

Séquences

La revue des cinémas pluriels

HISTOIRE(S) DE CINÉMA
L'ÉTRANGER

HOMMAGE
JEAN-CLAUDE LABRECQUE

MORPHOLOGIE DU RÉCIT
BANLIEUE-FILM

OCT
NOV
DÉC

2019

REVUESEQUENCES.ORG

5,95\$

N° 320

ENVOI DE PUBLICATION - ENREGISTREMENT NO 7957,
NO DE LA CONVENTION 40023102 - SÉQUENCES
C.P. 24, SUCC. HAUTE-VILLE QUÉBEC, QUÉBEC Q1R 4M0

ANTIGONE

SOPHIE DERASPE

LES DRAPEAUX
DE PAPIER

NATHAN AMBROSIONI

THE DEATH AND LIFE
OF JOHN F. DONOVAN

XAVIER DOLAN

THE LAST BLACK MAN
IN SAN FRANCISCO

JOE TALBOT

ONCE UPON A TIME...
IN HOLLYWOOD

QUENTIN TARANTINO



ISSN 2278-1131

revues culturelles québécoises

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

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

SODEP.QC.CA

SOMMAIRE

2

MOT DE LA RÉDACTION

Virages séparés...

4

COUVERTURE

Antigone

Par-delà les murs,
l'amour fraternel

6 SOPHIE DERASSE

La mise en scène comme
exutoire créatif

10

CINÉMAS D'AUTEURS [EN RAPPEL]

GROS PLAN

Once Upon a Time... in Hollywood

Les sixties ou le virage passionnel de
l'enfant terrible du cinéma américain

The Death and Life of John F. Donovan

L'expérience hollywoodienne

The Last Black Man in San Francisco

Rêveurs de villes

16 CRITIQUES

C'est ça l'amour

Mon père, cet antihéros

Cuba merci-gracias

Deux amies en voyage

L'heure de la sortie

Jeunesse désespérée

Les drapeaux de papier

À fleur de peau

Marianne & Leonard: Words of Love

La muse magnifique

Les drapeaux de papier

À fleur de peau

Museo

Plus vrai que la vérité

Nos vies formidables

Contre le rasoir d'Ockham

The Art of Self-Defense

Humour et ceinture noire

The Lion King

On n'apprivoise pas les chats sauvages

25 FLASHBACK

Easy Rider

Vent de liberté

26

ARRÊT SUR IMAGE

HISTOIRE(S) DE CINÉMA
L'étranger de Luchino Visconti

MORPHOLOGIE DU RÉCIT

32 BANLIEUE-FILM
Le genre cité à comparaître

HOMMAGE

38 JEAN-CLAUDE LABRECQUE
Un monument du cinéma québécois

INDUSTRIE

41 VRHAM! 2019
Hambourg, cité de la réalité virtuelle

42

PANORAMIQUE

RECENSIONS

42 *Once Upon a Time in the West:*
Shooting a Masterpiece
Le fabuleux tournage
d'*Il était une fois dans l'Ouest*

44 *Ciné-narration, une façon d'être:*
Du récit de film à la conscience de soi
Le film, selon le point
de vue spectatoriel

45 *Du parti pris des lieux dans*
le cinéma contemporain
L'esprit des lieux au cinéma

46 *Expressionism and Film*
Le premier livre sur le cinéma
expressionniste

47 *Forbidden Hollywood:*
The Pre-Code Era (1930-1934).
When Sin Ruled the Movies
Hollywood avant son code de décence

48 *Gérard Oury: Mon père l'as des as*
Vadrouille au parfum d'adolescence

49 *Le personnage, le mouvement*
et l'espace chez Jacques Tati
et Robert Bresson
«phénomène d'écho»



Once Upon a Time... in Hollywood

50 Roland Barthes:
«En sortant du cinéma»
Pour prolonger un écrit de Barthes

51 *The Life and Times of*
Sydney Greenstreet
« L'obèse », dans
Le faucon maltais: c'était lui

52 Xavier Dolan: *L'indomptable*
Qui est-il?

SALUT L'ARTISTE

53 FREDDY BUACHE
Le villageois du cinéma

54 JEAN-PIERRE MOCKY
Cinéaste, cinéphile
et propriétaire de cinéma

55 ÉDITH SCOB
Entre l'insolite et l'onirique:
le vrai visage d'Édith Scob

56 FRANCO ZEFFIRELLI
Le dernier des cinéastes italiens
de l'Âge d'or?

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

Directeur de la publication: Yves Beauregard

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

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

Documentaliste: Luc Chaput

Réviseur: Maximilien Nolet

Ont collaboré à ce numéro: Jean Beaulieu, Guilhem Caillard, Élie Castiel, Luc Chaput, Arnaud Corbic, Jules Couturier, Denis Desjardins, Jean-Philippe Desrochers, Romain Dumont, Pierre-Alexandre Fradet, Pascal Grenier, Yves Laberge, Maxime Labrecque, Sophie Leclair-Tremblay, Anne-Christine Loranger, Pierre Pageau, Mario Patry, Julie Vaillancourt

Correspondants à l'étranger:

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

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

Placement publicitaire: Élie Castiel
Tél.: 514 598-9573 | cast49@sympatico.ca

Comptabilité: Josée Alain

Conseiller juridique: Dave Tremblay

Impression: TC.Transcontinental Interglobe

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

Rédaction et courrier des lecteurs:
Séquences, 1600 avenue de Lorimier,
bureau 41, Montréal (Québec) H2K 3W5

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. *Séquences* n'est pas responsable des manuscrits et des demandes de collaboration qui lui sont soumis. Malgré toute l'attention apportée à la préparation et à la rédaction de cette revue, *Séquences* ne peut être tenue responsable des erreurs techniques ou typographiques qui pourraient s'y être glissées.

Administration, comptabilité et anciens numéros:
s'adresser à *Séquences*, C.P. 26, Succ. Haute-Ville,
Québec (Québec) G1R 4M8

Tél.: 418 656-5040 / Fax: 418 656-7282

revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca

Tous droits réservés

ISSN 978-2-924354-37-7 (imprimé) -
Dépôt légal: 2^e trimestre 2019
978-2-924354-38-4 (PDF)
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives
nationales du Québec

Séquences publie cinq numéros par année.

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

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

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

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

VIRAGES SÉPARÉS...

Tout a bien une fin. Et pour moi le temps est venu de tirer ma révérence, ce qui ne veut pas dire que je prends ma retraite du milieu de la critique cinématographique (et d'autres disciplines culturelles majeures). Bien au contraire. Pour le dire le plus simplement du monde, je poursuis mon chemin du côté virtuel, format (nous n'avons guère le choix) plus choyé par la majorité des lecteurs d'aujourd'hui. Et chose que tout critique souhaite: ne dépendre que de soi-même lorsque les circonstances ne sont pas de notre côté.

Au cours des dernières années, malgré certains commentaires parfois injustes émanant des organismes subventionnaires, nous avons transformé la revue en comptant de plus en plus sur la relève et en proposant de nouveaux champs d'intérêt, tout en nous débarrassant d'anciennes sections qui avaient fait leur temps. Le milieu, en général, a toujours bien réagi à nos changements. Sans compter sur une nouvelle maquette plus aérée grâce aux efforts louables de notre directeur artistique, Simon Fortin.

Avec « Morphologie du récit », notre jeune recrue Romain Dumont prend plaisir à décortiquer ce qui se cache au fin fond de certaines œuvres cinématographiques qui comptent aujourd'hui. Dans le numéro que vous avez entre vos mains, il s'intéresse au concept abstrait de la *banlieue* au cinéma, endroit qui héberge tant bien que mal différentes couches sociales. Quels sont les regards que posent les cinéastes sur ce phénomène sociodémographique ?

Arnaud Corbic, collaborateur de l'Hexagone, nous avait interpellé avec son étude en plusieurs parties de *Section spéciale* de Costa-Gavras. Cette fois-ci, dans la même section, « Histoire(s) de cinéma », il propose quelque chose d'insusité, sa perception de *L'étranger* / *Lo straniero* de Luchino Visconti, d'après le roman-culte d'Albert Camus, et son film quasi jamais diffusé depuis sa sortie, en 1967,

Mais soyons brefs. Ces nombreuses années à *Séquences* ont été fructueuses, enrichissantes, parfois injustes, capricieuses (il faut quand même le dire). Notamment lorsque l'attention de la grande partie du milieu a toujours été positive à notre égard alors que les membres des comités d'évaluation de certains organismes subventionnaires ont été, certaines années, plutôt froids (et parfois même extrêmes) dans leurs commentaires... jusqu'à compromettre l'avenir de la revue.

Évitons cependant les départs émotifs et poursuivons nos routes séparément. ▲

ÉLIE CASTIEL
RÉDACTEUR EN CHEF

Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

SOPHIE DÉRASPE

Ses études en arts visuels en Europe et en arts cinématographiques à l'Université de Montréal, ainsi que ses collaborations comme assistante à la réalisation sur *La moitié gauche du frigo*, de Philippe Falardeau, et sur *Un crabe dans la tête*, d'André Turpin, demeurent des moments importants dans sa carrière de cinéaste. Avec *Rechercher Victor Pellerin* (2006), elle déconstruit le mode documentaire en le situant dans un contexte multimédia d'une précision remarquable; suivront *Les signes vitaux* (2009) où la fiction permet à la mise en scène de poursuivre une voie quasi clinique, signe d'un nouveau cinéma québécois qui s'annonce; et puis *Les loups* (2015), œuvre moins ambitieuse, et la même année, *Le profil Amina*, lieu qui anime une histoire d'amour lesbien perdue entre le rêve et la réalité, entre le mensonge et la vérité. Et puis *Antigone*, une très libre adaptation de la tragédie grecque de Sophocle. De cette proposition originale, Sophie Deraspe conserve les notions consanguines du devoir et du sacrifice personnel au nom de la famille, qualités intrinsèques si chères aux auteurs classiques de l'antiquité. Aujourd'hui, de plus en plus, les Grecs anciens nous interpellent. C'est sans doute une question de morale, d'éthique, concepts absents dans notre monde actuel, taciturne et incertain.

ÉLIE CASTIEL





« Pour Nahéma, *Antigone* est une entrée en matière magistrale, son regard vert perçant à la fois mêlé de fermeté, de détermination et de désillusion, est le fil conducteur de cette tragédie révisée à l'ère contemporaine. C'est la grande trouvaille de Sophie Deraspe qui canalise l'énergie intarissable de l'actrice tandis que l'héroïne affronte le système de justice québécois... »

ANTIGONE

PAR-DELÀ LES MURS,
L'AMOUR FRATERNEL..

GUILHEM CAILLARD

Marqué d'un fort goût pour le réel, son cinéma ne laisse jamais indifférent. Sophie Deraspe s'est révélée il y a une dizaine d'années avec *Rechercher Victor Pellerin*, un étonnant premier long métrage « documenteur » sur le mystère entourant la disparition d'un peintre qui était la coqueluche de son milieu. Par la suite, *Les signes vitaux* (2009) place nettement la cinéaste au panthéon des talents prometteurs du « nouveau » cinéma québécois. Et ceci notamment – pour reprendre les mots de Marcel Jean – en raison de la capacité du film « à amener le spectateur à mettre en cause son interprétation de chaque image, de chaque ellipse » (*24 Images*). Sélectionné au prestigieux Festival International du Film de Rotterdam, *Les signes vitaux* se distingue un peu partout dans le monde et remporte le Valois Magelis de la compétition officielle du Festival du film francophone d'Angoulême. Neuf ans plus tard, après avoir réalisé *Les loups* (2014) et *Le profil Amina* (2015), la réalisatrice poursuit son travail autour des quêtes identitaires, cette fois-ci en proposant sa propre version de la tragédie de Sophocle.

Si l'*Antigone* de Deraspe est parmi les titres les plus attendus de la rentrée cinématographique de 2019, c'est d'abord pour l'ambition qu'il représente : ancrer le texte de Sophocle dans la société d'aujourd'hui, sans pour autant en proposer une stricte adaptation, mais plutôt une lecture libre, délibérément en phase avec les angoisses et les doutes traversant une certaine tranche de la jeunesse québécoise. Un projet un peu fou, qui tient la route de bout en bout. Quelque 2500 ans après l'écriture du texte original, sa réinterprétation apparaît ici d'une criante actualité. C'est dire à quel point Sophocle est indémodable.

Tandis que les questions identitaires et les élans nationalistes refont sans cesse surface, en Amérique du Nord comme ailleurs, le film de Deraspe tombe à point nommé. Son récit offre une lecture nouvelle sur la question du déracinement, la fuite des conflits armés, et les maux portés par les enfants de cette immigration forcée. Par ailleurs, après l'incontournable et très abouti *Incendies* de Denis Villeneuve (2010), ou le beaucoup moins convaincant *Malek* de Guy Édoin

— *Antigone*

photos de gauche: Maison 4:3

photos de tournage: Lou Scamble



(2018), *l'Antigone* de Deraspe remet habilement en cause la réputation de « terre d'accueil » si fièrement portée par le Canada.

La jeune Antigone (Nahéma Ricci), sa sœur, Ismène (Nour Belkhiria), ainsi que leurs frères Étéocle (Hakim Brahimi) et Polynice (excellent Rawad El-Zein) forment ainsi une famille déracinée suite au meurtre des parents de la famille. Deraspe nous en dit peu sur les raisons de ce drame, que l'on imagine politiques. Et pour ce qui est de la terre des origines, on l'imagine évidemment méditerranéenne, le Liban ou la Syrie. Mais après tout, cela importe peu : pour Sophie Deraspe, l'enjeu réside dans la projection montréalaise. C'est donc le premier pari remporté du film, puisque celle-ci se fait avec un naturel désarmant. La grande région de Montréal, les rues de banlieue, les décors du cégep, sont intégrés avec brio et apportent une couleur éminemment québécoise au texte.

Mais la clé de voute d'*Antigone* réside surtout dans le choix de son interprète principal, un nouveau visage, celui de Nahéma Ricci, jeune comédienne montréalaise née de parents franco-tunisiens, que l'on avait jusqu'à présent tout juste aperçue dans *Ailleurs* de Samuel Matteau (2017). Deraspe a déniché l'adolescente suite à un casting sauvage effectué auprès de jeunes issus de l'immigration. Pour Nahéma, *Antigone* est une entrée en matière magistrale, son regard vert perçant à la fois mêlé de fermeté, de détermination et de désillusion, est le fil conducteur de cette tragédie révisée à l'ère contemporaine. C'est la grande trouvaille de Sophie Deraspe qui canalise l'énergie intarissable de l'actrice tandis que l'héroïne affronte le système de justice québécois après avoir aidé son frère à s'évader de prison.

Le Festival International de Toronto (TIFF) a d'ailleurs sélectionné la comédienne dans son programme « Rising Stars », soit comme une artiste de la relève à suivre absolument. Elle succède ainsi à Théodore Pellerin, Mylène Mackay et Karelle Tremblay, qui ont aussi fait partie du programme par le passé.

Chez Deraspe, ce n'est pas Étéocle qui tue son frère, Polynice, pour devenir le roi de Thèbes. Contrairement au classique de Sophocle, Étéocle est victime d'une bavure policière. Il tombe sous les yeux de son frère et de ses sœurs, ayant pour effet de scandaliser la population locale qui ne tarde pas à manifester son désarroi. Dans la confusion, Polynice est arrêté et emprisonné. Pour lui donner une seconde chance, *Antigone* joue de sa ressemblance physique avec le jeune homme et prend sa place. Ce sacrifice empreint d'amour fraternel, d'humanité, est au cœur du propos : Antigone défend la loi du cœur face à celle de la société. Faisant ce qui est juste, elle sera enfermée pour rendre à son frère sa liberté si injustement volée. Mais les autorités finissent par comprendre le subterfuge, et la situation s'envenime.

Antigone n'est pas la seule à revendiquer ces valeurs d'intégrité familiale qui semblent si étrangères aux préoccupations contemporaines. Elle partage cette lecture du monde rare et louable avec sa grand-mère, Ménécée (admirablement interprétée par Rachida Oussaada). Le moment venu, la vieille dame s'indigne contre l'injustice dont est victime sa petite-fille. Jadis, c'est elle qui a pris les enfants sous son aile, fuyant la terre des origines dont elle incarne encore le seul lien concret. Usée, elle proteste pacifiquement. Deraspe en fait un personnage digne et magnifique, donnant au film quelques scènes magistrales : agenouillée devant les portes du centre de détention où est enfermée Antigone, Ménécée fredonne des chants qui ressemblent à des prières ; elle demeure ainsi sans quitter les lieux, jusqu'à la libération de sa petite fille.

Même une fois survenue la trahison ultime de son frère, Antigone justifie sa lutte intarissable par l'amour fraternel. C'est le fil conducteur de son existence, et celui du film. Par son acte louable, elle risque le bannissement (dans ce cas l'exclusion en dehors du Canada pour toute sa famille). Mais jamais la jeune femme ne déroge à ce qu'elle estime être son devoir. Antigone place son intégrité personnelle au-dessus de toutes les lois, malgré son attachement à la société de sa terre d'accueil – le Québec – dont elle connaît les limites. Ainsi faut-il voir dans *Antigone* le film, comme dans la pièce autrefois, un éloge à la construction identitaire. C'est en fait un pur geste de convictions, et également à ce jour le plus fort de la réalisatrice à qui on promet encore de beaux lendemains. ▲

Origine : Québec (Canada)

Année : 2019

Durée : 1 h 49

Réalisation : Sophie Deraspe

Scénario : Sophie Deraspe, d'après les pièces de Sophocle et de Jean Anouilh

Montage : Geoffrey Boulangé, Sophie Deraspe

Int. : Nahéma Ricci (Antigone), Nour Belkhiria (Ismène), Rawad El-Zein (Polynice), Rachida Oussaada (Ménécée), Jean-Sébastien Courchesne (Maître O'Neil), Éric Clark (l'agent des services frontaliers canadiens), Hakim Brahimi (Étéocle), Sébastien Beaulac (gardien de prison).

Musique : Jean Massicotte, et Jad Orphée Chami

Costumes : Caroline Bodson

Direction artistique : Yola van Leeuwenkamp

Producteur : Marc Daigle

Distributeur : Maison 4:3

SOPHIE DERASPE

LA MISE EN SCÈNE COMME EXUTOIRE CRÉATIF

*Un café fort sympa dans le Mile End, à Montréal. Endroit branché pas loin (ou pas trop) de la nouvelle institution, le Cinéma Moderne. Endroit accueillant, propice à des entrevues face à face. Mieux qu'entrevue, un dialogue sur le cinéma. Pour son film **Antigone**, dont la sortie est prévue en novembre, Sophie Deraspe continue à décortiquer l'âme féminine. Entre le Français Jean Anouilh et le Grec Sophocle, elle établit des liens qui s'imposent dans une mise en scène à la fois plurielle et spontanée. Son film est lumineux en même temps qu'aventureux, puisque libre et libéré. Sans doute un exutoire de création par l'entremise de la mise en scène.*

—
Antigone
photos: Lou Scamble

PROPOS RECUEILLIS ET RETRANSCRITS PAR ÉLIE CASTIEL



*Quatre à cinq ans après **Le profil Amina**, votre nouvelle proposition ressemble à une urgence, une folle envie de dire et de montrer. Est-ce que **Antigone** est une nécessité, un fort appel de l'imaginaire. À vous la parole.*

Votre question est intéressante et vaste. Comment répondre ?

*Déjà, **Le profil Amina** répond à un besoin de montrer le visage et le for intérieur de l'autre. Avec **Antigone**, nous sommes devant un classique de l'antiquité et une héroïne moderne issue de la diversité. Dans les deux cas, autant chez le Grec classique que chez vous, la forte présence féminine s'impose.*

La pulsion créative se poursuit malgré nous. Elle s'impose et parfois nous conduit dans des chemins qu'on n'avait pas imaginés, mais qui arrivent. Ce dont j'avais réellement envie, c'est d'affirmer une parole, d'être moins intérieure par rapport à cette parole-là; d'être beaucoup plus généreuse, franche. J'ai suivi cette approche sur toute la ligne; autant dans les dialogues que dans les émotions véhiculées. Les dilemmes, vécus clairement. Contrairement à mes autres personnages des films précédents, dans **Antigone**, j'avais envie d'une ouverture, tout en réalisant que d'une façon ou d'une autre, les mêmes thèmes ressurgissent, comme parmi tant d'autres, celui de la communauté. Dans tous mes films il s'agit d'une thématique qui englobe plusieurs protagonistes et pas seulement deux personnages. C'est aussi le cas, ici. Des thèmes avec un désir de lien avec une communauté. En quelque sorte, un rapport aux altérités, à la famille, à la vie, à la mort. Oui, en effet, **Antigone** doit choisir entre une réalité imparfaite et le bonheur qui se paie par des sacrifices. Dans un contexte de crise sociale telle que vécue ces dernières années (l'épisode des *carrés rouges*, par exemple), nous sommes devant deux choix déchirants: obéir ou désobéir. Suivre les lois d'un certain patriarcat ou celles profondes de notre propre cœur.

Votre réponse me pousse à croire qu'entre la ou le cinéaste et le critique, s'établit une sorte de dialogue qui vise à comprendre la démarche entreprise.

« Dans un contexte de crise sociale telle que vécue ces dernières années (l'épisode des *carrés rouges*, par exemple), nous sommes devant deux choix déchirants : obéir ou désobéir. Suivre les lois d'un certain patriarcat ou celles profondes de notre propre cœur. »





Merci. Déjà on commence l'entrevue avec des questions qui évitent ce que 95% des journalistes font. C'est rafraîchissant. Et puis, là, on commence une *vraie* discussion.

J'apprécie vraiment. Les tragédies grecques sont multiples et présentent de nombreuses figures importantes de femmes. Ça aurait pu être Électre, Phèdre, Médée. Pourquoi avoir choisi Antigone ?

