KARAKARA
- ☐ LES 4 SOLDATS
- ☐ NYMPH()MANIAQUE

COÛT TOTAL DES DVD (prix valide au Canada) _____

FRAIS DE LIVRAISON DE 3 \$ (si commande inférieure à 30 \$) _____

SOUS-TOTAL _____

+ 9,5 % TVQ (si livraison au Québec) _____

TOTAL _____

CHÈQUE OU MANDAT POSTE À L'ORDRE DE : 24/30 I/S – REVUE 24 IMAGES

POSTEZ À : 24/30 I/S – REVUE 24 IMAGES, 393, 61^e AVENUE, LAVAL, QUÉBEC H7V 2E7

NOM _____

ADRESSE _____

PROVINCE _____

CODE POSTAL _____

INFORMATIONS : jeanmcote@sympatico.ca

Prix sujet à changement sans préavis

IMAGES

Films disponibles sur DVD
Livraison gratuite commande 30 \$ et +
Taxe TPS fédérale incluse



19,00 \$

LE MÉTÉORE



19,00 \$

VIC-FLO ONT VU UN OURS



11,00 \$

LA FAMILLE WOLBERG



11,00 \$

DEUX DE LA VAGUE



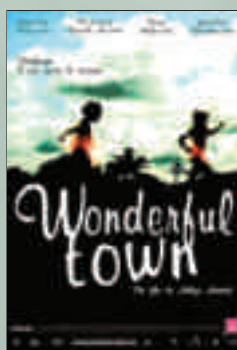
11,00 \$

ELLE VEUT LE CHAOS



11,00 \$

LES GRANDES PERSONNES



11,00 \$

WONDERFUL TOWN



11,00 \$

STILL WALKING



32,00 \$

DES HOMMES ET DES DIEUX



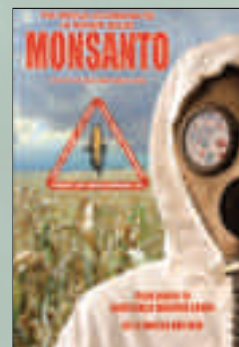
32,00 \$

LA MÉMOIRE DES ANGES



32,00 \$

PINA



32,00 \$

LE MONDE SELON MONSANTO



32,00 \$

ERNEST ET CÉLESTINE



32,00 \$

KARAKARA



23,00 \$

LES 4 SOLDATS



32,00 \$

NYMPH(OMANIAQUE)

« Le plus grand festival de film de genre au monde. »

— LE JOURNAL DE MONTRÉAL

« Le Festival Fantasia de Montréal est la plus importante manifestation d'Amérique du Nord consacrée au cinéma de genre. »

— LES CAHIERS DU CINÉMA



Fantasia

Festival international de films

17 juillet au 5 août 2014 / Montréal / fantasiafestival.com

TELEFILM
CANADA

Québec

Montréal

TOURISME
Montréal

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

Bureau du cinéma et de
la télévision du Québec
MONTRÉAL

MEDIA
MUNDUS