Antigone, je l'aime pour son idéal propre à la jeunesse, sa détermination, son intelligence à décortiquer ce qui l'anime profondément, tout en reconnaissant sa vulnérabilité et en puisant dans un vaste sens de l'éthique et la solidarité. Elle ne demande à personne d'autre d'agir pour elle. Cette jeune femme *écrite* il y a plus de 2 000 ans a toute la fragilité d'un être de son âge, et pourtant elle retient une force, une énergie intérieure qui l'inspire, lui donne des pulsions salvatrices. Je trouve cela d'une grande modernité. Un grand personnage féminin.

En fait, comme la Médée d'Euripide. Par ailleurs, il y a dans Antigone, la partie idyllique, amoureuse, lorsque les premiers balbutiements affectifs commencent à s'exprimer. La jeune fille a les cheveux longs, suivant une certaine tradition. Et puis, lorsque le moment d'agir survient, elle se coupe les cheveux et vous introduisez une sorte d'androgynie où l'identité sexuelle ou le genre n'ont aucune espèce d'importance.

On pense aux écrits de Simone de Beauvoir, de Marguerite Duras. Le film atteint une dimension intellectuelle inhabituelle.

«L'histoire que je propose est un conte qui s'inscrit dans un réalisme social. Que l'on connaisse la version originale d'*Antigone* ou pas, le film se tient par lui-même, mais le plaisir est quintuplé si on a rencontré ce personnage à travers les grandes adaptations qui en ont été faites. Mais n'est-ce pas vrai pour l'ensemble de l'histoire de l'art?»

Il y a dans votre scénario une sorte de mise en abyme. À partir de deux écrits sur Antigone s'ajoute votre scénario. Le cinéma poursuit alors un cheminement littéraire.

La pensée est une faculté extraordinaire, et lorsque celle-ci comprend des idées qui dépassent l'habituel, en tant que cinéastes, nous sommes obligé(es) de quasi parfaire notre démarche. En revanche, ma démarche n'est pas très intellectuelle. Elle repose, bien entendu, sur des textes ambitieux, mais dans le même temps, nous sommes devant des protagonistes faisant partie de la classe sociale populaire qui cherchent cependant à évoluer, à se dépasser, alors que la tragédie frappe. Leurs comportements sont instinctifs, menés par des pulsions parfois extraordinaires. Il fallait que la mise en scène suive cette tendance narrative.

Et puis, comme ce n'est pas souvent le cas dans le cinéma québécois, des personnages issus de la diversité

« Le Québec tel que je le connais, en fait, constitué de différentes couleurs, accents, expériences du monde. Mon identité québécoise, je la chéris, mais en même temps j'accueille avec enthousiasme les nouveaux horizons qui en enrichissent la composition. »



culturelle. Ici, des Nord-Africains, auxquels vous donnez des prénoms grecs. Démarche doublement courageuse: d'une part, mettre les points sur les i quant à la structure du cinéma québécois actuel; de l'autre, déconstruire certaines réalités venues d'ailleurs.

Je voulais conserver les noms grecs pour garder la filiation à une histoire millénaire. Et sans vouloir faire une représentation précise d'une communauté culturelle donnée, j'ai encré la famille d'Antigone dans un Québec pluriel, qui n'est pas que blanc et uniforme. Le Québec tel que je le connais, en fait, constitué de différentes couleurs, accents, expériences du monde. Mon identité québécoise, je la chéris, mais en même temps j'accueille avec enthousiasme les nouveaux horizons qui en enrichissent la composition. J'ai quand même souhaité poser un regard sur le déracinement. Peu importe d'où l'on vient, il y a un endroit que l'on appelle chez soi, et un groupe de personnes que l'on appelle notre famille, aussi imparfaite soit-elle. Ça, c'est complètement universel. Ça parle à tout le monde. Mon *Antigone* déploie tout ce qu'elle a pour sauver ce qu'il reste des siens.

Mais qu'en est-il du système au-dessus d'elle et de sa famille? Si les êtres sont généralement bons et capables d'empathie, le système lui est bien souvent implacable.» Un constat évident dans vos films: la femme est le centre d'attention.
Sauf dans le cas de *Victor Pellerin*, qui est un personnage masculin... mais qu'en sait-on

réellement? Hahaha! Je suis une femme, alors naturellement, j'aborde le monde avec cette réalité, bien que la ligne entre ce qu'est un regard féminin versus un regard masculin est impossible à tracer clairement. Maintenant qu'on en parle beaucoup, de cette place des femmes, comme de tout ce que l'on appelle «la diversité», je me dis quand même que c'est tant mieux! On en aura qu'un corpus d'oeuvres toujours plus singulières.

Bizarrement, un réalisateur comme Ingmar Bergman a réussi à faire des portraits de femmes étincelants, transcendants, lumineux. Mais en même temps, ne peut-on pas voir cette démarche comme une prise de conscience de lui-même et de son rapport au féminin? Est-ce le cas pour vous?

Les hommes vont continuer à créer des personnages féminins, avec brio ou pas. L'important, c'est que les femmes aient elle aussi cette opportunité d'offrir leur regard qui, ont a pu le constater ces dernières années, s'avèrent souvent cru, libéré, intransigeant.

Avez-vous donc l'intention de continuer, pour le moment du moins, dans votre veine féminine?

Oui, et non. Ça se passe naturellement. Mais j'ai effectivement ce scénario de deux femmes de génération différente qui n'ont pas la même façon d'aborder leurs problèmes de dépendances. ▲

—
Antigone
photos: Lou Scamble



Once Upon a Time... in Hollywood

Les *sixties* ou le virage passionnel de l'enfant terrible du cinéma américain

SOPHIE LECLAIR-TREMBLAY

« Avec ce neuvième long métrage, le réalisateur livre un vibrant hommage au lieu, célébrant l'euphorie et l'effervescence de vivre dans le Hollywood des années 1960. »

Le cinéaste Quentin Tarantino est de retour avec son neuvième long métrage, *Once Upon a Time... in Hollywood*. La puissance évocatrice du titre de ce nouvel opus se veut annonciatrice de la fresque grandiose dont il est permis de s'attendre de la part du réalisateur, scénariste, producteur et acteur de 56 ans. Et comme de fait, il s'agit d'un film-événement dont l'effet s'avère retentissant à l'égard de l'actualité, de l'état du cinéma et de celui de la carrière du célèbre réalisateur.

Le film plonge l'auditoire dans le Hollywood de 1969 et dans le quotidien de Rick Dalton – interprété de façon absolument phénoménale par Leonardo DiCaprio – acteur de télévision sur le déclin, et de Cliff Booth – solide Brad Pitt – doublure et fidèle acolyte de Rick. Ils sont tous deux embourbés dans l'omniprésence de la télévision et, par conséquent, dans la mentalité que proposait ce Hollywood d'auparavant, la vision du cinéma aux États-Unis avant les grands changements de l'époque. Parce que 1969 rime avec rébellion, l'objectif étant de rompre

avec le conservatisme du passé. Nous entrons dans ce contexte de fin de décennie marquée par de profonds bouleversements, alors que la guerre du Vietnam bat son plein et que la présence des *hippies*, symbole même de la rébellion et des figures contestatrices de ce temps, prend de plus en plus d'ampleur. Le long métrage traduit habilement le sentiment que quelque chose se passe au-dehors, que les idées révolutionnaires caractérisant l'époque s'immiscent dans le monde tel qu'on le connaît, et ce, de façon irréversible. Il s'agit d'un sentiment flottant durant la majeure partie de l'oeuvre, car *Once Upon a Time... in Hollywood* concentre son récit sur le quotidien des personnages fictifs que sont Rick et Cliff et sur leur environnement, ce paysage hollywoodien mêlant réalité et fiction (par un amalgame majestueux de références véridiques et fictives), réalité notamment représentée par les voisins immédiats de Rick sur Cielo Drive: il s'agit de nul autre que Roman Polanski et de sa femme, Sharon Tate. Le film en

Enchaîné aux codes cinématographiques et télévisuels du Vieil Hollywood

vient à utiliser la voie rocambolesque de l'humour empreinte d'une violence qui détonne du reste de l'oeuvre, en plus d'avoir recours à une importante dose de fabulation par rapport à l'histoire réelle afin de s'approprier la fin de décennie avec brio, prenant l'allure d'un conte de fées qui pourrait mal tourner – et qui dans les faits tourna à la tragédie le 9 août 1969, lorsque la route de Tate croisa celle des membres de «La Famille», secte de *hippies* dirigée par le criminel américain Charles Manson.

Le film marque, par sa représentation d'époque, le passage retentissant de l'ère du Vieil Hollywood à celui du Nouvel Hollywood. Alors que le cinéma tend à s'éloigner de la structure classique hollywoodienne, Rick en est jusque-là prisonnier, affublé de l'étiquette du méchant de service des séries télévisées, trouvant inconcevable l'idée de se retirer derrière son personnage, d'arborer une allure qui force le spectateur à détacher l'acteur du rôle pour lequel il est le plus connu – dans le cas présent de son rôle de Jack Cahill dans la série télévisée *Bounty Law*, ce personnage qui se trouve sur tous les écrans de télévision. Il est fort intéressant de constater que les deux principaux protagonistes semblent surtout servir à étudier l'époque dont il est question. Rick et Cliff ne vivent pas de réelle transformation psychologique : ils ressortent assez similaires à ce qui nous est présenté d'eux d'entrée de jeu, si ce n'est qu'ils se sont frottés aux métamorphoses de la fin de décennie, chacun à leur façon. Le long métrage vient constamment souligner que tout divise un être tel que Rick, acteur dont la carrière se veut jusqu'ici enchaînée aux codes cinématographiques et télévisuels du Vieil Hollywood ainsi qu'à son monde fantasmagique, et les valeurs du mouvement *hippie*, génération portant les couleurs de la contre-culture américaine. Le passage où Rick lance cette insulte assourdissante à Tex, le traitant de «Dennis Hopper», est une puissante façon de marquer la frontière existant entre son monde et celui des jeunes gens en marge qu'il a devant lui, évoquant le réalisateur d'*Easy Rider*, oeuvre emblématique du Nouvel Hollywood et des *hippies*.

L'oeuvre décortique joyeusement la léthargie artistique qui s'insinua dans le cinéma des années 1960, alors que les célébrités ayant auparavant joui – ou jouissant toujours – d'une certaine notoriété semblent obnubilées par ce désir d'être remarqué, aimé, admiré, mais aussi d'accompagner les gens dans leur quotidien, de faire partie intrinsèque de leur routine, d'être l'attraction de fin de soirée, le divertissement ultime. Le film cherche constamment à souligner cette mosaïque infernale du *mâs-tu vu*, syndrome majeur chez les vedettes hollywoodiennes de l'époque. Mais il n'est pas ici question de dénigrer

ce qui caractérise la fin des *sixties* à Hollywood : la représentation qu'en fait Tarantino semble porter les traits d'une profonde lettre d'amour écrite par un cinéaste reconnu pour être immensément cinéphile. L'oeuvre est à la fois un portrait et une célébration de cette époque fulgurante, animée de la puissance que peut procurer aux gens du milieu l'action de visionner ses performances, de les vivre aussi intensément que le reste des spectateurs – ou encore de recouvrir les murs de leur propre demeure avec les affiches des oeuvres auxquelles ils ont participé – affiches sur lesquelles la célébrité en question figure inmanquablement.

Avec ce neuvième long métrage, le réalisateur livre un vibrant hommage au lieu, célébrant l'euphorie et l'effervescence de vivre dans le Hollywood des années 1960. Que ce soit par les lumières, les couleurs, les enseignes de restaurants, les marquises des cinémas, les voitures d'époque, les rues qui font rêver, l'ensemble du paysage se veut porteur d'un regard amoureux, regard appuyé par une puissante et polyvalente bande sonore composée d'une multitude de groupes des années 1960, de publicités et d'extraits radiophoniques, rappelant combien l'utilisation de la musique chez Tarantino semble toujours venir former un ensemble plus vrai que nature avec les actions se déroulant devant nos yeux. Et la culture populaire, celle que Tarantino semble tant affectionner et qui semble tant avoir forgé le cinéaste qu'il est devenu, se retrouve partout, tout le temps. Le long métrage est une véritable surenchère de références culturelles – affiches, publicités, bandes dessinées, télévision, radio, films – habitant l'univers de l'ensemble des personnages, même ceux que tout oppose. Ce nouvel opus porte donc les traits d'une rupture de style chez l'auteur qui, tout à la fois, offre un film qui apparaît comme un puissant écho à sa personnalité, là où la cinéphilie débridée de Quentin Tarantino trouve son ancrage dans le propos, et s'y manifeste davantage que dans son langage filmique.

Si ce long métrage semble faire bande à part dans la carrière de Tarantino, il s'inscrit dans son parcours en tant que nouvel apport au 7^e art tel qu'il est à ce jour, offrant ce portrait singulier des profondes métamorphoses qui survinrent il y a de ça un demi-siècle. Et les voies qu'il emprunte pour pour le faire firent voir le jour à un projet éminemment authentique.. Le propos de *Once Upon a Time... in Hollywood* et l'époque dans laquelle se situe l'oeuvre semblent prédominer sur la signature habituelle de l'auteur, instaurant un nouvel axe cinématographique dans la carrière de l'un des cinéastes les plus influents des deux dernières décennies... et le cinéma d'aujourd'hui ne peut que mieux s'en porter. ▲



IL ÉTAIT UNE FOIS À HOLLYWOOD

Origine : États-Unis / Grande-Bretagne

Année : 2019

Durée : 2 h 41

Réalisation : Quentin Tarantino

Scénario : Quentin Tarantino

Images : Robert Richardson

Montage : Fred Raskin

Musique : Morceaux variés

Décor : Jann K. Engel et Eric Sundahl

Direction artistique : Barbara Ling

Costumes : Arienne Phillips

Chorégraphie : Toni Basil

Interprètes : Leonardo DiCaprio (Rick Dalton), Brad Pitt (Cliff Booth), Margot Robbie (Sharon Tate), Emile Hirsch (Jay Sebring), Margaret Qualley (Pussycat), Timothy Olyphant (James Stacy), Julia Butters (Trudi Fraser), Austin Butler (Charles «Tex» Watson), Dakota Fanning (Lynette «Squeaky» Fromme), Bruce Dern (George Spahn), Mike Moh (Bruce Lee), Luke Perry (Wayne Maunder), Damian Lewis (Steve McQueen), Al Pacino (Marvin Schwarz), Kurt Russell (Randy/Le narrateur), Zoë Bell (Janet), Clifton Collins Jr. (Ernesto «The Mexican» Vaquero), Michael Madsen (Shérif Hackett), Lena Dunham (Gypsy), Samantha Robinson (Abigail Folger), Rafal Zawierucha (Roman Polanski)

Producteur(s) : Quentin Tarantino, David Heyman, Shannon McIntosh

Distributeur : Columbia Pictures

The Death and Life of John F. Donovan

L'expérience hollywoodienne

GUILHEM CAILLARD

—
Origine : États-Unis / Canada / Grande-Bretagne

Année : 2019

Durée : 2 h 03

Réalisation : Xavier Dolan

Scénario : Xavier Dolan, Jacob Tierney

Images : André Turpin

Montage : Mathieu Denis, Xavier Dolan

Musique : Gabriel Yared

Direction artistique : Anne Pritchard, Colombe Raby

Décor : Pierre Perrault, James Price, Henrich Boraros, John El Manahi

Costumes : Michele Clapton, Pierre-Yves Gayraud

Int. : Kit Harington (John F. Donovan), Natalie Portman (Sam Turner), Jacob Tremblay (Rupert Turner), Susan Sarandon (Grace Donovan), Kathy Bates (Barbara Haggermaker), Thandie Newton (Audrey Newhouse), Ben Schnetzer (Rupert Turner adulte), Jared Keeso (James Donovan), Amara Karan (Mme Kureishi)

Producteur(s) : Lyse Lafontaine, Xavier Dolan, Nancy Grant, Michel Merkt, Joe Iacono

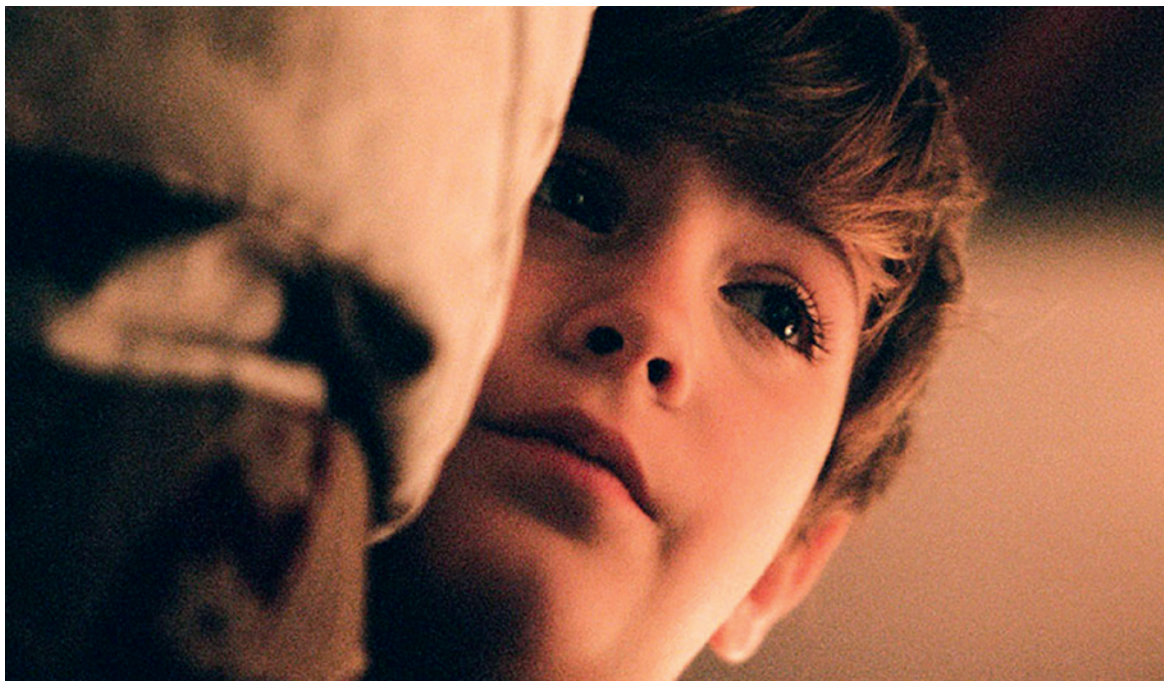
Distributeur : Les Films Séville

Sorti en France sept mois après sa première internationale au TIFF, le tant attendu « film américain » de Xavier Dolan, *Ma vie avec John F. Donovan* aura mis plus d'un an à gagner le chemin des salles au Québec. De quoi alimenter la légende. Entre la presse cinématographique et les utilisateurs des réseaux sociaux, la suppression de Jessica Chastain au montage a fait couler beaucoup d'encre. À Toronto, les premières critiques, assez négatives, ont fait courir de mauvaises choses au sujet du film. Fut notamment reproché à Dolan un certain manque de souffle. Le Québécois serait parti dans tous les sens, s'éloignant de ce qui faisait la force du scénario original. Et puis, il se serait fait rattraper par la réalité hollywoodienne, le film, malgré les multiples nouvelles versions du montage, ne pouvant véritablement trouver un public. Bref, cette expérience américaine aurait laissé un goût amer.

Pourtant, *Ma vie avec John F. Donovan* existe. Et tout est là. Tout ce qui fait la force du jeune cinéaste, son style, ses élans, son maniérisme assumé, ses obsessions. Xavier Dolan n'a aucunement lâché pied. Le récit a certes été plusieurs fois retravaillé, en partie vidé de sa substance première, mais le texte demeure

fort et pertinent, s'inscrivant dans la suite logique des choses. C'est un peu comme s'il y avait dans *Donovan* l'extension de *Laurence Anyways*. À commencer par la construction narrative : comme autrefois le personnage de Melvil Poupaud partageant son parcours atypique avec une journaliste, ici l'histoire se raconte par l'entremise d'une entrevue. Rupert Turner adulte (Ben Schnetzer) rencontre à Prague Audrey Newhouse (Thandie Newton, notamment révélée dans l'excellente série *Westworld*); la configuration de l'entrevue est identique, mais constitue dans ce cas l'entrée en matière du film et sa colonne narrative. Au départ sceptique, la journaliste – habituée à couvrir les conflits politiques – se laisse embarquer dans l'histoire folle vécue par Rupert tandis qu'il était âgé d'une dizaine d'années et entretenait une improbable relation épistolaire avec John F. Donovan (Kit Harington), la grande vedette d'une série télévisée.

La ressemblance avec *Laurence Anyways* tient également à l'ampleur du récit : c'est l'épopée d'une existence sur plusieurs années, faisant volontiers des allers-retours entre les lieux et les époques. Rien à voir avec le cadre plus resserré (dans le temps et



l'espace) de *J'ai tué ma mère*, *Les amours imaginaires* ou encore *Tom à la ferme*. Ce sont les *Lettres à un jeune poète* de Rilke qui ont donné au cinéaste l'idée du film. Dans ce texte sublime, l'écrivain allemand offre ses conseils à un apprenti poète. *Ma vie avec John F. Donovan* raconte l'histoire de Rupert Turner, un comédien qui décide de publier un livre intitulé *Lettres à un jeune acteur* réunissant sa correspondance secrète avec Donovan ayant fait l'objet d'un scandale une fois révélée. Évidemment, cette histoire fantasmée est aussi celle de Dolan, qui a dans sa jeunesse lui-même écrit une lettre restée sans réponse à Leonardo DiCaprio.

C'est ainsi que *Ma vie avec John F. Donovan* offre une galerie des doubles du cinéaste québécois, à commencer par sa projection évidente dans la peau du petit garçon rêvant de devenir acteur coûte que coûte. Victime d'intimidation, il alimente une passion sans relâche pour la figure de Donovan qu'il admire, et une cinéphilie naissante faisant sa différence. Le choix de Jacob Tremblay pour incarner le jeune Rupert est troublant: on y reconnaît Dolan lui-même, tandis qu'il était enfant acteur. Son acharnement passionné et bavard, ses élans égocentriques, tout jusqu'à ses traits renvoient le spectateur au petit garçon que fut Dolan. Ce travail est épatant, car il se fait avec un naturel désarmant. Lorsque Rupert, alors tout juste âgé de 11 ans, prend l'initiative de quitter sa banlieue londonienne pour participer à une entrevue pour un rôle, rattrapé par sa mère (Natalie Portman), la scène semble si bien teintée de vécu.

Les mères, d'ailleurs, sont une nouvelle fois l'occasion pour le cinéaste d'approfondir son approche de ces figures lui étant si précieuses. Il y a les deux mères

évidentes: Grace Donovan (Susan Sarandon), la mère de John, celle qui fut peu à peu écartée de la carrière de son fils; puis, en parallèle, Sam Turner (Portman), prête à tout pour soutenir et accompagner son jeune garçon dans ses velléités de comédien en devenir. Dans leur apparente opposition, les deux parcours finissent par se ressembler. Par ailleurs, la beauté du film réside dans sa capacité à introduire subtilement une troisième «mère»: celle admirablement interprétée par Kathy Bates dans le personnage de Barbara Haggemaker, l'agente de John F. Donovan. Figure réputée de l'industrie du spectacle, elle encadre la carrière de la vedette avec fermeté et rationalité. Jusqu'au jour où elle décide de se départir de son précieux client, par éthique personnelle, mais surtout pour lui faire habilement prendre conscience de l'impasse dans laquelle il est en train de s'engouffrer. En dissimulant son homosexualité, Donovan perd sa substance, ment et fait du mal à tout son entourage. La séparation entre l'agente et l'artiste, devenue inéluctable, offre au film sa plus belle scène.

«J'ai rêvé de faire un film ambitieux sur la notoriété et l'identité. Je m'étais dit que ce projet allait tourner en dérision la tendance – voire l'instinct – d'Hollywood à l'uniformisation et à la standardisation», déclare Dolan. Ne pas céder à la pression du conformisme imposée par les autres, telle est la leçon de *Ma vie avec John F. Donovan*: en s'embourbant dans le mensonge autour de sa véritable nature, Donovan succombe à la pression implicite, mais pourtant si forte, du système l'ayant créé. C'est justement le chemin qu'évitera plus tard le jeune Rupert Turner. Sans jamais tomber dans le manichéisme, Xavier Dolan raconte comment l'enfant a peut-être tiré les leçons du destin tragique de son idole. Voilà pourquoi *Ma vie avec John F. Donovan* est aussi un grand film sur l'amitié, et préfigure à sa façon le chemin actuellement emprunté par le cinéaste qui vient d'achever son huitième long métrage, *Matthias et Maxime*.

Autre fait notoire: jamais Kit Harington ne partage une scène avec Natalie Portman, et jamais cette dernière ne rencontre Susan Sarandon. Dolan a, une fois de plus, remporté le défi de la distribution, ayant su convaincre les plus grands, et ici en l'occurrence les plus grandes, de prendre part à un projet ambitieux. Les personnages ont manifestement été écrits sur mesure pour les interprètes. Comme toujours, Xavier Dolan est porté par un profond amour envers le métier d'acteur, aspiration première du Québécois. C'est l'autre grand atout de *Ma vie avec John F. Donovan* qui demeurera, quoi qu'on en dise et malgré les fantasmes d'une version moins avortée, une œuvre aussi mémorable que fondatrice dans la filmographie du cinéaste. ▲

« Les personnages ont manifestement été écrits sur mesure pour les interprètes. Comme toujours, Xavier Dolan est porté par un profond amour envers le métier d'acteur, aspiration première du Québécois. C'est l'autre grand atout de *Ma vie avec John F. Donovan* qui demeurera, quoi qu'on en dise et malgré les fantasmes d'une version moins avortée, une œuvre aussi mémorable que fondatrice dans la filmographie du cinéaste. »

—
Le visage d'une cinéphilie naissante faisant sa différence





The Last Black Man in San Francisco

Rêveurs de villes JULIE VAILLANCOURT

« On désire marcher avec les deux protagonistes sous le soleil de la Californie et admirer l'architecture de ces célèbres maisons victoriennes de San Francisco. Joe Talbot est un Sanfranciscain de cinquième génération et le regard qu'il porte sur sa ville natale est un hommage éloquent. »

L'aventure de *The Last Black Man in San Francisco* débute sur la plateforme de sociofinancement Kickstarter, en 2015, alors que le réalisateur Joe Talbot désire raconter l'histoire autobiographique de Jimmie Fails, acteur du film. Les deux amis d'enfance arriveront à rallier 1447 contributeurs pour la modique somme de 77318\$. Qu'à cela ne tienne, cette histoire d'un jeune homme afro-américain qui désire reprendre la splendide propriété jadis bâtie par son grand-père, à San Francisco, verra le jour grâce au Sundance Institute Film Program. C'est ainsi que Joe Talbot réalise son premier long métrage, puisqu'il avait préalablement réalisé le court *American Paradise* (2017) présenté au SXSW Film Festival et au Sundance Film Festival. Visiblement le chouchou de l'organisation qui l'a vu naître, *The Last Black Man in San Francisco* sera sélectionné en compétition officielle au Festival de Sundance, et notamment récipiendaire du prix de la meilleure réalisation, un hommage tout à fait mérité pour Joe Talbot qui manifeste, avec ce premier film, une maîtrise du médium digne des grands.

Ce qui est d'autant plus pertinent dans cette histoire, a priori très personnelle, est l'aspect collectif qui s'en dégage. *The Last Black Man in San Francisco* porte sur les villes, la façon dont elles évoluent et nous évoluons avec elles. Il met à jour également tout l'attachement qu'un individu peut avoir avec sa ville natale, par ses souvenirs, son patrimoine et la façon

dont elle est construite et entretenue par la population qui aime s'y retrouver. Sans conteste, *The Last Black Man in San Francisco* possède des similitudes avec l'oscarisé *Moonlight*, réalisé par Barry Jenkins en 2016. Outre la présence de protagonistes afro-américains, son caractère autobiographique et son besoin de mettre en scène les non-dits d'une histoire trop souvent occultée sont partagés par les deux films : *Moonlight* se base sur la pièce semi-autobiographique de Tarell Alvin McCraney. Aussi, cette odyssée mélancolique d'habitants en marge désirant trouver leur place et la garder est le fil d'Ariane qui unit les deux œuvres. Finalement, si les deux films offrent une signature visuelle remarquable, ils mettent tous deux en scène un pèlerinage. Dans *Moonlight*, Chiron est un Afro-Américain de Miami qui se bat contre son milieu et sa famille pour vivre son homosexualité, à trois périodes cruciales de sa vie : son pèlerinage sera intérieur. Idem pour Jimmie et Montgomery qui partent en pèlerinage dans San Francisco pour se rendre à cette demeure de rêve et s'imaginer une vie à laquelle ils n'ont pas accès, dans un quartier qui n'existe plus. En fin de compte, tant Jimmie que Chiron peinent à reprendre contact avec leurs racines pour continuer leur évolution vers leur quête.

Les premières images du film sont étranges, présentant pratiquement un regard apocalyptique. Dans la rue, un *preacher* scandé ses enseignements. De

—
Le désir de raconter l'histoire autobiographique de Jimmie Fails

l'autre côté de la rue, deux hommes l'écoutent. Puis, les ralentis, sous le soleil de la Californie, accompagnent la voix du *preacher* et la musique. Jimmie et Montgomery traversent la ville sur leur skateboard, alors qu'en arrière-plan, la vie des gens s'orchestre en *stop motion*. Planchistes, *squatters*, *preachers* et autres habitants en marge s'affairent dans la rue de la ville. À la fois intrigant, enivrant et fascinant, l'univers de *The Last Black Man in San Francisco* traduit par ces premières images, peut en dérouter certains. Néanmoins, l'atmosphère particulière et originale agit comme un mystérieux aimant. On désire marcher avec les deux protagonistes sous le soleil de la Californie et admirer l'architecture de ces célèbres maisons victoriennes de San Francisco. Joe Talbot est un Sanfranciscain de cinquième génération et le regard qu'il porte sur sa ville natale est un hommage éloquent. La direction photo, signée Adam Newport-Berra, est non seulement travaillée, mais empreinte de tendresse; la lumière caresse les visages des protagonistes, les façades des bâtiments. Puis, elle fait briller le Golden Gate. On ressent l'amour que porte le cinéaste pour sa ville à travers l'éloge du mouvement (des caméras), tel Wenders pour Berlin et *Pina* (2011). En ce sens, *The Last Black Man in San Francisco* est pratiquement une symphonie urbaine contemporaine, puisqu'à l'image de ce courant du cinéma documentaire, il met en scène la ville tel un acteur, dans lequel l'architecture est célébré par un poème audiovisuel. Bien qu'évoluant

dans une fiction, Jimmie envisage les citadins à l'image de ces *Rêveuses de villes* (2019, Joseph Hillel), ces architectes qui désirent voir les citadins vivre dans leurs constructions et non seulement les admirer comme des œuvres d'art inaccessibles.

Des symphonies urbaines à l'onirisme des villes, certaines images évoquent la peinture: ces magnifiques plans où l'homme mène sa barque sur l'eau, vers le Golden Gate et le soleil, avec cette légère brume, rappelle l'intention de la célèbre toile de Claude Monet *Impression, soleil levant* par l'expression des couleurs, de la lumière et des éléments, alliant aspect méditatif, beauté et nostalgie. D'ailleurs, Monet avait peint cette toile au port du Havre, ville de son enfance, choisissant un port, symbole de la révolution industrielle. Porter un regard adulte sur la ville de son enfance, son patrimoine culturel et architectural, avec toute la nostalgie et les changements industriels dont la ville est témoin au fil des ans... voilà ce dont traite *The Last Black Man in San Francisco*. Nous pourrions évoquer d'autres œuvres picturales, notamment *The Scarlet Sunset* de William Turner, en raison de la vibrance des rouges et des orangés, évoquant les teintes du Golden Gate. Les comparaisons avec de telles œuvres démontrent l'attention portée à la composition des images et à la direction artistique. L'image porte ainsi la réflexion de la nostalgie et du patrimoine, en écho à l'odyssée intérieure vécue par Jimmie. ▲

LE DERNIER HOMME NOIR DE SAN FRANCISCO

—
Origine : États-Unis

Année : 2019

Durée : 2 h 01

Réal. : Joe Talbot

Scén. : Joe Talbot, Rob Richert, d'après l'histoire de Jimmie Fails et Joe Talbot

Images : Adam Newport-Berra

Mont. : David Marks

Mus. : Emile Mosseri

Dir. art. : Olivia Kanz

Son : Sage Bilderback, David C. Hughes, Dmitri Makarov

Int. : Jimmie Fails, Jonathan Majors (Montgomery Allen), Rob Morgan (James Fails Sr.), Tichina Arnold (Wanda Fails), Danny Glover (le grand-père de Montgomery)

Prod. : Dede Gardner, Jeremy Kleiner, Khaliah Neal, Christian Oh, Joe Talbot

Dist. : TVA Films

—
Reprendre contact avec ses racines



C'est ça l'amour

L'épreuve du feu JEAN BEAULIEU



—
Tout son univers gravite autour des femmes de sa vie

Reproduisant une situation familiale vécue à l'adolescence, la cinéaste campe l'action de son récit (comme *Party Girl*) à Forbach, sa ville natale jouxtant la frontière allemande et fortement minée par le chômage.

Origine : France / Belgique
Année : 2018
Durée : 1 h 38
Réalisation : Claire Burger
Scénario : Claire Burger
Images : Julien Poupard
Montage : Laurent Sénéchal, Claire Burger
Son : Julien Sicart, Fanny Martin, Olivier Goïnard
Décor : Arnaud Dias
Direction artistique : Pascale Consigny
Costumes : Isabelle Pannetier
Interprètes : Bouli Lanners (Mario), Justine Lacroix (Frida), Sarah Henochsberg (Niki), Cécile Rémy-Boutang (Armelle), Antonia Buresi (Antonia), Célia Mayer (Alex), Lorenzo Demanget (Nazim)
Producteurs : Isabelle Madelaine, Olivier Père, Geneviève Lemal
Distributeur : Maison 4:3

Le premier long métrage solo de Claire Burger (après *Party Girl*, Caméra d'or à Cannes en 2014, coréalisé avec Marie Amachoukeli et Samuel Theis) se révèle à la hauteur d'autres films français récents décrivant une figure paternelle devant prendre seule ses responsabilités face à ses enfants (*Nos Batailles*, de Guillaume Senez) ou à une très jeune nièce (*Amanda*, de Mikhaël Hers). Si son film précédent à la mise en scène un peu désordonnée montrait, de façon racoleuse et dans une atmosphère misérabiliste, un personnage (réel) de femme forte interprété par une exubérante non-professionnelle, *C'est ça l'amour* s'attarde pudiquement sur Mario, agent dans un bureau d'aide sociale et père de famille (fictif) protecteur et sensible (Bouli Lanners, comédien souvent truculent, ici remarquable de sobriété) qui cherche à recoller les morceaux d'une famille déchirée après le départ de sa femme, Armelle, mère de leurs deux filles, Frida et Niki, âgées de 14 et 17 ans (jouées respectivement par les remarquables débutantes Justine Lacroix et Sarah Henochsberg), qui vivent avec lui et qu'il adore.

Rien n'est expressément dit au sujet de cette séparation. Exit les hauts cris ou les scènes de ménage paroxystiques. On devine seulement que le couple, ayant formé et élevé une famille très jeune, s'est graduellement enlisé dans une routine à laquelle Armelle désire échapper pour donner un nouveau virage à sa vie, du haut de son métier d'éclairagiste de scène.

Reproduisant une situation familiale vécue à l'adolescence, la cinéaste campe l'action de son récit (comme *Party Girl*) à Forbach, sa ville natale jouxtant la frontière allemande et fortement minée par le chômage. Des plans souvent filmés en contre-jour avec une caméra baladeuse font craindre un autre film au naturalisme exacerbé. Heureusement, il n'en est rien. Même si l'on sent quelque part l'influence du cinéma

des frères Dardenne (par sa plastique et son style) ou la touche d'un Stéphane Brizé (par le dispositif d'un comédien connu entouré de non-professionnels dans une fiction sociale comme dans *En guerre* et *La Loi du marché*), *C'est ça l'amour* distille dès le départ une tendresse comique, grâce notamment à Lanners, qui traîne sa tête de panda au gré des péripéties que lui font subir ses filles, de ses tentatives répétées pour reconquérir Armelle et de ses hésitations face aux figures imposées par la chef du projet de théâtre expérimental auquel il participe. Toutefois, aux multiples écueils se dressant devant son personnage principal, Claire Burger n'offre aucune solution facile.

La déconvenue de Mario tient peut-être en partie de son relatif isolement, en ce sens qu'il ne peut prendre appui sur un quelconque entourage masculin solidaire. Pas question ici de se saouler avec des potes pour oublier ni de courir la galipote. Tout son univers gravite autour des femmes de sa vie, des femmes de caractère, en particulier la cadette, qui ne cesse de le provoquer et de le pousser dans ses derniers retranchements. Toutefois, *C'est ça l'amour* ne porte pas pour autant la détestable étiquette de «film de femmes», bien que l'on décèle tout de même un regard féminin derrière ce héros masculin qui se définit d'abord par sa famille et exprime volontiers ses émotions.

Évitant d'activer les leviers du pathos, Claire Burger réussit à transmettre au spectateur, sans céder aux clichés, comment l'art peut aider à vivre, comme en témoignent diverses scènes où Mario (visitant une exposition de photos et assistant à un concert avec ses filles, écoutant de l'opéra et tâtant du théâtre amateur avec d'autres quidams de la localité) s'imprègne de culture et où s'intègrent subtilement des reportages factuels ou artistiques (dont un ballet d'Angelin Preljocaj) relayés par l'écran de télévision. Ce cheminement salvateur entraînera Mario sous un éclairage nouveau, au propre comme au figuré.

Ni comédie à proprement parler, malgré certaines scènes hilarantes, ni drame, en dépit de situations parfois intenses, ce film finement ciselé aborde sans trop en avoir l'air des thèmes fondamentaux comme la paternité, le rapport à la virilité, la confusion des sentiments et l'importance de la culture dans la vie de tous les jours, notamment dans un patelin frappé par une crise sociale. C'est ça l'amour... d'un père pour ses filles, d'une cinéaste pour sa ville, pour ses personnages. C'est déjà beaucoup! ▲

Cuba merci-gracias

Deux amies en voyage **JULES COUTURIER**

Sur la plage, au son de la brise de la mer et des vagues qui éclatent sur le sable, éclairées par une forte lumière solaire, deux jeunes Québécoises discutent. Cette conversation bien de leur génération qui ouvre le film *Cuba merci-gracias* sera suivie d'autres semblables qui le parsèment tout au long. Des conversations souvent comiques, maladroitement, semi-intimes, semi-philosophiques, remplies de petits malaises, de silences, qui ne mènent pas à grand-chose, mais qui paraissent vraies.

Cuba merci-gracias a été tourné à trois. Un réalisateur et deux actrices, en voyage à La Havane. Un film fait par de véritables amis dans lequel les deux actrices jouent des versions d'elles-mêmes. S'en dégage une chimie évidente que l'on doit à la complicité des comédiennes qui rendent bien à l'écran la dynamique du voyage entre amis. La nature même du projet crée une spontanéité et une authenticité rafraîchissantes, qui en font une œuvre intéressante malgré son envergure limitée.

Avec cette équipe réduite, l'approche documentaire s'imposait. Du cinéma-réalité qui n'a rien à voir avec une carte postale de Cuba puisque le produit fini est plutôt rugueux, s'intéressant surtout aux deux femmes.

Malgré le fait qu'il soit réalisé par un homme, *Cuba merci-gracias* est un film fondamentalement féminin. Par l'intimité des discussions et par leurs sujets, et par ses images. La caméra est très proche du corps féminin, notamment dans les scènes de préparation avant de sortir, de mise en beauté, de soins du corps, qui sont nombreuses, filmées de manière très frontale et intime. Dans la banalité des gestes, la caméra laisse toute la place à la féminité.

L'amitié féminine est attentivement observée à travers la lentille du réalisateur, une amitié particulièrement exposée aux accrochages en voyage. En plus de l'omniprésence de l'autre, les rapports divergents à la séduction et à la conception du voyage viendront jouer les éléments perturbateurs dans cette amitié, qui vont constituer l'intrigue du film.

Les yeux pétillants presque tout au long, spécialement lors de ses rapports avec les Cubains, Manu veut aller à la rencontre de l'autre, découvrir la culture cubaine et ses coutumes, différentes de celle du Canada et donc doublement intéressantes pour elle. Alexa-Jeanne est, quant à elle, mal à

l'aise dans sa position de touriste dans un pays moins développé que le sien, ennuyée par certaines coutumes qui la font parfois bâiller et qu'elle compare constamment avec celles du Canada.

Alexa-Jeanne se moque du partage de culture; pour elle, un humain est un humain, alors que pour Manu un Cubain est différent d'un Canadien. C'est justement ce qui la réjouit.

Lorsqu'elles vivront une journée séparées l'une de l'autre, Manu en profitera pour discuter avec des Cubains et essaiera d'en apprendre davantage sur leur culture. Alexa ne parlera à personne. Elle se retrouvera à regarder des oiseaux dans une cage, possible métaphore de sa situation, emprisonnée dans ses problèmes à la maison, elle qui a pourtant eu la possibilité de s'envoler jusqu'à Cuba pour y échapper.

Ce malaise créé par cette divergence n'est jamais purement assumé par les deux femmes, mais est palpable pour le spectateur. Il sert de structure au film qui, malgré son flottement, sa grande part d'improvisation, trouve une ligne narrative claire que clôturera une magnifique finale. Un revirement mystérieux, cathartique, qui laisse place à l'interprétation. ▲

Origine : Canada [Québec]

Année : 2019

Durée : 1 h 04

Réalisation : Alex B. Martin

Scénario : Alex B. Martin

Images : Alex B. Martin

Montage : Alex B. Martin

Musique : Pierre-Philippe Côté

Son : Ilya Pauly, Alexandre Thibault, Tyler Crawford, James Duhamel

Int. : Emmanuelle Boileau (Manu), Alexa-Jeanne Dubé (Alexa-Jeanne)

Producteur(s) : Caroline Galipeau

Dist. : K-Films Amérique

—
*Jouer des versions
d'elles-mêmes*



L'heure de la sortie

Jeunesse désespérée

JULES COUTURIER

Scène d'ouverture. Un professeur observe ses élèves travailler en silence puis, soudain, à l'arrière de la classe, il se jette par la fenêtre.

Entre alors en scène Pierre Hoffman, professeur suppléant, qui doit prendre le relai dans cette classe de surdoués, tous hostiles, méprisants, envers leur nouvel enseignant.

Le film de profs est une stratégie cinématographique très efficace pour approcher une communauté en confrontant le regard d'un individu (le professeur) à un groupe (les élèves, les parents, les collègues et la direction de l'école). Plusieurs l'ont fait. Au Québec, Philippe Falardeau avec *Monsieur Lazbar*, aux États-Unis Peter Weir avec *Dead Poets Society*, en France Laurent Cantet avec *Entre les murs*, en sont quelques exemples parmi beaucoup d'autres.

Le regard du professeur suppléant dans *L'heure de la sortie* nous fait découvrir un groupe d'adolescents d'une étrange froideur et d'une étonnante précocité intellectuelle, désenchantés et fatalistes. Son regard d'abord intrigué se transforme. Il devient inquiet et angoissé, alors qu'en espionnant les jeunes, il découvre les rituels violents auxquels ils s'adonnent et qu'ils enregistrent sur vidéo. Ces images et certains de leurs témoignages sont juxtaposés à d'autres, traitant du capitalisme et de ses crises environnementales avec des segments d'archives choquants (catastrophes naturelles, pollution, abattage d'animaux ou actes terroristes) que les jeunes conservent sur DVD. Par la violence de ces représentations du monde, on comprend le désespoir qui accable ces jeunes adolescents confrontés à un avenir bien incertain. Ils se font violence les uns les autres pour encaisser celle du monde, faite sur la terre, qui se retournera éventuellement contre eux.

Alors que l'apprivoisement entre l'intrus et le groupe est souvent ardu dans ce genre de film, il finit presque toujours par se faire. Le professeur et les élèves se retrouvent transformés par la relation qui les a unis. Or, si l'angoisse qui en vient à habiter le professeur au contact de ses étudiants fait de cet homme confiant et sûr de lui un paranoïaque, les élèves, eux, ne se retrouvent d'aucune façon transformés par leur professeur suppléant. Il n'y a aucune raison de changer pour eux qui ont déjà perdu tout espoir en l'avenir et pour qui tout est déjà foutu.

Le réalisateur Sébastien Marnier utilise les codes du thriller pour traiter d'écoanxiété comme l'ont fait dans les dernières années Jeff Nichols avec *Take Shelter* ou Paul Schrader avec *First Reformed*.

Les influences cinématographiques et littéraires ne manquent pas, qu'il s'agisse de l'évident *Village of the Damned* de John Carpenter ou de l'œuvre de Kafka sur laquelle le personnage de Pierre fait sa maîtrise. On retrouve aussi la paranoïa chère à Roman Polanski et la froideur omniprésente dans la cinématographie de Michael Haneke.

La réalisation est superbement maîtrisée, anxiogène, rigoureuse et minimaliste. La musique du groupe *Zombie Zombie* participe efficacement à l'ambiance étrange de l'ensemble. Le climat lourd et troublant est maintenu tout au long du film.

L'atmosphère écrasante est aussi accentuée par la photographie chaude et solaire qui, tout comme la température, accable les personnages, un autre indice des dérèglements climatiques qui les affectent.

L'heure de la sortie trouve aujourd'hui un puissant écho dans l'actualité alors que partout autour du globe des jeunes descendent dans la rue pour attirer l'attention des gouvernements sur les enjeux liés aux changements climatiques. Un mouvement mondial dont une jeune militante suédoise de 16 ans seulement, Greta Thunberg, est l'instigatrice.

L'audace du film de Marnier est d'explorer cette problématique en positionnant le spectateur non pas dans le regard des jeunes, mais dans celui du professeur d'une autre génération qui ne comprend pas et qui a peur de ces élèves trop scientifs. Il témoigne ainsi du gouffre générationnel devenu un mur infranchissable et d'une incapacité à comprendre l'autre, génératrice de peur, une des grandes problématiques de notre époque. Il nous confronte aussi de cette manière à notre propre inaction face à la situation catastrophique de la planète. ▲

Origine : France

Année : 2018

Durée : 1 h 43

Réalisation : Sébastien Marnier

Scénario : Élise Griffon, Sébastien Marnier, d'après le roman éponyme de Christophe Dufossé

Images : Romain Carcanade

Montage : Isabelle Manquillet

Son : Emmanuel Croset, Benjamin Laurent

Costumes : Marité Coutard

Décor : Guillaume Deviercy

Musique : Zombie Zombie

Interprètes : Laurent Lafitte (Pierre), Luàna Bajrami (Apolline), Victor Bonnel (Dimitri), Emmanuelle Bercot (Catherine), Gringe (Steve)

Producteur(s) : Caroline Bonmarchand

Dist. : Axia Films



Un climat lourd et troublant

Les drapeaux de papier

À fleur de peau

JULES COUTURIER

Aujourd'hui âgé de 19 ans, Nathan Ambrosioni a écrit *Les drapeaux de papier* à 17 et l'a tourné à 18. Il détient le record du plus jeune cinéaste français à avoir obtenu une aide financière du CNC (Centre National du Cinéma) pour un film.

D'emblée, son succès impressionne en raison de son âge. L'exploit est d'autant plus fascinant que son film traduit une maîtrise narrative et formelle remarquable.

L'histoire est simple. Charlie, à la veille de ses 24 ans, vit une existence solitaire, modeste et sans excès, peinant à joindre les deux bouts. Après plusieurs années de prison, son frère aîné, Vincent, est libéré et débarque chez elle. Elle est d'abord réticente, craintive, mais tranquillement, la fratrie se réapproprie, malgré quelques dérapages conflictuels.

La réinsertion sociale, la solidarité familiale, les limites de l'affection sont abordées avec beaucoup d'émotion, mais aussi avec pudeur, évitant les pièges du mélodrame.

Ambrosioni porte un regard sévère, affligé mais non misérabiliste, sur cette France des déclassés qui n'a pas beaucoup à offrir à sa jeunesse. Petits boulots absurdes à nourrir le désespoir, solitude et isolement de ceux qui ne comptent pas parmi les meilleurs, honte reliée à sa condition. Cette misère sociale est une prison en soi même sans barreaux physiques ni contention.

Dans ce contexte social à propos duquel il y aurait beaucoup à dire, Ambrosioni se concentre sur ses deux protagonistes et leurs émotions les plus viscérales, le reste étant laissé en second plan. L'absence de détails et de réponses à tant de questions qui nous viennent peut être associée à l'âge du réalisateur. Celui-ci ne fait pas passer les comportements de ses protagonistes à travers le filtre des apprentissages de la vie qui nous font mettre tout dans des cases. Il ne cherche pas à expliquer en détail les choses. Il s'en tient à une appréhension directe du réel qui ne passe pas par l'intellect ou l'analyse psychologique, mais livre l'émotion pure.

Peut-être est-ce l'âge ? Cette fin de l'adolescence où l'on est particulièrement sensible, à fleur de peau, proche de nos émotions... mais le premier opus

d'Ambrosioni est d'une sensibilité extrême, ce qui en fait son principal atout.

Il y a une fraîcheur dans ce regard qui n'explique pas, ni ne juge, mais constate avec une empathie et une sensibilité remarquables la douleur, l'absurdité, le désespoir, la nécessité de reconnaître le besoin que chacun a des autres pour vivre. Il nous laisse avec la conclusion que nous avons tous besoin des autres et que tout le monde a quelque chose à offrir. Se présentant ainsi d'une manière très humaniste, il souligne la bienveillance dans la grisaille.

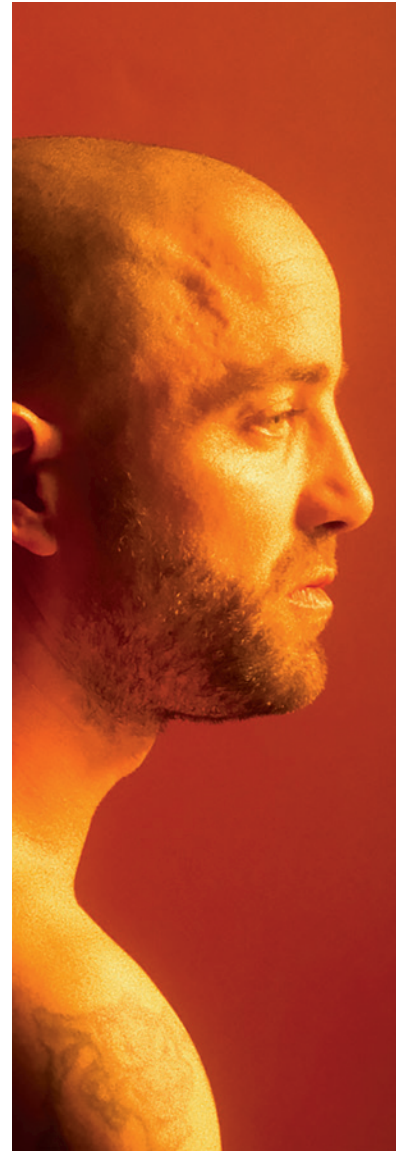
Le jeune cinéaste filme ses personnages en gros plan la plupart du temps et, dans cette proximité, révèle toute leur fébrilité. Sensuel, sensible aux moindres gestes et attentif à chaque son, il privilégie les regards, les positionnements dans l'espace, les silences, il attrape les mouvements subtils, les respirations, souvent saccadées par le stress, le malaise ou la colère contenue.

Le réalisateur impressionne par le regard social qu'il porte sur le système carcéral qui abandonne les détenus à leur sort après les avoir privés durant des années de toute possibilité d'apprentissage, non seulement professionnel mais socioaffectif.

Les approches à la fois empathique et sensorielle du réalisateur se joignent pour l'aider à traiter de la réalité de ces détenus. Le plaisir des sens, celui de ne plus avoir peur, est au cœur d'un réapprentissage sensoriel pour le personnage de Vincent. Prendre de longues douches sans le stress d'une agression, courir, participer à un match de basketball avec des jeunes, jouer de ses mains avec la lumière du soleil, apprécier la fraîcheur d'une averse, ces expériences font toutes partie des plaisirs simples retrouvés avec la liberté qu'Ambrosioni traduit habilement en images.

De cette sensualité émane une tension constante. Parfois étrangement sexuelle, même si elle unit un frère et une sœur. Le suspense est maintenu tout au long du film, on sent l'explosion toujours possible.

Cette sensibilité et cette tension sont rendues encore plus puissantes en raison des performances senties, intenses, de Noémie Merlant et surtout de Guillaume Gouix qui transpire, au propre comme au figuré, de vérité, de pulsions réfrénées, d'animalité et d'une ardente affectivité. ▲



Guillaume Nicloux transpire de pulsions réfrénées et d'animalité

Origine : France

Année : 2018

Durée : 1 h 44

Réalisation : Nathan Ambrosioni

Scénario : Nathan Ambrosioni

Images : Raphaël Vandenbussche

Montage : Nathan Ambrosioni

Son : Laurent Benaim

Costumes : Elsa Depardieu

Interprètes : Noémie Merlant (Charlie), Guillaume Gouix (Vincent), Sébastien Houbani (Pierre), Jérôme Kircher (Jean), Alyson Paradis (Emma)

Producteur(s) : Stéphanie Douet

Studio(s) : Sensito Films

Dist. : K-Films Amérique



MARIANNE ET LEONARD : MOTS D'AMOUR

Origine : États-Unis

Année : 2019

Durée : 1 h 37

Réalisation : Nick Broomfield

Images : Barney Broomfield

Montage : Marc Hoeflerlin

Musique : Nick Laird-Clowes

Avec : Nancy Bacal, Aviva Layton, Judy Collins, Julie Felix, John Simon, Ron Cornelius, Billy Donovan, John Lissauer, Don Lowe

Producteur(s) : Marc Hoeflerlin, Shani Hinton, Kyle Gibbon

Dist. : Extract Films

—
Le poète et sa muse

Marianne & Leonard Words of Love

La muse magnifique

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

La relation entre Leonard Cohen et Marianne Ihlen n'avait rien de banal. Surtout lorsque examinée avec nos yeux d'aujourd'hui. Le documentaire de Nick Broomfield parvient en bonne partie à circonscrire les hauts et les bas de cette histoire d'amour et d'amitié et à transmettre l'état d'esprit qui régnait sur l'île d'Hydra, théâtre principal des amours de Cohen et Ihlen, dans les années 1960. Les photographies noir et blanc de Marianne prises par Broomfield à la fin de cette décennie sont parmi les plus belles images du film. Son trésor consiste toutefois en des images inédites, datant de la même époque, tournées en 16 mm par le grand documentariste D. A. Pennebaker (décédé en août dernier à l'âge de 94 ans), qui montrent Marianne et son fils Axel sur un voilier, au large de l'île grecque.

Hélas, les images d'archives utilisées par Broomfield ne sont pas toutes de cette qualité et certaines passent difficilement le test du grand écran. Idem pour quelques entrevues, qui semblent provenir de YouTube. La présence d'intervenants dont on entend plus rarement la parole donne au film un cachet particulier et offre un éclairage nouveau sur la vie et l'œuvre du chanteur montréalais. Certains de ces témoignages auraient cependant dû être écourtés au montage. Par exemple, même si ses propos ne sont pas dénués d'intérêt dans l'ensemble, Aviva Layton s'égaré — que ses dires soient exacts ou non importe peu — lorsqu'elle affirme que les femmes entourant Cohen étaient « folles », ou que son ancien mari Irving Layton aurait peut-être eu une aventure avec la mère du poète (l'homme était âgé d'une vingtaine d'années de plus que son ami Leonard).

Sur le plan formel, il est dommage aussi que toutes ces entrevues soient filmées selon la même échelle de plan, devant le même fond noir. Visuellement, ces plans sont sans relief et deviennent vite ennuyants. Un tel dispositif n'encourage pas non plus les gens interviewés à s'ouvrir. Il n'y a que l'un des derniers intervenants, Don Lowe, habitant d'Hydra depuis 60 ans, qui échappe à ce traitement.

Le segment qui lui est consacré est le premier filmé à l'épaule, et il s'agit de la première fois que Broomfield présente un intervenant chez lui, dans sa maison, dans l'univers qui lui est propre. Le contraste avec les entretiens précédents est frappant et fait ressortir la faiblesse de ce choix convenu. Par ailleurs, le cinéaste, qui s'est probablement mis au travail peu de temps après le décès de ses deux protagonistes, en 2016, n'a malheureusement pas été en mesure de mettre la main sur une partie de leur correspondance, qui a été mise aux enchères par la famille de la Norvégienne en juin dernier. Cela aurait certainement nourri la réflexion et enrichi le film.

En outre, le récit personnel de Broomfield s'intègre mal à celui de Marianne et Leonard, qui n'a d'ailleurs pas connu ce dernier personnellement. Un des problèmes principaux du film est justement qu'il a tendance à s'éloigner de son sujet principal. Il est vrai que la vie de Marianne, après sa relation avec Leonard, est devenue en quelque sorte banale, conventionnelle. À l'opposé, la carrière de musicien de Cohen a pris son envol, incidemment, à peu près au moment de la rupture d'avec Ihlen. Une fois qu'il arrive aux années 1970, Broomfield consacre trop de temps à détailler la vie de l'auteur-compositeur-interprète, qui semble par moments devenir l'unique sujet du film. Pour contourner cet écueil, le cinéaste aurait pu couper dans les éléments biographiques qui ont peu à voir avec Marianne, notamment quand il relate l'échec de l'album *Various Positions* (1984), la retraite de Cohen au monastère de Mount Baldy (1994-1999) et le succès inattendu et phénoménal de la chanson *Hallelujah* (à partir des années 2000). Cela aurait écourté le documentaire de quelques minutes, mais il aurait par conséquent été plus compact, plus homogène et plus près de sa proposition initiale. Broomfield termine toutefois adroitement son film sur le poème *Days of Kindness*, écrit en 1985, lu par la voix grave de son auteur. Ce court texte résume à lui seul la relation entre le poète et sa muse norvégienne et, plus largement, illustre le rapport complexe, parfois difficile, et nuancé qu'entretenait Cohen avec le monde. ▲

Museo

Plus vrai que la vérité

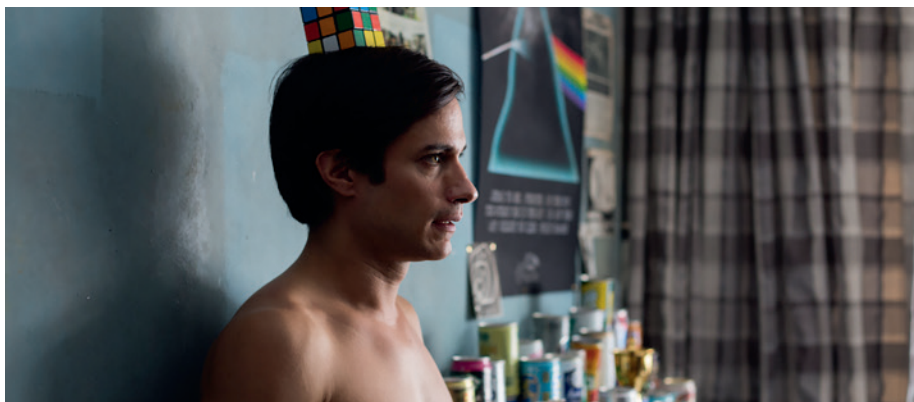
ANNE-CHRISTINE LORANGER

Le soir de Noël 1984, Juan Núñez, un jeune homme issu de la banlieue aisée de Mexico, vole avec son copain Wilson les plus précieux objets mayas du Musée national d'anthropologie de Mexico. Dépassés par les conséquences de leurs actes et la réprobation horrifiée du peuple mexicain par rapport à ce pillage culturel, les deux voleurs s'embarquent dans un périple improvisé en vue de trouver un acheteur pour leur précieux trésor.

Alonso Ruizpalacios commence son film avec, en hors-champ, une voix disant qu'on ne peut jamais connaître les véritables motivations des gens, pourquoi ils font ce qu'ils font. «Eux-mêmes souvent l'ignorent», affirme-t-elle. Cette phrase est centrale pour la compréhension de *Museo*. Le jeune Juan (Gael Garcia Bernal) est un être énigmatique, aussi attachant qu'irritant: à la fois cambrioleur, fils à papa en goguette, patriote à la défense de la culture maya, admirateur des vedettes de série B et héritier spirituel autoproclamé de l'empereur maya Pakal, dont il vole l'inestimable masque funéraire. La thèse de Ruizpalacios est qu'il cherchait à défier son père, chirurgien célèbre, tout en mendiant secrètement son approbation, mettant en valeur la relation qu'à le Mexique avec ses vestiges culturels: lors de la création du Musée national, bien des Mexicains d'origine maya pleurèrent de voir les statues de leurs dieux extirpées des temples de Palenque pour prendre le chemin des musées. Le père de Juan (Alfredo Castro) est présenté comme étant l'un d'eux.

VOL ORGANISÉ, VOLEURS IMPROVISÉS

La tombe intacte de l'empereur K'inich Janaab' Pakal, découverte en 1952 dans le temple des inscriptions de Palenque, recelait son masque funéraire en mosaïque de jade ainsi que de nombreux bijoux précieux, qui devinrent les objets les plus connus de l'art maya. Neuf gardes auraient été en service pendant la nuit du vol mais, à cause du jour férié, ils n'étaient pas vigilants: les voleurs purent ouvrir sept vitrines dans trois salles d'exposition différentes. À l'époque, le musée ne disposait pas d'un système d'alarme électrique. Les experts, ayant noté que les voleurs avaient dérobé des objets de la plus haute qualité et de la plus grande valeur, en avaient conclu qu'ils étaient des professionnels. Ce n'est qu'en juin 1989 que 111 des objets furent récupérés dans la banlieue de Satellite.



Ruizpalacios, il faut le dire, prend des libertés avec l'histoire, changeant les noms des protagonistes, ajoutant du suspense au cambriolage et transformant l'espace temporel pour le condenser sur quelques semaines, alors que Juan et Wilson cherchent à se débarrasser de leur précieux butin. Cela donne une histoire captivante, sorte d'anti-poursuite de gendarmes et de voleurs saupoudrée de touches picaresques bouffonnes et d'informations archéologiques. Le scénario de Ruizpalacios mêle intelligemment tous ces genres tout en se concentrant sur les personnages principaux de Juan et Wilson, portés par un Gael Garcia Bernal toujours aussi généreux de son art ainsi que par Leonardo Ortizgris, qui l'accompagne à merveille. La relation dominante de Juan sur Wilson est compensée par le charme du premier et le profond amour de la culture maya qui les anime tous les deux. Le directeur photo Damian Garcia joue de toutes les possibilités du gros-plan et des hors-champ pour mettre les protagonistes en valeur, tout en les gardant subtilement irritants. De la banlieue de Satellite jusque dans les somptueuses villas d'Acapulco, on passe par les spectaculaires ruines de Palenque et les bars sordides où navigue la faune des contrebandiers mexicains. La musique de Tomás Barreiro allie heureusement les différents niveaux de cette inimaginable histoire.

En ces temps où la défense de l'identité culturelle et spirituelle est tristement devenue l'apanage des groupes d'extrême-droite, *Museo* présente une histoire aussi rafraîchissante que vraie. Plus ou moins véridique, mettons. Mais, comme le fait dire Ruizpalacios à son personnage: «Pourquoi ruiner une bonne histoire en y mettant de la vérité?» ▲

«Pourquoi ruiner une bonne histoire en y mettant de la vérité

Origine : Mexique

Année : 2018

Durée : 2 h 08

Réalisation : Alonso Ruizpalacios

Scénario : Alonso Ruizpalacios, Manuel Alcalá

Images : Damian Garcia

Montage : Yibrán Asuad

Musique : Tomás Barreiro

Son : Eduardo Castillon

Décor : Sandra Cabriada

Costumes : Malena De la Riva

Interprètes : Gael Garcia Bernal (Juan), Leonardo Ortizgris (Wilson), Alfredo Castro (Dr. Núñez), Simon Russel Beale (Frank Graves), Lynn Gilmartin (Gemma), Letitia Brédice (Sherezada), Bernardo Velasco (Bosco)

Producteur(s) : Manuel Alcalá

Dist. : Les Films d'aujourd'hui [Kino Lorber]

Nos vies formidables

Contre le rasoir d'Ockham

PIERRE-ALEXANDRE FRADET



« Que ce mouvement expiatoire ait partie liée avec la possibilité pure, voilà qui est évident, mais on ne saurait oublier qu'il tente de capturer au final tout autre chose que le possible : le réel, son essence et ses propriétés. »

—
Un champ de possibles qui excède ce qui se joue sur l'écran

—
Origine : France
Année : 2019
Durée : 1 h 57
Réal. : Fabienne Godet
Scén. : Fabienne Godet, Julie Moulrier
Images : Marie Celette
Mont. : Florent Mangeot
Mus. : Fabien Bourdier
Son : Fabien Bourdier, Valérie Deloof
Dir. art. : Aurélien Maillé, Antoine Fenske
Int. : Julie Moulrier (Margot), Louis Arène (Théo), Françoise Cadol (mère de Margot), Jacques de Candé (Jérémy), Véronique Dossetto (Sonia), Sandor Funtek (Dylan), Abbas Zahmani (César), Johan Libéreau (Léo), Bruno Lochet (Pierre), Cédric Maruani (Jalil), Isabelle Florido (Isabelle), Zoé Héran (Salomé)
Prod. : Bertrand Faivre, Vincent Gadelle
Dist. : Funfilm.

Avec son titre ironique, *Nos vies formidables* fait valser dans les airs les braises d'existences déformées par l'alcool et la drogue. Des existences en pleine reconstruction, dans une maison de campagne qui tient lieu de centre de désintoxication. Qu'y a-t-il de formidable à ces vies, sinon qu'elles peuvent subsister malgré leur déchéance et, en groupe, s'affranchir peu à peu de leurs douleurs ?

Margot parle peu. Margot est isolée. Margot est insatisfaite. Mais elle se satisfait de pouvoir au moins lutter contre cette insatisfaction en présence des autres. Pour l'illustrer, la cinéaste Fabienne Godet crée une impression de docufiction et privilégie les plans serrés qui ne sont pas sans rappeler — en plus pudiques — certains dispositifs de Rodrigue Jean. Une lecture superficielle inciterait à voir ici le moment de reconstruction *actuelle* des personnages, tandis qu'une interprétation plus profonde — plus risquée aussi — y repèrerait les *potentialités pures* qui entourent leurs vies. Car sous la loupe de Fabienne Godet, on voit moins des êtres souffrants que des individus-en-chantier, portés par des virtualités discrètement salutaires.

Comment accéder à ces virtualités ? L'œuvre ne le révèle pas sans détour elle-même, mais elle fournit au moins l'occasion d'esquisser une réponse : *il importe de s'opposer au rasoir d'Ockham*. D'après ce principe admis en philosophie, il convient de faire l'économie du plus d'entités possible afin de rendre compte du monde. Au lieu de postuler un maximum d'êtres, on doit s'en tenir au strict minimum. Bien qu'il soit devenu commun de valoriser ce principe par souci d'éviter le risque d'erreurs, il faut aujourd'hui rappeler qu'il nous expose lui-même à un autre danger possible, plus ravageur encore : *celui de ne jamais atteindre la réalité profonde en muselant la pensée*. Le rasoir d'Ockham est

inhibiteur ; il fait mourir dans l'œuf un vaste champ de possibles. Tel un tireur fou qui voudrait atteindre un maximum de gens sans jamais prendre pour cible qui que ce soit en particulier, celui qui rejette le rasoir d'Ockham, comme invite à le faire cette lecture de *Nos vies formidables*, veut se permettre de toucher au fond des choses par un accident contrôlé. Il veut se donner la chance de sonder fortuitement l'absolu.

Ne serait-ce pas là un projet ancien, ou trivial, ou courant ? Pas du tout. Sans doute existe-t-il un certain nombre de philosophies qui ont pris à partie le rasoir d'Ockham. Mais le désenclavement proposé ici se distingue de chacune d'elles. À l'encontre de l'anarchisme épistémologique de Feyerabend, il vise à offrir une méthode systématique d'acquisition de connaissances, plutôt que de signer l'arrêt de mort de toute méthode sous prétexte que « tout va ». À rebours du pragmatisme spéculatif de James, Whitehead et Stengers, ce projet théorique ne suppose pas que le monde soit une simple construction plurielle relative aux besoins de chacun. À la différence du réalisme spéculatif qui croit pouvoir accéder à l'absolu sans retomber dans le dogmatisme pré-kantien, il ne s'agit pas tant d'élire une vérité unique et certaine (qu'elle soit celle de Meillassoux, Brassier, Harman ou Grant) que de multiplier *a priori* les avenues de pensée possibles afin de pouvoir, *a posteriori*, faire un juste tri entre elles. Au contraire du dogmatisme pré-kantien, il n'est pas question de dépasser les limites de l'esprit en s'orientant uniquement vers les réalités surnaturelles classiques (Dieu, les anges, etc.). Et enfin, à l'encontre de David Lewis pour qui c'est l'utilité qui justifie la nécessité de poser l'existence concrète des mondes possibles, le geste philosophique évoqué ici vise à affranchir la pensée de l'exigence d'adhérer aux critères pratiques.

Que ce mouvement expiatoire ait partie liée avec la possibilité pure, voilà qui est évident, mais on ne saurait oublier qu'il tente de capturer au final tout autre chose que le possible : le réel, son essence et ses propriétés. Quel est le lien entre ces considérations et *Nos vies formidables* ? Il est à la fois direct et indirect. Direct, parce que la multiplicité de ses personnages-en-reconstruction évoque avec force un champ de possibles qui excèdent ce qui se joue sur l'écran. Et indirect, parce que le dire filmique de *Nos vies formidables* demeure distinct du présent dire philosophique et que, pour parvenir à intelliger celui-ci, il fallait s'arracher de celui-là. ▲

The Art of Self-Defense

JULIE VAILLANCOURT

Humour et ceinture noir(e)s

Après avoir réalisé *Faults* en 2014, Riley Stearns est de retour avec un second long métrage. Pourtant bien accueillies par la critique, les œuvres du réalisateur américain demeurent distribuées à plus petite échelle, dans l'ombre des grandes productions américaines. Néanmoins, malgré une jeune filmographie, le cinéma de Stearns affiche déjà une maturité dans les thèmes abordés et la facture visuelle. *Faults*, qui porte sur l'étude de la psyché humaine, du narcissisme des leaders et de l'impuissance des disciples, met en scène un spécialiste des sectes qui démystifie les techniques de contrôle de l'esprit et tente de déprogrammer une jeune femme tombée dans les filets d'un gourou. Si, a priori, *The Art of Self-Defense* semble loin du synopsis de ce premier opus, il propose néanmoins une corrélation thématique. En effet, lorsque Casey (Jesse Eisenberg), un comptable introverti et mal dans sa peau, est victime d'une brutale attaque dans la rue, il s'inscrit à un cours de karaté, donné par un charismatique et mystérieux sensei (Alessandro Nivola) afin d'apprendre les arts martiaux dans le but de se défendre. Rapidement, un jeu psychologique s'installe entre le maître et ses élèves.

Ce thème du jeu psychologique, que Stearns maîtrise dans son écriture scénaristique, amène une dimension humoristique, et, à priori, déroutante. Puis, l'humour noir s'installe, lentement. Parfois le rire est jaune, parfois on en pleure. Cependant, la rhétorique est maîtrisée dans un genre qui n'est guère aisé. Il en découle un film qui joue sur plusieurs tons, qui s'amuse, parfois même aux dépens du spectateur, si l'on tient compte du suspense amené en fin de récit. Le ton comique tient aussi de l'interprétation de Jesse Eisenberg, qui semble être né pour ce type de rôle, qui passe nécessairement par son langage verbal, mais davantage par son faciès et sa physiologie. À l'époque du muet, Eisenberg aurait pu devenir l'émule des grands. Il parvient à rendre crédible et attachant, voire héroïque, un homme banal, à la limite de l'insignifiance, sans pour autant tomber dans la caricature du «loser». En fin de compte, Casey devient mystérieux, ce qui permet une caractérisation du personnage à la psychologie changeante: devenir son opposé, devenir l'autre, cet homme fort, confiant. Devenir l'agresseur: Casey le verbalisera d'ailleurs lui-même: «J'ai peur des autres hommes. Je veux

devenir ceux qui m'intimident». Ainsi, le jeune homme de 36 ans commencera son pèlerinage vers sa «vraie masculinité», ce qui sera nécessairement source d'humour (sans jamais tomber dans la farce), mais qui fera progresser la trame narrative vers l'intrigue finale. Aux côtés de Jesse Eisenberg, Alessandro Nivola, dans le rôle du maître de karaté, et Imogen Poots, en son émule féminin («qui ne pourra jamais être un homme», confirme son mentor), offrent tous deux une interprétation à la hauteur des répliques (et des mouvements) de leurs personnages.

Si la trame narrative se déroule dans les années 1980, (on constate rapidement l'absence de téléphones cellulaires et d'ordinateurs dernier cri et la présence de répondeurs et cassettes VHS), l'esthétique vieillotte prolonge le sentiment. L'usage de couleurs ternes (brun, beige, verdâtre, orangé) est non seulement approprié, mais contribue à traduire visuellement l'ennui ressenti par Casey et l'aspect terne du personnage en début de parcours. Plus le personnage s'affirmera, plus il maîtrisera ses techniques de karaté, un art qui s'avère être «une langue, une façon de communiquer», dit le mentor de Casey.

À n'en point douter, avec *The Art of Self-Defense*, Riley Stearns maîtrise le langage cinématographique, et fait se côtoyer habilement des silences éloquentes et une force d'interprétations, conférant à cette comédie noire sans prétention, du suspense et de l'action. Il en résulte un sentiment étrange, qui vous insuffle un pouvoir d'agir presque audacieux, induit par l'attitude de Casey, qui vient contredire avec humour tous les principes établis jusqu'alors: «Je n'ai jamais suivi les règles du jeu, mais il n'y a jamais eu de règles».▲

L'ART DE L'AUTODÉFENSE

—
Origine : États-Unis

Année : 2019

Durée : 1 h 44

Réal. : Riley Stearns

Scén. : Riley Stearns

Images : Michael Ragen

Mont. : Sarah Beth Shapiro

Mus. : Heather McIntosh

Son : Raymond Park, Chris Polczynski, Rob Embrey

Int. : Jesse Eisenberg (Casey Davies), Alessandro Nivola (Sensei), Imogen Poots (Anna), David Zellner (Henry)

Prod. : Andrew Kortschak, Walter Kortschak, Cody Ryder, Stephanie Whonsetler

Dist. : TVA Films

—
Suivre les règles du jeu



LE ROI LION

—
Origine : États-Unis

Année : 2019

Durée : 1 h 58

Réalisation : Jon Favreau

Scénario : Jeff Nathanson

Images : Caleb Deschanel

Effets visuels : Robert Legato, Adam Valdez

Montage : Adam Gerstel, Mark Livolsi

Musique : Hans Zimmer

Son : Frank E. Eulner

Direction artistique : Vlad Bina, Helena Holmes

Décors : James Chinlund

Interprètes : Chiwetel Ejiofor (Scar), Donald Glover (Simba), John Oliver (Zazu), James Earl Jones (Mufasa), Beyoncé (Nala), Billy Eichner (Timon), Seth Rogen (Pumbaa)

Producteur(s) : Jon Favreau, Karen Gilchrist, Jeffrey Silver

Dist. : Buena Vista Canada

The Lion King

On n'apprivoise pas les chats sauvages

MAXIME LABRECQUE

On voudrait tant que l'amour brille sous les étoiles entre Simba et Nala dans la plus récente version du *Roi lion* de Disney, réalisée cette fois-ci par Jon Favreau. Concédon's que cette nouvelle mouture présente une distribution très conséquente, formée majoritairement d'acteurs afro-américains. Mais au-delà de cet aspect, *Le roi lion* demeure un film qui, malgré ses qualités techniques indéniables, n'était aucunement nécessaire. Examinons le contexte : Disney s'est engagé depuis quelques années déjà dans la réalisation de nouvelles versions « en chair et en os » de la plupart de ses dessins animés. Cette stratégie a donné lieu à des œuvres plus ou moins réussies, de *La Belle et la Bête* à l'abominable *Aladdin*. Et voilà que *Mulan* est le prochain sur la liste. Misère.

Ce n'est pas que l'exercice soit inintéressant. À peine les premières notes du *Cercle de la vie* entamées, nombreux sont ceux qui, ayant grandi avec le film original, ont ressenti un léger frisson d'anticipation. Il y avait certes moyen de tirer profit de ce sentiment. Mais devant un tel exercice, il est impossible d'échapper complètement au spectre de l'original, qui plane constamment au-dessus de la nouvelle mouture, encourageant l'inévitable exercice de la comparaison – et ne parlons pas ici du fait que *Le roi lion* demeure largement inspiré d'*Hamlet*. Dans l'œuvre de Favreau, l'enchantement se réduit comme peau de chagrin. Dans les moments les plus extatiques comme dans les plus tragiques – la mort de Mufasa, qui a traumatisé une génération d'enfants –, il est difficile de ressentir une émotion. La question centrale à se poser est donc la suivante : où est passée l'âme de cette œuvre ? Tentons une réponse : le principal problème du film réside dans son absence totale de flamboyance. Les animaux ne sont pas anthropomorphisés – en

misant sur le « réalisme », on laisse forcément de côté les sourcils expressifs des animaux – ce qui fait en sorte que les expressions demeurent sensiblement similaires et donc plutôt neutres. De l'ensemble se dégage l'étrange impression de regarder un épisode de *Planet Earth* à propos de la savane. Il ne manque que la narration de David Attenborough et l'illusion serait parfaite. Au moins, James Earl Jones reprend le rôle de Mufasa – qu'il tenait déjà dans l'original – imposant un peu de substance au personnage.

Dans l'ensemble, les chansons demeurent tout de même entraînantes et le duo comique formé de Timon et Pumbaa fonctionne assez bien, en grande partie grâce à Billy Eichner. Quant à Pumbaa, on demeure trop conscient qu'il s'agit de Seth Rogen qui se veut cabotin. Malgré tout, le duo est efficace et propose certains ajouts cocasses qui sont les bienvenus. Heureusement, Disney n'a pas trop ajouté de nouvelles chansons ; cet élément s'étant avéré passablement insupportable dans les autres opus du genre de Disney. En contrepartie, l'une des chansons les plus épiques – *Be Prepared*, chantée par un Scar amer qui rassemble une armée de hyènes – a été grandement amputée, réduite à sa plus simple expression. De plus, Scar n'a plus le côté maniéré et théâtral qui faisait de lui un « délicieux méchant » grâce à l'interprétation nuancée de Jeremy Irons. On reste dans un traitement réaliste, mais force est d'admettre que ce choix s'avère contre-intuitif, arrachant au film une grande partie de son attrait, de son âme et de sa magie. Toutefois, certains éléments sont intéressants, notamment une scène remplie de suspense alors que Nala décide de se sauver en catimini et doit éviter d'attirer l'attention de Scar, ou encore la scène de la bataille entre Scar et Simba. Même si, dans l'ensemble, on ne passe pas un mauvais moment, on n'est jamais transporté. Il s'agit certes d'un très beau film qui va permettre de vendre de belles peluches et beaucoup de disques – Beyoncé a d'ailleurs lancé un album intitulé *The Lion King: The Gift*, directement inspiré de l'Afrique, qui semble bien plus intéressant que le film – mais sans plus. Il s'agit d'une nouvelle version de plus dont la volonté paraît principalement guidée par des impératifs mercantiles. Tant mieux si cette version édulcorée avait fait aussi bien que l'original, mais ce n'est qu'une pâle comparaison qui, à l'instar de Simba avant qu'il ne soit ramené sur le droit chemin par l'esprit de Mufasa, a oublié son identité. ▲

—
Un réalisme contre-intuitif

Easy Rider

Vent de liberté PASCAL GRENIER

Il y a cinquante ans aujourd'hui, un petit film tourné à petit budget (400 000 \$) prit d'assaut le monde entier avec un succès planétaire inattendu. Ce premier opus réalisé par le comédien Dennis Hopper lança la mode du *road movie* contestataire alors que deux motards – interprétés par Dennis Hopper lui-même et Peter Fonda – font un périple dans une Amérique profonde, conservatrice et raciste. Ce film culte et emblématique devint un porte-étendard non seulement pour le mouvement hippie et la génération « Woodstock », mais également pour une panoplie de jeunes cinéastes tels que Richard C. Sarafian, Monte Hellman, Jerry Schatzberg ou encore Terrence Malick, qui vont poursuivre dans cette même veine.

Écrit par Hopper et Fonda qui a aussi produit le film après que Roger Corman ait refusé de le faire, *Easy Rider* s'inscrit dans cette ligne de pensée du mouvement Nouvel Hollywood lancé par *Bonnie & Clyde* quelques années auparavant et dont la position radicale brise les tabous d'Hollywood avec un style de narration âpre, lyrique, moderne et profondément libre dans sa confection artistique. En partie improvisé durant le tournage, *Easy Rider* propose un récit morcelé qui est axé sur le regard sur la vie à une époque de bouleversements, d'incertitudes, de liberté et de persécution, comme en témoignent ses deux sous-produits générationnels à la recherche d'un peu d'argent, de sensations fortes et de nombreuses routes ouvertes. Un peu comme la décennie qu'il encapsule, c'est un objet singulier qui résume les préoccupations d'une nouvelle génération et tout ce qui les concerne en matière de flux, de liberté, de philosophies, de modes de vie, de hauts et de bas et de tout ce qui se situe entre les deux.

Easy Rider ne raconte pas le début d'une histoire, mais plutôt une fin, produit de son époque où le manque de finalité semble être l'essence même de l'œuvre. De symbole, de porte-drapeau pour tout ce qui était révolutionnaire, aujourd'hui, il reste tel quel, mais il sert maintenant de point de ralliement pour les amateurs de curiosité historique, soit celle d'une époque révolue qui semble parfaitement capturer les méandres et le mode de vie vaguement structuré qui l'a définie. En 96 minutes, on semble faire tout son possible pour incorporer tout ce qui représente l'ère (principalement de changements) de la fin des années 1960. Et la mise en scène le fait brillamment en passant simplement d'un sujet à l'autre, permettant ainsi aux personnages



et au public d'absorber la moindre tranche de contre-culture au centre de chaque segment, du métrage.

En raison de son originalité, de sa structure non traditionnelle et de l'orientation de ses personnages dans un mode de vie plus ésotérique (abandonné depuis longtemps), *Easy Rider* offre une expérience cinématographique qui se situe entre le film surréaliste et existentiel. La direction photo de Laszlo Kovacs (*Five Easy Pieces*, *Ghostbusters*) joue habilement sur les contrastes (visions claires et floues) et ajoute aux éléments naturalistes de l'ensemble. Fonda et Hopper, devant et derrière la caméra, et Jack Nicholson – qui a reçu une première nomination aux Oscars à titre de rôle secondaire – avec son cabotinage inspiré, offrent des performances enivrantes qui définissent le film dans toute sa grandeur et sa splendeur. Un demi-siècle plus tard, *Easy Rider* demeure un des grands classiques du cinéma américain; il résume un genre, une décennie et un mode de vie comme peu de films ont réussi à le faire au fil des âges. Il est non seulement influent et important pour son époque, mais il est aussi considéré aujourd'hui comme une brillante tranche d'un cinéma né de la contre-culture, qui a défini une génération et fait office de capsule temporelle pour cette période de bouleversements. ▲

— Origine : États-Unis

Année : 1969

Durée : 1 h 34

Réal. : Dennis Hopper

Scén. : Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Southern

Images : Lazlo Kovacs

Montage : Donn Cambern, Henry Jaglom

Musique : Roger McGuinn

Son : James Contreras, Le Roy Robbins

Dir. art. : Jerry Kay

Int. : Peter Fonda (Wyatt), Dennis Hopper (Boris), Sabrina Scharf (Sarah), Luana Anders (Lisa), Jack Nicholson (George Hanson), Karen Black (Karen), Antonio Mendoza (Jesus)

Prod.(s) : Peter Fonda

Dist. : Columbia Pictures

— Entre le film surréaliste et existentiel



¹ Une première version de ce texte a été publiée, en 2013, dans la revue de la Société des Études camusiennes, *Présence d'Albert Camus* (n° 4, p. 12-22), sous le titre : « *L'Étranger* de Luchino Visconti (1967) ».

² Pour des raisons de droits, notamment à cause des ayants droit, *L'Étranger* (*Lo straniero*) de Visconti n'existe ni en DVD, ni en Blu-Ray, ni même en VHS.

L'Étranger

*Lo straniero*¹ de Luchino Visconti

ARNAUD CORBIC

« *L'Étranger* était un grand thème, au moins dans le scénario que j'avais fait et que je devais réaliser tout d'abord, mais qui se heurta au veto de Francine Camus, la veuve, qui a dit qu'elle ne pouvait me laisser plus *L'Étranger* de son mari »

— Luchino Visconti

De son vivant, Albert Camus a toujours refusé l'adaptation cinématographique de *L'Étranger*, paru en 1942. Après sa mort en 1960, Francine Camus, la veuve de l'écrivain, elle-même réticente, consent finalement, sur le conseil de ses amis, à céder les droits cinématographiques du roman au producteur italien Dino De Laurentiis qui les acquiert². Mais il est stipulé dans le contrat qu'elle choisit elle-même le coscénariste (qui sera le camusien Emmanuel Roblès, garant de la fidélité au roman), ainsi que le réalisateur. Le choix de Francine Camus s'arrête finalement sur Luchino Visconti, dont elle a préalablement vu les films, et qui est connu pour son adaptation magistrale du *Guépard* de Lampedusa (sorti en 1963), après que Francesco Rosi, Sidney Lumet, Mauro Bolognini, Joseph Losey et Richard Brooks eurent été successivement envisagés pour la mise en scène.

Francine Camus, croyant tenir compte du vœu de son époux de ne pas adapter *L'Étranger* au grand écran, en exigeant au moins de Visconti la fidélité la plus littérale au roman, s'opposa au premier scénario du cinéaste italien – coécrit avec Georges Conchon et Suso Cecchi D'Amico – qui relisait l'histoire de Meursault à la lumière des événements ultérieurs survenus en Algérie, en l'inscrivant notamment dans le contexte de la guerre d'Algérie. Dans un entretien accordé, en 1969, à Stefano Roncoroni à propos des *Damnés* (*La caduta degli dei*), Visconti revient sur *L'Étranger* et son scénario original :

L'Étranger était un grand thème, au moins dans le scénario que j'avais fait et que je devais réaliser tout d'abord, mais qui se heurta au veto de Francine Camus, la veuve, qui a dit quelle ne pouvait me laisser tourner un film qui n'était plus *L'Étranger* de son mari, mais qui en était une

interprétation moderne. [...] Mais mon interprétation et mon scénario, qui existe, écrit en collaboration avec Georges Conchon, sont une tout autre chose; c'était un film qui avait les échos de *L'Étranger*, mais des échos qui arrivaient jusqu'à aujourd'hui, jusqu'à l'O.A.S., jusqu'à la guerre d'Algérie: c'était vraiment ce que le roman de Camus signifie. Le roman de Camus, à mon avis, prévoyait ce qui est arrivé; et moi, cette prévision qui existe dans le roman, je l'avais réalisée avec des moyens cinématographiques.³

On peut se demander si une adaptation cinématographique finalement assez libre de *L'Étranger* de Camus par Visconti, comme le souhaitait le cinéaste, n'aurait pas été plus fidèle *en esprit* que ne le pensait Francis Camus au vœu de son mari de ne pas adapter le roman qu'une adaptation fidèle *à la lettre*, étant donné que c'eût été « tout autre chose », selon les mots mêmes de Visconti.

Dans ce scénario originel, Visconti conférait au meurtre de « l'Arabe » un sens prémonitoire (celui de l'affrontement franco-algérien) et insistait sur la portée et le sens secret, voire inconscient⁴, du geste de Meursault. Le cinéaste italien atténuait par là le caractère purement contingent et absurde de l'acte de Meursault dans le roman :

« dans le geste *apparemment* [je souligne] *dû au hasard* que commet Meursault, alourdi par la friture de poisson et le vin, étourdi par le soleil, dans ces coups de revolver contre l'Arabe, vu comme dans une peinture à l'huile, « comme un sabre éblouissant », avec les dents blanches qui brillent, on perçoit *aujourd'hui* [je souligne] quelque chose de

plus: la terreur du pied-noir qui a grandi sur cette terre et qui se sent de trop, qui sait qu'il va devoir partir en la laissant à qui elle appartient. »⁵

De même, pour Visconti, le fait que Meursault soit lui-même condamné à mort pour avoir tué sans haine un « Arabe » (anonyme, de surcroît, comme le sont tous les Arabes dans le roman), alors qu'une telle condamnation était quasi improbable dans le contexte de l'Algérie coloniale de la fin des années 1930, préfigure ce qui allait arriver et, du même coup, prend *aujourd'hui* tout son sens pour le lecteur: « *L'Étranger* – dit Visconti – est aussi [je souligne] le drame d'un homme étranger au pays où il vit. »⁶

Notons que le titre du roman d'Albert Camus pose un problème de traduction en italien. Le mot *straniero*, par lequel on a traduit *L'Étranger* (*Lo straniero*), désigne en italien un homme étranger au pays où il vit (d'une autre nationalité) et oriente donc le lecteur italien dans le sens de l'interprétation de Visconti. Mais sans doute eût-il été plus fidèle à l'intention d'Albert Camus de traduire *L'Étranger* par le mot *estraneo* (*L'estraneo*), qui désigne un homme *étranger au monde*, au groupe, à la société, terme qui met plus en lumière l'indifférence de Meursault, son *étrangeté*, que le fait qu'il est un pied-noir.

Comme le précise Visconti, dans un entretien accordé en 1967 à Farouk Beloufa et à Marc Sator, dans le roman on sent déjà une espèce d'intuition de ce qui adviendra. Ainsi, le procès intenté à un pied-noir qui tue un Arabe n'était pas une chose normale à ce moment-là en Algérie. Je ne peux pas ne pas



³ Entretien avec Stefano Roncoroni, dans *La caduta degli dei* (Götterdämmerung) di Luchino Visconti (sous la direction de Stefano Roncoroni), Bologne, Cappelli, « Dal soggetto al film » n° 39, 1969, p. 16.

⁴ Voir Edward W. Said, « Albert Camus, ou l'inconscient colonial », *Le Monde diplomatique*, novembre 2000, p. 8-9. Voir aussi, du même auteur, *Culture et Impérialisme* (*Culture and Imperialism*, 1994), traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000 (en particulier le chapitre intitulé « Camus et l'expérience impériale française », p. 248-268).

⁵ Marialivia Serini, « Quattro colpi di pistola », *L'Espresso*, 29 janvier 1967, p. 12-13.

⁶ Cité par Guy Dumur, « Alger à l'heure de Visconti », *Le Nouvel Observateur*, 15 février 1967, p. 27. Cet article donne de nombreux et précieux détails sur le tournage du film.





« Le film est servi par une distribution des rôles prestigieuse et merveilleusement ajustée. Marcello Mastroianni, disponible suite à l'arrêt du tournage de *Il viaggio di Mastorna* de Fellini, interprète Meursault, après que Laurent Terzieff, Jean-Paul Belmondo, puis Alain Delon eurent été envisagés pour le rôle. »

*tenir compte de choses de cet ordre aujourd'hui que les choses sont ce qu'elles sont en Algérie. De plus, il y a là, dans cet Arabe qui est tué – comment pourrais-je dire ? – vraiment le symbole de l'Algérie, parce que ce personnage qui ne parle pas, qui apparaît deux fois seulement et qui lors de sa seconde apparition est tué par cinq coups de revolver, mais qui effectue un geste, celui de sortir un certain couteau et de le montrer, ce couteau, au protagoniste, au pied-noir, pour moi c'est déjà le symbole d'une sorte de rébellion, d'une prise de conscience, que l'Histoire allait réaliser.*⁷

Cette intuition fondamentale, dont le cinéaste ne se départira jamais, est à l'origine de son interprétation de *L'Étranger* de Camus et demeure bien dans le scénario définitif, mais secrètement, sans jamais pouvoir être déployée.

La seule entorse à la structure du roman qui ait été admise dans le scénario définitif concerne le début du film, lorsque Visconti renvoie la célèbre phrase d'incipit «Aujourd'hui, maman est morte» (prononcée en voix hors champ) à la deuxième séquence. En «flash-forward», le film s'ouvre sur les menottes que porte Meursault-Mastroianni au palais de justice où il décline son identité devant le juge d'instruction qui l'interroge. Cette entorse à la structure narrative du roman n'est d'ailleurs pas sans poser problème du point de vue de la temporalité de l'absurde qui est *linéaire*. En effet, à la différence du lecteur du roman qui découvre *au fil du récit* la vie et la pensée de Meursault, le spectateur qui voit *L'Étranger*

de Visconti apprend d'emblée, par ce prologue, que Meursault a des démêlés avec la justice, même s'il n'en connaît pas encore la raison. Or, par ce prologue qui nous fait sortir de la temporalité linéaire pour une construction en «flash-forward», Visconti donne nécessairement un *sens* (dans la double acception de *direction* et de *signification*), fût-ce partiellement, à ce qui va suivre, tandis que le lecteur du roman, privé de sens *a priori*, se trouve dès la première ligne confronté, de manière abrupte et sèche, à la vision absurde de Meursault: «Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués."» D'ailleurs, Visconti n'a pas jugé opportun, dans la deuxième séquence, de faire dire à Mastroianni en voix hors champ les deux courtes phrases qui suivent – «Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier» –, qui font ressortir l'absurdité même du constat de Meursault. Dans ce «flash-forward» d'ouverture, on apprend que Meursault se prénomme *Arthur*. Ce prénom, que l'on ne trouve nulle part dans le roman, a été donné par Visconti au protagoniste qui devait initialement se prénommer *Albert* comme l'auteur du roman! Mais ce prénom, choix premier du cinéaste, disparaît dans le scénario définitif à la demande de Francine Camus (en raison de l'identification trop grande entre le personnage et son auteur), après qu'elle eut visionné à Rome le film terminé au début du mois d'août 1967. Conformément à ce que prévoit le contrat, elle donne

⁷ «La relecture viscontienne de *L'Étranger*», entretien avec Luchino Visconti réalisé par Farouk Beloufa et Marc Sator, *Cahiers du Cinéma*, n° 189, avril 1967, p. 12.



alors son approbation définitive au scénario et appose sa signature sur chaque page des dialogues, sous réserve que soient apportées les corrections signalées par ses soins⁸. Trois semaines plus tard, *Il Messaggero* titre : *Avrà il nome di Rimbaud «lo straniero» di Visconti («L'étranger» de Visconti portera le prénom de Rimbaud)*.⁹

Le film est servi par une distribution des rôles prestigieuse et merveilleusement ajustée. Marcello Mastroianni, disponible suite à l'arrêt du tournage de *Il viaggio di Mastorna* de Fellini, interprète Meursault, après que Laurent Terzieff, Jean-Paul Belmondo, puis Alain Delon eurent été envisagés pour le rôle. Visconti voulait Delon qui lui fit défaut au dernier moment, suite à un différend houleux entre l'acteur français¹⁰ et le producteur italien. Alors qu'il était convenu, en effet, qu'Alain Delon interprêtât le rôle de Meursault et que lui-même aspirait depuis longtemps à ce rôle, l'acteur français, exaspéré par les ajournements répétés du producteur Dino De Laurentiis en raison de leur divergence sur le cachet, envoya, sur un coup de tête, à ce dernier, à la fin du mois d'août 1966, un télégramme d'insultes (écrit en anglais). Aussitôt pris de remords, Alain Delon vint trouver Visconti chez lui à Ischia et lui dit : «Luchino, j'ai fait une bourde!» Le lendemain matin, les deux hommes embarquèrent pour Naples, sautèrent dans la voiture de course d'Alain Delon et filèrent à Rome à 200 kilomètres à l'heure pour tenter de rattraper la situation auprès du producteur. «Nous finissons comme Camus, tués sur le coup dans un accident!», disait Visconti qui déteste la voiture quand

ce sont les autres qui conduisent. «Ce télégramme, je ne me le pardonnerai jamais!», répétait Delon en appuyant sur l'accélérateur. Mais De Laurentiis ne voulut même pas recevoir l'acteur français.

Visconti trouvait en effet Delon mieux adapté, malgré son jeune âge, que Mastroianni qu'il jugeait trop expressif et charnel pour incarner l'indifférence de Meursault. Cependant, Camus dit de son personnage dans la préface à l'édition universitaire américaine de *L'Étranger* : «Loin qu'il soit privé de toute sensibilité, une passion profonde, parce que tacite, l'âme, la passion de l'absolu et de la vérité. Il s'agit d'une vérité encore négative, la vérité d'être et de sentir, mais sans laquelle nulle conquête sur soi et sur le monde ne sera jamais possible.¹¹» Mastroianni finance lui-même un cinquième du budget du film qui s'élève à douze millions de francs. Anna Karina interprète Marie Cardona, alors que Claudia Cardinale avait été initialement pressentie par Visconti qui se ravisa suite au tournage de Sandra (Vaghe stelle dell'orsa) où l'actrice italo-tunisienne interprétait Sandra :

Je trouve que [Karina] est une fille formidable dans la vie où elle possède la même sincérité, la même honnêteté, la même spontanéité que celles dont elle fait preuve dans son travail. Je crois que mon choix de Karina a été très bon. Dans ce personnage de Marie, elle est émouvante, elle est juste [...]. Claudia n'est pas une grande actrice. Claudia est un animal, un phénomène, une présence physique [...]. Karina est une comédienne.¹²

⁸ Voir Leonardo De Franceschi, *Il film Lo straniero di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, Rome, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, «Biblioteca di Bianco & Nero - Quaderni», 1999, p. 26. Cet ouvrage très documenté a été publié par un universitaire italien (qui a eu accès au fonds Luchino Visconti) à l'occasion de la restauration du film en 1999 par la Cineteca Nazionale di Roma. Malheureusement, cette étude n'a pas été traduite en français; elle constitue la principale source du présent article. En langue française, on pourra se reporter aux études suivantes : André Téchiné, «*Lo straniero (L'Étranger)* de Luchino Visconti (Italie)», *Cahiers du Cinéma*, n° 195, novembre 1967, p. 29-30; Michel Mardore, «*Lo straniero*», *Cahiers du Cinéma*, n° 196, décembre 1967, p. 73; Roger Taillieur, «*Lo straniero (L'Étranger)*, de Luchino Visconti (Italie)», *Positif* n° 89, novembre 1967, p. 43-44; Brian T. Fitch, «De la page à l'écran : *L'Étranger* de Visconti», *L'Esprit créateur*, University of Minnesota, vol. 8, n° 4, hiver 1968, p. 293-301; Bruno VILLIEN, *Visconti*, Paris, Calmann-Lévy, 1986, 251 p. Voir, enfin, Hamid Nacer-Khodja, «Histoire du cinéma : Luchino Visconti en Algérie (novembre 1966 - février 1967)», *Asaru cinéma*, n° 11, Alger, décembre 2012.

⁹ Voir *Il Messaggero* du 23 août 1967.

¹⁰ Voir Marialivia Serini, «Quattro colpi di pistola», art. cité, p. 12-13. Six ans plus tard, en 1973, dans le film de José Giovanni *Deux hommes dans la ville*, Alain Delon interpréta le rôle d'un condamné à mort dont l'attitude détachée et indifférente pendant son procès évoque fortement celle de Meursault dans *L'Étranger*.

¹¹ Albert Camus, *Œuvres complètes I (1931-1944)*, édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, p. 215.

¹² «La relecture viscontienne de *L'Étranger*», entretien avec Luchino Visconti réalisé par Farouk Beloufa et Marc Sator, art. cité, p. 12.



Georges Wilson interprète le rôle du juge d'instruction, Georges Géret celui de Raymond Sintès, Jacques Herlin celui du directeur de l'hospice, Bruno Cremer celui de l'aumônier, Bernard Blier celui de l'avocat de la défense, Alfred Adam celui de l'avocat général, Pierre Bertin celui du président du jury, le camusien et scénariste Emmanuel Roblès celui du premier juré (qui, non sans humour, condamne Meursault à mort!), Serge Michel¹³ celui du jeune journaliste qui fixe Meursault du regard pendant le procès. Hormis Mastroianni, les acteurs sont donc français et ont été fort bien doublés en italien dans la version italienne (1 h 44) présentée officiellement (à la place de la version originale ainsi désignée par Visconti) le 6 septembre 1967 à la 28^e Mostra de Venise, en compétition, entre autres, avec *Edipe roi* de Pasolini, *Mouchette* de Bresson, et *Belle de jour* de Buñuel qui remportera le Lion d'Or.¹⁴

Visconti a donc choisi de tourner le film en français, à Alger¹⁵, sur les lieux mêmes où Camus a vécu, rue de Lyon, où celui-ci situe précisément la maison de Meursault et où, 30 ans auparavant (vers 1937), il a écrit la première version de *L'Étranger*. Entre-temps «l'Algérie française» est devenue l'Algérie indépendante. De là la difficulté, pour Visconti, de recréer l'univers des pieds-noirs depuis leur départ après la guerre d'Algérie. Dans un souci de reconstitution minutieuse de l'Alger de la fin des années 1930, Visconti aurait voulu faire repaver l'ancienne rue de Lyon (aujourd'hui rue Mohamed Belouizdad), dans le quartier de Belcourt, «y poser des rails pour faire rouler le tramway que Meursault entend de sa chambre, un dimanche d'été»¹⁶. Ce ne fut pas possible. Mais Visconti a retrouvé le vieux café «Pierrot», le marchand de tabac décrit par Camus dans le roman, la prison Barberousse (qui domine la Casbah d'Alger) où Meursault-Mastroianni est emprisonné, le palais de justice, ainsi que l'asile de vieillards à Marengo (à 80 km d'Alger) où ont été tournées la scène de la veillée funèbre et celle de l'enterrement. Seule la scène du meurtre de «l'Arabe» sur la plage n'a pu être tournée sur place en raison de la saison hivernale particulièrement froide et pluvieuse à Alger et des nouvelles constructions surplombant la mer et rendant le lieu méconnaissable. Le tournage a en effet débuté le 1er décembre 1966 et devait s'achever en février 1967. Cette scène sera finalement tournée en Italie, en juin 1967, sur la plage de Sperlonga, non loin de la maison d'Uberta Visconti, la sœur du réalisateur. Quant à la scène de la rencontre entre Meursault et Marie lors de leur baignade au port d'Alger, elle a bien été tournée *in situ*, malgré le froid, mais on y a fait plonger des doublures courageuses.¹⁷ Comme le rappelle Anna Karina, «les vraies difficultés étaient dues au climat: nous étions allés à Alger pour

trouver la chaleur du soleil africain décrit par Camus, mais on était en décembre, il faisait terriblement froid et Marcello tremblait dans son costume de bain des années trente.¹⁸ À noter un anachronisme assumé par Visconti: pour évoquer le «film avec Fernandel» que Meursault et Marie voient dans une salle de cinéma d'Alger, mais dont Camus ne précise jamais le titre, le sujet, ni le nom du réalisateur, Visconti prend ici la liberté d'introduire un très court extrait du film *La loi, c'est la loi*, de Christian-Jaque, sorti en 1958. Il s'agit d'un zoom sur Fernandel, en uniforme de douanier, en train de faire respecter la loi et de grimacer de mécontentement en direction de Totò (hors champ dans l'extrait choisi). Or, Visconti eût pu choisir un film qui fût contemporain de l'action du roman et ainsi inclure un extrait des *Cinq sous de Lavarède*, de Maurice Cammage, sorti en 1939, avec Fernandel dans le rôle-titre, film qui avait d'ailleurs été mentionné dans le premier traitement de Georges Conchon¹⁹.

La musique de *L'Étranger*, composée par Piero Piccioni²⁰, restitue fort bien le climat étrange et absurde de l'œuvre de Camus. Visconti n'hésite pas à traiter la scène du procès comme une pièce de théâtre (effets oratoires, effets de manche, éventails agités par l'assistance) afin de mieux isoler Meursault, étranger à son propre procès, et seul à refuser la comédie²¹. Relevons également l'importance donnée par Visconti aux couleurs (le bleu de la mer), à la lumière, ainsi que les nombreux plans sur la sueur (en réalité de la glycérine!) et le soleil qui renvoient au texte de Camus, et ce, en contraste avec le dernier plan du film, éclairé par le chef opérateur Giuseppe Rotunno, où le visage de Mastroianni se découpe sur un fond noir qui préfigure visuellement la décapitation de Meursault.

Le film a été mal accueilli à sa sortie en 1967 tant par la critique qui le juge mineur (à de rares exceptions près) que par le public. Après avoir d'abord défendu son film, Visconti l'a, sinon désavoué, du moins négligé au fil des années, notamment à la fin de sa vie.²² Toutefois, grâce au regard du cinéaste, *L'Étranger* (*Lo straniero*) entretient d'intimes connivences avec le roman d'Albert Camus. Comme le rappelle André Téchiné: «Le film de Visconti est, d'abord et en fin de compte, un film sur l'amour d'un roman. Un film qui conduit son auteur à respecter l'œuvre littéraire aux limites que l'équivalence d'un moyen d'expression substitué à un autre permet.²³» Lors d'un entretien avec Anne Cappelletti, Visconti déclare:

J'ai été très marqué par ce livre. Il m'a poursuivi. J'ai tout de suite eu envie d'en faire un film. 1942, l'année où il a paru, a été pour moi l'année d'Ossessione. Je ne pouvais qu'être violemment touché par l'histoire d'un homme victime du jugement imbécile du monde.

Rien n'a changé. Depuis 25 ans, j'ai songé quatre ou cinq fois à mettre en scène L'Étranger. Il y avait toujours eu un empêchement. [...]

Je n'ai pas choisi L'Étranger par sentimentalisme, en attachement à une passion littéraire de jeunesse, mais à cause de sa modernité. Car n'en déplaît à ses contempteurs, la jeunesse actuelle aime Camus. Le caractère de Meursault, en ce sens, est exemplaire. Son ennui de vivre et son plaisir d'exister, sa rébellion devant le système qui l'enferme, ce mépris si profond qu'il n'incite même pas à la révolte devant l'absurdité de la condition humaine, c'est exactement l'attitude des garçons et des filles qui ont vingt ans aujourd'hui. Un mépris de l'univers conditionné qui leur est imposé, un refus de cet univers. C'est cette actualité qui m'a passionné. Une vie, une réalité qui ne lui auront pas été vraiment données. À cause des interdits, des tabous imposés par la société, les idées toutes faites, la religion, le travail dans un monde qui n'était pas encore l'univers de consommation dans lequel nous sommes emprisonnés, mais l'annonçait. Cette défaite de l'homme – cela aussi, je vous l'ai déjà dit que mes films racontaient toujours une défaite de l'homme – qui est en même temps son plus humain titre de gloire. Oui, je suis resté fidèle au livre. Je n'ai pris aucune liberté avec l'œuvre d'Albert Camus, sauf quelques coupures nécessaires dans la transposition de l'écriture à l'image et du style indirect au style direct. Emmanuel Roblès, camusien inconditionnel, en travaillant au scénario, est garant de cette fidélité. Pourquoi trahirais-je une œuvre que j'ai aimée et que j'aime ? [...]

Se servir d'une œuvre comme tremplin, la désavouer en la remaniant est un aveu d'impuissance. Lire un livre est déjà œuvre créatrice. La fidélité n'est pas manque de pouvoir créateur. Quoi que l'on fasse, on s'appuie toujours sur un mythe ou une histoire plus ou moins déjà racontée. Qu'importe, sinon le nouveau regard ? Mais quand je choisis une œuvre littéraire précise, c'est pour lui donner une nouvelle dimension, ou plutôt une dimension qu'elle possède implicitement, mais que seul un regard "autre" peut lui donner. Ce regard que réclame justement le créateur et qui, lui-même, est créateur. Mon ambition est d'aller dans le sens le plus difficile qu'aurait choisi l'auteur, le sens secret qu'il souhaitait être décelé par ses lecteurs les plus attentifs; il me semble que cela aussi est faire œuvre d'auteur. Au-delà même du récit de L'Étranger, j'ai essayé parfois d'appréhender, de rejoindre Camus, en me servant parfois d'infimes détails authentiques, parce qu'une certaine précision dans la réalité rejoint cet absurde qui commande toute l'œuvre de l'auteur de L'Homme révolté.

— Est-ce la raison pour laquelle vous avez choisi de faire ce film en couleur ?

— Imagine-t-on l'univers charnel de Camus sans couleurs ? Une Afrique du Nord noire et blanche?²⁴ ▲

¹³ Serge Michel (1922-1997) fut rédacteur en chef d'*Alger-Ce soir*. Il milita pour la décolonisation en Afrique.

¹⁴ *L'Étranger* de Visconti obtiendra, en 1968, une nomination au Golden Globe du meilleur film étranger en langue étrangère; mais c'est *Vivre pour vivre*, de Claude Lelouch qui remportera le trophée.

¹⁵ Visconti tenait beaucoup à ce que *L'Étranger* fût tourné non pas au Maroc, mais en Algérie, malgré des difficultés rencontrées au début, comme le rappelle Guy Dumur (art. cité, p. 27): «À Alger, parmi les autorités officielles, s'étaient d'abord élevées des voix pour interdire le tournage du film, mais [...] grâce à l'association de De Laurentiis avec les productions "Casbah Films" dirigées par l'ancien "terroriste" Yacéf Saâdi [qui fut combattant du FLN et chef de la zone autonome d'Alger pendant la guerre d'Algérie et qui fut notamment en lien, dans la clandestinité, avec la camusienne Germaine Tillion], auteur de *La Bataille d'Alger*, qui a mis 250 millions "anciens" dans le film, les facilités les plus larges, les plus complètes ont été accordées à Visconti et à son équipe. Les Algériens se sont alors aperçus qu'eux-mêmes n'avaient retenu d'Albert Camus que son attitude pendant la guerre d'Algérie. Ils se précipitèrent littéralement dans les librairies pour acheter *L'Étranger*, qui fut largement commenté dans la presse et au cours de conférences d'un ton très modéré. Tous les Algériens auxquels j'ai parlé, tous ceux qui ont répondu à une enquête de la revue *Dialogues* ont d'abord revendiqué Camus comme l'un des leurs et ont bien vu dans *L'Étranger* autre chose que l'histoire du meurtre d'un Arabe par un Européen.»

¹⁶ Guy Dumur, art. cité, p. 26.

¹⁷ Voir *ibid.*

¹⁸ Cité par Leonardo De Franceschi, *Il film Lo straniero di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, op. cit., p. 148.

¹⁹ Voir Leonardo De Franceschi, *Il film Lo straniero di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, op. cit., p. 55.

²⁰ Passionné de jazz, Piero Piccioni (1921-2004) fut un compositeur italien de musique de film très demandé. Il travailla avec de nombreux réalisateurs. Il composa, entre autres, la musique des films de Francesco Rosi (*L'Affaire Mattei*, *Cadavres exquis*, *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, *Trois frères*), de Mauro Bolognini (*Le Bel Antonio*), de Pier Paolo Pasolini (*La Terre vue de la Lune*), de Luigi Comencini (*L'Argent de la vieille*), de Dino Risi (*Pauvres mais beaux*). Il composa également la partition de jazz pour l'édition italienne du *Mépris* de Godard.

²¹ Voir Freddy Buache, *Le Cinéma italien, 1945-1990*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1992.

²² Ainsi qu'en témoigne Suso Cecchi D'Amico: «*L'Étranger*, nous ne l'avons jamais revu avec Luchino. Quand il était malade, il a voulu revoir tous ses films en vidéocassettes, sauf *Ludwig* qu'il ne souhaitait pas du tout revoir, parce qu'il était mutilé. *L'Étranger* était comme oublié.» Cité par Laurence Schifano, *Ifuochi della passione*, Milan, Longanesi, 1988, p. 315.

²³ André Téchiné, «*Lo straniero* (*L'Étranger*) de Luchino Visconti (Italie)», *Cahiers du Cinéma*, n° 195, novembre 1967, p. 29.

²⁴ Entretien avec Luchino Visconti réalisé par Anne Cappelletti, *Arts et Loisirs*, avril 1967.



Le réel attrait d'un genre affleure dans l'exercice de ceux qui y plongent tête première, pour ensuite tenter de s'affranchir de ses codes les plus contraignants. Assumer de faire du genre, oui, mais pour le transgresser à tout prix. De cette pléthore de films de banlieue, il fallait trouver ceux qui ont le plus possible su s'éloigner d'un narratif pétri de clichés. Voici deux œuvres qui, aux côtés de *la Haine*, sont devenues des parangons du genre, tout en braquant un regard attentif et essentiel sur ces lieux.

Banlieue-film

Le genre cité à comparaître ROMAIN DUMONT

Le cinéma social, bien qu'il soit confiné à une impopularité assommante – vous noterez l'aporie – est un genre notoire du cinéma européen. Porté à bout de bras par certains festivals, il est devenu essentiel pour comprendre les drames qu'affrontent au quotidien les travailleurs du vieux continent. Du port de Liverpool aux rues crades de Seraing, de l'œuvre de Ken Loach à celui des frères Dardenne, il est un genre savant dans la mise en portrait d'un cataclysme économique qui s'aggrave avec son lot d'inégalités toujours favorables à créer des protagonistes opprésés par le système. Et pourtant, le monde étant une vieille machine à fabriquer des paradoxes, ce genre, porté sur les exclus, a réussi à exclure (de lui-même) certains films de cette «labellisation». S'en trouve alors, privée par les critiques, une part du cinéma français: celle de ses banlieues, celle filmée sur le carrelage des halles au béton des stationnements, les vingtièmes étages sans ascenseur, les terrains de foot sur terre battue. En somme, celle qui n'offre aucun paysage, puisque les banlieues se peignent à la verticale, comme pour interdire tout espoir

d'horizon. Ces banlieues que Rohmer défendait comme beaucoup plus «qu'un simple décor». Les mêmes que Saïd, personnage de *La haine*, s'imaginait ne jamais pouvoir retrouver, lorsque face à un chauffeur de taxi refusant de le prendre, il s'insurgeait en hurlant: «Il m'a enfermé dehors!».

Des films, qui à l'instar de leurs personnages principaux, sont emprisonnés dans une marginalisation forcée. Car même après des années, les œuvres tournées sur ces territoires sont toujours examinées comme des ovnis descendus d'on ne sait quel ciel. Et pourtant, elles osent se confronter aux mêmes thèmes, elles abordent les mêmes problématiques que celles énumérées plus haut. Alors, comment expliquer que nul n'ose les considérer comme faisant partie d'un plus grand ensemble, celui dudit cinéma social? Il faut relever l'étrangeté de ce constat. Comme si la brutalité policière, le petit banditisme de la débrouillardise, et l'échec scolaire endémique n'étaient pas des enjeux sociaux qui relèvent typiquement d'un cinéma de fiction naturaliste. La réponse, comme souvent par ailleurs, se trouve

—
La haine

sans doute dans la question : parce que ce cinéma soulève des enjeux que ni le milieu culturel, ni le milieu social ne souhaitent voir se « socialiser ». Face à cet entêtement, la plupart des critiques en sont venues à accoler un nouveau genre à ces œuvres : **le cinéma de banlieue**.

Et voilà, ainsi une géographie s'est transformée en genre; un fait plutôt rare et qui n'a assurément rien d'anecdotique. Ensuite, 25 années, celles qui séparent le premier grand succès du genre, *La haine*, de Mathieu Kassovitz, des plus récentes ovations cannoises pour Ladj Ly et *Les Misérables*. Ça n'a rien d'anecdotique non plus; un quart de siècle, où rien ne semble avoir réellement changé, mis à part peut-être la corrosion des lieux. Un quart de siècle, c'est trop long pour ne laisser que des pages blanches comme filmographie et ne pas oser écrire son histoire en bonne et due forme. Il faut chercher à comprendre ce qui vient régir la création d'un genre? Et puis, si l'on accepte le terme générique « cinéma de banlieue », il faut alors préciser le décor dans lequel il prend forme, cerner ses codes et l'évolution de celui qui a poussé dans le cinéma français *comme une ortie parmi les roses*.

ÉTAT DES LIEUX

Nommé pour se donner bonne conscience : *les grands ensembles, la grande région parisienne* ou *les zones à urbaniser en priorité*, les politiciens n'ont jamais su imposer ce vocable politiquement correct aux citoyens français. Le terme *banlieue* a donc toujours été celui de prédilection pour parler des... banlieues. De façon moins circulaire, Jean-Marc Stébé résume leur origine ainsi : « Ce sont tous les environs urbanisés d'une ville. Les banlieues, au sens contemporain du terme, apparaissent au XIX^e siècle avec le développement du chemin de fer et de l'industrialisation. En fait, la banlieue a une réalité beaucoup plus ancienne. De tout temps, la ville s'est laissée déborder au-delà de ses murs : des commerçants, des artisans, des gentilshommes ont recherché, chacun à leur manière et pour des raisons distinctes, les abords de la ville. » Fait à noter, si les politiques ont tant essayé d'y associer d'autres termes, c'est qu'étymologiquement parlant, elles sont le « lieu du ban », donc le bannissement du droit de certains individus de rentrer dans la ville : « Cet héritage sémantique si lourd, inscrit dans l'inconscient de la langue¹ ». Comme si ce territoire, au même titre que son cinéma, était destiné dès sa naissance à une marginalisation forcée en raison d'une « connotation dévalorisante, dégradante, discriminante, voire *criminalisante* »,

comme le précise Ignacio Ramonet². Sociologiquement parlant, les banlieues, telles que nous les connaissons aujourd'hui, se développent de pair dans le but d'accueillir *la troisième vague d'immigration* en France. Survenant pour l'essentiel dans les années 1960-1970, elle se caractérise par une immigration ouvrière provenant de l'empire colonial, en forte majorité d'Afrique du Nord. On parle alors du « travailleur immigré » pour occuper les emplois peu gratifiants d'une France en situation de plein-emploi³. Cinquante ans plus tard, malgré maintes propositions et divers plans supposément futuristes, seul un aveu d'échec s'impose face à l'incapacité des politiques français, de droite ou de gauche, à trouver un modèle d'intégration durable et sain pour ces travailleurs immigrés.

Cette faillite lamentable d'intégration ne saurait plus être masquée lorsqu'à l'automne 2005 surviennent les révoltes de banlieue. La mort de deux jeunes adolescents, Zyed Benna et Bouna Traoré, conduit à un soulèvement durant trois semaines, embrasant 200 villes et forçant les politiques à déclarer l'état d'urgence. À l'époque, Dominique Vidale relie ces événements à l'exacerbation de trois crises : une crise sociale, une crise postcoloniale et une crise de représentation politique. En effet, les dernières décennies ont fait subir aux banlieues un processus de ghettoïsation extrêmement rapide avec, pour conséquence, un ascenseur social en panne. Au sein même des banlieues, s'agglutine, alors, une énumération du désespoir : entassement de familles nombreuses, discrimination ambiante créant un repli communautaire de plus en plus brutal, un taux

« les dernières décennies ont fait subir aux banlieues un processus de ghettoïsation extrêmement rapide avec, pour conséquence, un ascenseur social en panne. »

—
Les misérables





L'ESQUIVE

Nul n'a su représenter, avec autant de délicatesse, la banlieue, que l'infréquentable Abdellatif Kechiche avec son deuxième film *L'Esquive*. Sortie en 2003, cette œuvre raconte la représentation de la pièce de Marivaux *Le jeu de l'amour et du hasard* par des élèves d'une classe de lycée en Seine Saint-Denis. S'éloignant volontairement des clichés de la jeune délinquance, Kechiche préfère y peindre une simple histoire d'amour juvénile. Krime, joué par Osman Elkharraz, auditionne pour obtenir le premier rôle d'Arlequin, en sachant que ce serait sa chance de donner la réplique à la sublime Lydia, jouée par Sara Forestier. Ce microcosme de salle de classe fourni alors le prétexte à rendre compte des relations sociales en banlieue. Bien entendu, Krime n'arrivera jamais à obtenir le rôle qui sera accordé plutôt à un jeune homme blanc. Lorsque la professeure explique le sens de la pièce à ses élèves, elle leur dit le plus lucidement du monde « que nous sommes prisonniers de notre classe sociale », c'est à ce triste constat que se heurte Krime. Dans la pièce, autant qu'au pied de son bâtiment, il réalise que l'amour subit les mêmes variables déprimantes du « casting » des classes sociales. Un film qui présente surtout une pièce dans une pièce, et qui propose une mise en abîme d'une cruauté absolue entre ses personnages et ceux de Marivaux.

de chômage deux à trois fois supérieur aux autres territoires et, enfin, un milieu scolaire tout sauf encourageant avec des salles de classe dégarnies dans des écoles déclassées... Comme si ce n'était pas suffisant, cette jeunesse fait face à une police « saute-dessus », d'extrême proximité: la bien nommée *brigade anticriminalité*. Enfin, lorsqu'on tente de minimiser ces tristes constats, c'est par le martèlement d'un modèle unique de réussite qui devient prétexte à dire: « regardez, il est possible de vous en sortir ». Pourtant, ce modèle n'offre guère d'options, puisqu'il est systématiquement relié à l'univers du spectacle; du joueur de foot à l'humoriste, au rappeur au comédien à succès.

HISTOIRE AU CINÉMA

Voilà ce en quoi consiste, sociologiquement parlant, la banlieue aujourd'hui. Pourtant, elle n'a pas toujours été perçue de cette façon; le regard que lui portaient les cinéastes d'autrefois en témoigne. Thierry Paquot, professeur émérite à l'Institut d'urbanisme de Paris, s'est d'ailleurs penché sur cette évolution et il s'est plié à l'exercice de relever les tendances de perceptions au fil du temps. L'œil des cinéastes a su cerner le long désenchantement vécu par ses habitants qui croyaient accoster sur de supposées îles du futur devenues prisons anachroniques aux conditions de vie archaïques.

Thierry Paquot établit d'abord une scission claire et nette entre le cinéma d'avant 1950 et celui d'après. Au milieu du siècle, c'est comme si la banlieue était d'un seul coup devenue objet de vantardise. On filme alors les banlieues tel un décor qui n'existe nulle part ailleurs qu'en France. C'est

aussi un monde d'après-guerre rempli de promesses, où l'on célèbre une « ville qui s'équipe » avec l'aide de grues et d'échafaudages. Certains ne manquent pas d'émettre des doutes quant à cette édification, tel Jacques Tati dans *Mon Oncle* et la célèbre maison des *époux* Arpel qui se veut une critique de l'architecture corbuséenne. Puis, les banlieues sont peu à peu désertées par les classes moyennes durant les années 1970. Avec elles disparaît toute l'imagerie forcée d'un monde meilleur. Les cinéastes montrent alors une classe populaire qui doit se démener beaucoup plus que les autres pour arriver à joindre les deux bouts. Les critiques, quant à leur fonctionnement et leur architecture, se révèlent dans des scénarios comme dans *La ville bidon*, de Jacques Baratier ou encore, dans *Elle court, elle court la banlieue*, de Gérard Pirès. Ce titre décrit parfaitement l'état d'âme du film, « vous avez intérêt à courir si vous êtes banlieusard et que vous voulez arriver à temps⁴. » À partir de l'année 1985, le travail des cinéastes se caractérise par une recherche de véracité et d'authenticité dans leurs récits. Les spectateurs ont dorénavant droit à une nouvelle représentation des banlieues où est mise de l'avant la diversité culturelle. Les récits « je vais m'en sortir » qui autrefois étaient plus ouvriers, focalisent désormais sur le petit banditisme et les relations conflictuelles avec les forces de l'ordre. Pendant 10 ans, cette façon de montrer les banlieues évolue sans faire trop de vagues, ni trop de bruit, si ce n'est justement par l'aspect scandalisant *De bruit et de fureur*, de Jean-Claude Brisseau.

Tout bascule le 31 mai 1995, lorsque le jeune Mathieu Kassovitz débarque en météore à



Cannes avec *La haine*, qui brosse le portrait d'un trio-choc extrêmement attachant, Saïd, Vinz et Hubert. Ces personnages viennent témoigner des pérégrinations d'une jeunesse banlieusarde qui, peu importe où elle se trouve, a du mal à se sentir acceptée. En raison d'un esthétisme accentué par le noir et blanc d'une caméra attentive, le film trouve son génie dans le fait qu'il s'éloigne des gros constats politiques pour dépeindre des scènes de la violence ordinaire. Ce film, comme Kassovitz le dit lui-même à l'époque, « ne porte pas sur la banlieue, mais sur les bavures policières... ou plus exactement, sur la société qui autorise et suscite ces bavures ». Le succès est instantané : meilleur film au César, prix de la mise en scène au Festival de Cannes et comble des honneurs, il devient une référence universelle pour la jeunesse délaissée et isolée de tous les continents. Ces succès n'arrêtent en rien son réalisateur, toujours à cran, de refuser le rôle de porte-parole de la banlieue. À un journaliste de *Télérama*, il répond en critiquant les questions auxquelles il fait face : « *Et la banlieue, parlez-nous de la banlieue ? Comment ils sont, comment ils s'habillent, comment ils se comportent ?* Mais, putain, on les voit, les mecs dans la rue, on les croise. On peut leur parler, c'est pas interdit ! ». Cette année-là, jamais le public n'aura entendu autant la banlieue. Il faut dire que l'année 1995 marque la naissance d'une réelle tendance du cinéma français pour la banlieue avec cinq autres opus : *Bye-Bye* (Karim Dridi); *Douce France* (Malik Chibane); *État des lieux* (Jean-François Richet); *Krim* (Ahmed Bouchaala); *Raï* (Thomas Gilou).

DE LA HAINE AU GENRE

Même si d'autres films ont abordé le sujet de la banlieue auparavant, ce n'est vraiment qu'en 1995 que s'impose la question d'un nouveau genre. Malgré le fait que certaines de ces œuvres découlent directement de la tradition du *cinéma beur*, d'autres, du *film social*, et que certaines se réclament directement des *ghetto movies* américains, les critiques balayent du revers de la main ces références. Elles semblent avoir une réelle volonté de caractériser le cinéma de banlieue par une lexie particulière. On doit alors se demander comment naît un genre, ce qui régit son existence, et, forcément, quels sont les codes qui lui sont propres. Si aucune théorie n'est universellement acceptée, l'une d'elles semble se frayer un chemin plus que les autres, celle émise par Rick Altman, éminent professeur de l'Université d'Iowa. Elle consiste en ce que la création d'un genre, et le fait qu'un nouveau film puisse y adhérer ou non, est déterminée par la réception critique de cette œuvre. Je le cite : « que le processus de genrification dépend toujours d'un processus de réception ». C'est d'une logique imparable : un genre commence à exister au moment où ceux qui exercent le rôle d'interpréter ce cinéma, le nomment, le désignent et qu'un « vocable et une formule sont acceptés de façon récurrente et consensuelle⁵. »

La chercheuse Catherine Milleliri a répertorié deux textes fondateurs parus à la sortie de *La haine*, qui proposent l'édification d'un genre relié à la banlieue. Thierry Jousse sera le premier à faire référence à une quelconque mouvance dans les *Cahiers du Cinéma*. En juin 1995, il propose l'expression « banlieue film », mot-

—
Mon oncle (à gauche)

—
Chouf (au centre)

—
Bande de filles (à droite)

¹Ignacio Ramonet, « Une révolte française », *Manière de Voir*, n° 89, octobre-novembre 2006, p. 4. ²Idem

³Mathieu Rigouste, « l'immigré...mais qui a réussi », *Manière de Voir*, n° 89, octobre-novembre 2006, p.60.

⁴Thierry Paquot, Visages des banlieues dans le cinéma français, Paris Cinéma Région. Url : <http://www.pariscinemaregion.fr/visages-des-banlieues-dans-le-cinema-francais>

⁵Milleliri C. (2011), « Le cinéma de banlieue : un genre instable », in Geneviève Sellier (dir.), *Cahiers de l'AFECVAV*, n° 3 – « Sériarité : densités et singularité », p. 310-328

valise inspiré de certains genres étatsuniens comme le *gangster film* et il demande: «le banlieue film existe-t-il?». Puis, en septembre de la même année, Yann Tobin écrit, dans la revue *Positif*, sur «L'état des ban(lieues)» où il prône l'éclosion de ce qu'il nomme un «cinéma de banlieue». S'ils ne s'entendent pas parfaitement sur ses premiers balbutiements (Jousse prétexte qu'ils apparurent dans les années 1980), les deux assurent avec certitude que la simple hypothèse d'un genre aurait été impossible avant *La haine*. Cela dit, Jousse dégage la conclusion qu'on ne peut pas parler de genre, mais bien de mouvance, puisque «les films cités ne peuvent être considérés comme un "genre" autonome ou un sous-genre du film social, car ils ne constituent pas du tout un mouvement esthétique et que chaque démarche est rigoureusement différente⁶».

Que ce soit à propos d'une mouvance, ou bien, effectivement, d'un genre en tant que tel, les deux critiques établissent des critères suffisamment similaires et spécifiques aux films de banlieue. Jousse en retient deux incontournables: la continuelle invention en la proposition de nouveaux personnages, ainsi qu'une prise de parole qui leur est propre. Tobin en relève trois qui sont d'une similarité effarante: la révélation d'un ou de plusieurs bons comédiens, souvent d'origine maghrébine, l'inventivité visuelle et l'éclat particulier des dialogues. C'est avec ces trois facteurs qu'on assiste, selon lui, à la construction d'un véritable imaginaire cinématographique et, par conséquent, d'un genre⁷. Près d'un quart de siècle plus tard, il est vrai que le cinéma de banlieue demeure toujours moins associé à son décor vertical vertigineux, qu'à son sens de la distribution et à sa façon de faire causer ses personnages. Une mine à défricher des talents bruts, le cinéma de banlieue? Si les derniers en date sont les deux stars de *Sbèhérazade*, Dylan Robert et Kenza Fortas, on peut mentionner avant eux: Oulaya Amamra, Karidja Touré, Osman Elkharraz, Saïd Taghmaoui, des bêtes de jeu capables de jouer avec un réalisme à couper le souffle. Quant à la langue, toujours plus inventive et animée, c'est elle qui arrive à nous faire respirer. Maniée par des jeunes gens qui viennent la bouleverser, et parfois même la contredire, elle devient le principal moteur d'émancipation de la culture de banlieue et de l'affirmation de soi pour ceux qui la possèdent.

ET AUJOURD'HUI?

Une soixantaine de films sur la banlieue ont vu le jour, suite à *La haine*, et démontrent que Jousse et Tobin avaient bel et bien cerné un genre (ou une mouvance) qui méritait d'être mis en valeur. Plusieurs films tournés en banlieue ont connu un énorme succès ces dernières années. Avant *Les misérables* de Ladj Ly, il y a eu



Chouf, de l'éternel Karim Dridi, *Divines*, de Houda Benyamina et puis le shakespearien *Sbèhérazade* de Jean-Bernard Marlin. Cette popularité croissante sans réelle modification des enjeux ou des thèmes abordés – et en respectant toujours étroitement les deux critères principaux soulevés plus haut – nous porterait à croire que ces films sont venus renforcer la théorie d'un cinéma de banlieue. Il n'en est rien. En effet, très peu de critiques, si ce n'est aucune, ont voulu associer ces œuvres au «cinéma de banlieue» et, quand elles le faisaient, c'était pour exprimer qu'elles étaient infiniment plus que cela. Par exemple, suite aux représentations du film de Ladj Ly, le terme banlieue y était systématiquement accolé, mais pour parler d'un *film sur la banlieue* ou d'un *film en banlieue*, jamais en tant que genre. Les réalisateurs eux-mêmes semblaient vouloir se distancier de toute référence au genre. Jean-Bernard Marlin a répété *ad nauseam* que *Sbèhérazade* n'était ni une œuvre de dénonciation, ni une analyse politique sur «le malaise des banlieues», mais tout simplement une histoire d'amour. Houda Benyamina, caméra d'or à Cannes, se montre encore plus réfractaire au genre en affirmant qu'il «stigmatise plus qu'il ne sert son sujet. Parce que ces réalisateurs adoptent, malgré eux, un point de vue sociologique, extérieur et forcément moralisateur».

Rien de nouveau sous le soleil, la proposition d'un cinéma de banlieue n'a jamais su coloniser l'esprit de ses réalisateurs. En effet, la vaste majorité de ceux qu'on a associés à ce dernier, ne s'en sont jamais réclamés; tout le contraire même, ils l'ont systématiquement répudié. Il serait facile de prétexter que c'est le propre du créateur de se refuser à toutes les cases, aux conformités ennuyeuses et aux carcans

« Rien de nouveau sous le soleil, la proposition d'un cinéma de banlieue n'a jamais su coloniser l'esprit de ses réalisateurs. En effet, la vaste majorité de ceux qu'on a associés à ce dernier, ne s'en sont jamais réclamés; tout le contraire même, ils l'ont systématiquement répudié. »

⁶Idem

⁷Idem



contraignants. Pour autant, pas au cinéma. Au cinéma, le genre, non seulement on l'assume, mais on le revendique et puis on le fête. S'attaquer à faire un film de genre, c'est s'accorder le droit de marcher sur le tapis rouge de l'exploit et de l'exercice de style. Ce refus ne relève donc pas d'un argumentaire présenté avec vacuité et innocence. Pourquoi donc, rejette-t-on le « cinéma de banlieue » avec autant de véhémence ? Hypothèse toute simple : parce que le genre, forcément, impose des codes. Et que ces codes, à force d'être respectés, deviennent des clichés, voire des caricatures d'eux-mêmes. Pensez-y, le vampire, le zombie, le superhéros, le flic alcoolique, bref, énumérez-en une centaine et vous finirez bien par devoir nommer le jeune de banlieue. Stéréotypé au maximum, annihilant toute subtilité, pour devenir une machine à faire avancer des scénarios. Le danger implique que des réalisateurs, qui ne viennent pas de ce milieu, et, qui n'en discernent que les grosses lignes, décident de s'attaquer à ce genre, en alimentant par le fait même les clichés plutôt que de les éteindre.

Ce refus peut venir aussi de la frustration étymologique susmentionnée. Ce sentiment constant d'être au *banc* des autres, à la longue et avec raison, se cristallise comme une vilénie. Cette impression encore, que cette forteresse étroite qu'est le cinéma français, ne laisse pénétrer qu'à demi-mot ces nouveaux créateurs. Qui plus est, ce refus peut émaner de doutes raisonnables devant cette inexplicable territorialité du genre qui semble s'éloigner de toute logique historique. Après tout, rarement, voire jamais, une géographie si particulière a su nommer un genre aussi singulier. Même le Western et son *Far Far Far West* relève plus de

l'époque (durant la conquête de l'Ouest et donc, les dernières décennies du XIX^e siècle) que de l'emplacement dans lequel ces histoires se situent. Et si c'est bel et bien une époque précise qui est décrite dans le cinéma de banlieue, nous sommes en droit de nous demander combien de temps elle durera ? Et si elle ne relève pas de l'époque, alors pourquoi ne pas mentionner les œuvres de Christophe Honoré ou de Philippe Garrel comme faisant partie d'un « 10^e arrondissement film » ?

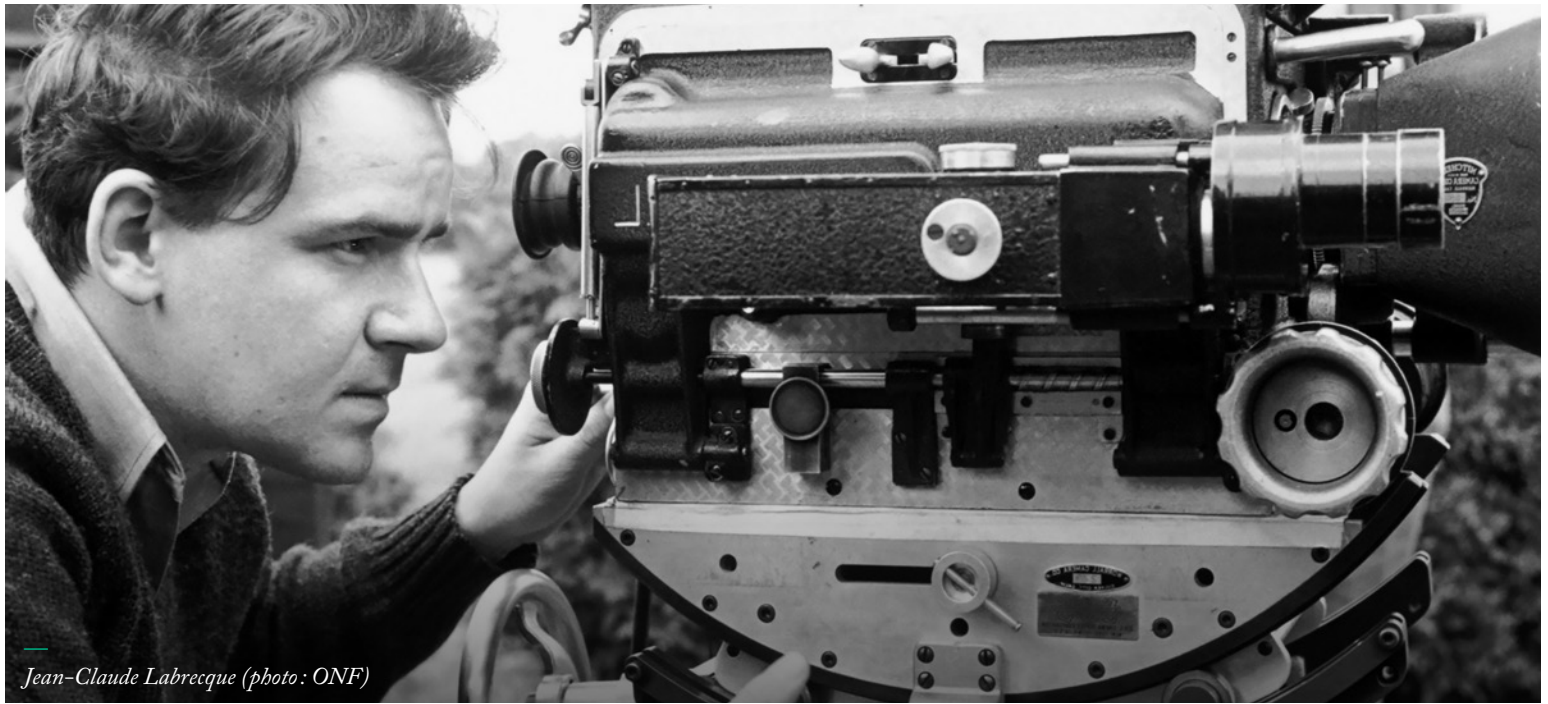
S'il y a un tas de bonnes raisons de (re)douter ce genre, peut-être vaudrait-il mieux *genrifier* cette géographie pour qu'elle puisse enfin être mise en lumière à sa juste valeur et ainsi l'étiquette d'un cinéma qui célèbre une langue française inventive accompagnée de ses codes de culture propre. Ce genre, qu'est le **Cinéma de Banlieue**, à force d'oser et d'offrir de nouveaux codes visuels et scénaristiques, est devenu dans le paysage cinématographique français « *cette bougie qu'on a oublié d'éteindre dans une chambre vide* ». Assumé, ce cinéma peut se faire porte-parole d'une jeunesse oubliée et devenir une plateforme de revendications pour ces derniers. Imposer ce cinéma comme un genre, c'est de surcroît offrir un autre horizon à des jeunes de banlieue qui rêvent de faire du cinéma sans devoir se travestir, ou encore, sans sombrer dans le port de masques afin de s'adapter aux habitus des classes qui ne sont pas les leurs. Plus que tout, en édifiant un genre, le cinéma de banlieue devient le meilleur moyen de reprendre le contrôle narratif du territoire. À l'heure où les médias en font une attraction incontournable pour intervieweurs en manque de sensations fortes, seuls les cinéastes peuvent saisir l'opportunité d'en faire un état des lieux raffiné et humaniste.

En définitive, devant ce dilemme irrésolu se dresse un constat morbide : récemment, ce « questionnement de genre » s'est fondé sur une corrélation évidente entre les événements qui ont poussé Mathieu Kassovitz et Ladj Ly à réaliser leurs films. Obligé de reconnaître les extrêmes similarités d'injustice entre la mort de Makomé M'Bowolé tué par balle dans un commissariat du 18^e arrondissement de Paris, le 6 avril 1993, et les récentes exactions de cette police de proximité, en particulier dans l'affaire Théo. De là à penser que de ces événements, appelés par euphémisme « le problème des banlieues », il serait possible d'établir un genre cinématographique... l'idée apparaît non pas saugrenue, mais distinctement masochiste. De sorte qu'il serait d'une lamentable cohérence et d'une abominable poésie que d'établir une quelconque fondation de genre sur ces faits, si ce n'est ce qui les relie au trop souvent décevant genre humain. ▲

BANDE DE FILLES

Suite à son très beau *Tomboy*, Céline Sciamma continue d'explorer le thème du genre (pas celui au cinéma) dans *Bande de filles* avec les codes précis et contingents du genre de banlieue. Dès la première scène, la réalisatrice établit le rapport de force qui gangrène son récit : alors qu'un groupe d'adolescentes joviales et volubiles marchent à leur sortie d'une partie de football, elles plongent dans un mutisme absolu lorsqu'elles réintègrent leur cité occupée par les garçons. On découvre alors Marieme, une élève refusée en seconde générale, devenue la remplaçante familiale de sa mère occupée comme femme de ménage et prisonnière de la cruauté de son grand frère, le seul homme de la maison. L'unique moyen de s'évader de ce malheur quotidien passe par la rencontre de trois nouvelles amies, cette bande de filles en question, qui vivent de petits larcins. Rapidement entraînée dans un tourbillon frénétique où la violence règne, Marieme doit apprendre à faire sa place. Plus tard, traitée de « pute » par tout le quartier parce qu'elle a eu une première relation sexuelle avec le garçon qu'elle aimait, elle s'enfuit de chez elle pour travailler avec un vendeur de drogue du quartier, Abou. C'est dans ce rôle qu'elle commence peu à peu à masquer sa féminité, en coupant ses cheveux, et en dissimulant ses seins... un mécanisme d'autodéfense pour ne plus constituer une proie aux yeux des hommes. Un processus de virilisation, dans tout ce qu'il peut avoir de plus con, avec en trame de fond ce constat effroyable : pour survivre dans un monde d'hommes, il faut se comporter comme un homme.

—
Shérazade



Jean-Claude Labrecque (photo: ONF)

Jean-Claude Labrecque

Un monument du cinéma québécois

YVES LABERGE

« Sachant être au bon endroit au bon moment, Jean-Claude Labrecque a filmé des instants uniques et précieux, que personne d'autre n'a enregistrés : un certain général venu de France pour une visite officielle, un portrait de Félix Leclerc chez lui, des poètes et poétesses d'ici récitant leurs œuvres, comme Claude Gauvreau et Marie Uguay, les Jeux olympiques de Montréal et de nombreux films corporatifs. »

Qu'ont en commun ces trois longs métrages fondateurs du cinéma québécois? Je pense à *À tout prendre* (1963), de Claude Jutra, *Le chat dans le sac* (1964), de Gilles Groulx et à *La vie heureuse de Léopold Z.* (1965), de Gilles Carle. Ces trois grands films avaient Jean-Claude Labrecque derrière la caméra, aux côtés de trois grands réalisateurs qui l'avaient choisi comme directeur de la photographie.

Récipiendaire du prix Albert-Tessier en 1992, Jean-Claude Labrecque (1938-2019) était un « régulier » de *Séquences*: encore récemment, il faisait la couverture du numéro 312 de janvier 2018 pour la sortie d'un documentaire lui étant consacré¹.

Durant plus d'un demi-siècle, Jean-Claude Labrecque aura pratiqué tous les métiers du cinéma : caméraman, réalisateur, monteur, producteur et bien d'autres choses. Mais surtout, Jean-Claude Labrecque a visualisé le Québec en le parcourant, en le filmant, en le recadrant, en explorant son imaginaire et sa réalité. Il est un des rares cinéastes québécois à avoir filmé dans toutes les régions du Québec; fait à souligner, la majorité de ses films se déroulent en dehors de Montréal.

Contrairement à la plupart des réalisateurs — d'ici et d'ailleurs — Jean-Claude Labrecque était son propre caméraman lorsqu'il mettait en scène

la plupart de ses films, à part quelques exceptions notables comme ses premières fictions. Un peu comme Claude Lelouch à la même époque, il visualisait ses films au moment de les concevoir, et il faut garder cette particularité esthétique à l'esprit en visionnant ses productions. Ce sont d'abord des films d'un photographe aguerri, mais aussi d'un cinéphile et d'un amoureux du Québec.

Sachant être au bon endroit au bon moment, Jean-Claude Labrecque a filmé des instants uniques et précieux, que personne d'autre n'a enregistrés : un certain général venu de France pour une visite officielle, un portrait de Félix Leclerc chez lui, des poètes et poétesses d'ici récitant leurs œuvres, comme Claude Gauvreau et Marie Uguay, les Jeux olympiques de Montréal et de nombreux films corporatifs.

Dès ses débuts, Jean-Claude Labrecque a fait partie de ce que les historiens du cinéma ont nommé « l'aventure du cinéma direct ». Le plan d'ouverture de son court métrage *60 Cycles* (1965) est resté célèbre : on aperçoit une file interminable de cyclistes à l'horizon qui s'avancent vers nous sans avoir l'air de se déplacer. Pour obtenir cet effet inoubliable et inédit, il a pu utiliser une lentille spéciale à très longue focale faite sur mesure : un objectif de 1000 mm, alors inexistant sur le marché.



Jean-Claude Labrecque aura été un cinéaste de la modernité québécoise, c'est-à-dire des années où la transition vers un autre modèle de société est perceptible et que le cinéma pourra préserver : il est à la caméra pour un film yéyé, *Pas de vacances pour les idoles* (1965) et pour le beau film de Michel Brault, *Entre la mer et l'eau douce* (1967). À l'étranger, il fera partie de l'expédition du film *Le règne du jour* (1967) ou encore pour un reportage télévisé sur Antonioni et Monica Vitti, *Michelangelo Antonioni, storia di un autore* (1966).

Un film résume éloquentement la démarche intuitive de Jean-Claude Labrecque : *La visite du général de Gaulle au Québec* (1967). Il en a raconté les circonstances dans des entretiens et dans ses mémoires. Évidemment, personne ne pouvait se douter du retentissement de cette visite prévue pour l'Expo 67, puisque de Gaulle était déjà venu au Canada sans jamais causer de commotion. Avec audace, le cinéaste réussit à obtenir la permission de s'asseoir sur le plancher de la voiture officielle, entre le premier ministre Johnson et le général français, le jour de son arrivée à Québec. Caméra à l'épaule, il les suit durant certaines de leurs apparitions publiques. Une fois rendus à l'hôtel de ville de Montréal, circulant au milieu de la foule, Jean-Claude Labrecque sera là pour filmer et immortaliser la réplique la plus célèbre du grand Charles : « Vive le Québec libre ! ». Mais il ira plus loin : 17 ans plus tard, ces plans documentaires du « Vive le Québec libre ! » seront intelligemment réintégrés dans la trame de sa fiction *Les années de rêves* (1984), dont l'action se situe en partie durant les années 1960. Seul Jean-Claude Labrecque pouvait utiliser d'une

manière aussi créative ces documents historiques puisqu'il les avait lui-même filmés ; il a eu le coup de génie de les inclure dans un nouveau long métrage qui mélangeait intelligemment le documentaire et la fiction, le réel et l'imaginaire, la petite histoire du protagoniste des *Années de rêves* et le grand récit collectif du Québec moderne.

Techniquement, son film le plus impressionnant reste *Les jeux de la XXI^e olympiade* (1977), produit par l'ONF, qu'il cosigne avec plusieurs réalisateurs et une équipe de plus de 100 techniciens. C'est la version magnifiée de cet événement qui fut fréquemment décrié dans les médias durant sa préparation. Le matériel filmé aurait pu donner sept autres films de deux heures ! Ce documentaire aurait pu, lui aussi et avant la lettre, s'intituler « À hauteur d'homme », car les athlètes étaient filmés de si près que l'on pouvait parfois les entendre.

Être cinéaste au Québec exige souvent des prouesses de savoir-faire, d'inventivité, de polyvalence et de réseautage. Le talent ne suffit pas. Dans un entretien donné à Léo Bonneville pour la revue *Séquences*, Jean-Claude Labrecque expliquait les difficultés pour les films québécois de trouver des salles de cinéma qui acceptent de les programmer sans exiger en retour des redevances exorbitantes. De plus, l'auteur de *L'affaire Coffin* (1980) était bien conscient qu'une partie des cinéphiles québécois semblaient s'être habitués aux recettes hollywoodiennes et recevaient paradoxalement les productions d'ici comme des anomalies, comme des exceptions à la norme filmique. Les cinéastes québécois devaient être sensibilisés à ce problème :

« À longue échéance, il nous faut trouver un public. Les films que nous réalisons ne correspondent

—
60 Cycles



À hauteur d'homme

« Rétrospectivement, Jean-Claude Labrecque restera comme un mémorialiste du Québec. Bien sûr, d'autres cinéastes avant et après lui pourraient prétendre à ce titre, mais la diversité de ses films et la constance de sa volonté de décrire le Québec montrent éloquemment les possibilités et la grandeur de son éclectisme. »

pas souvent à ce que les gens voient habituellement sur les écrans. Donc, ce sont des films pour eux plus difficiles. » Propos de Jean-Claude Labrecque à Léo Bonneville, « Entretien avec Jean-Claude Labrecque », dans *Séquences*, N° 102, octobre 1980, p. 11. <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1980-n102-sequences1159248/51080ac/>

Toujours, Jean-Claude Labrecque était partant pour les projets les plus variés, en fiction comme en documentaire : sur la chanson, la poésie, la politique, les régions et l'histoire du Québec. Il acceptait régulièrement les commandes et les films corporatifs, en leur consacrant tout son talent, par exemple pour *Infiniment Québec* (2008), qui célébrait les 400 ans de la fondation de sa ville natale. Auparavant, au milieu des années 1980, l'Orchestre symphonique de Québec lui commanda un film promotionnel, qu'il tourna sur les plaines d'Abraham; la vision presque onirique d'un grand orchestre jouant dans le paysage champêtre des plaines d'Abraham était digne d'un film de Buñuel! Pour l'anecdote, Buñuel raconta dans ses mémoires (*Mon dernier soupir*, 1982) que ses producteurs mexicains lui avaient toujours refusé la permission de filmer, lors d'une transition entre deux séquences, un plan inattendu et surréaliste montrant un orchestre symphonique jouant dans un champ ou un vaste parc. Jean-Claude Labrecque, lui, l'aura fait!

Homme sensible et cultivé, Jean-Claude Labrecque ne cherchait pas constamment à s'insérer dans son époque et ne se souciait pas d'être « à la mode ». À contre-courant à une époque de sécularisation, il réalisa *Le frère André* (1987), biographie d'Alfred Bessette (1845-1937) qui fonda l'oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal et qui fut célèbre pour les miracles qu'on lui attribua. Ainsi, Labrecque réaffirmait l'attachement qui unissait beaucoup de Québécois au catholicisme.

Attaché aux poètes d'ici, cet homme d'images et de mots consacra trois longs métrages à *La Nuit de la poésie* (1970, 1980, 1990), sans oublier son complément logique, *Le moulin à paroles* (2010), réunissant les textes épiques et fondateurs qui

résumement admirablement l'identité québécoise. À travers les mots de la poésie, c'est le Québec qui était décrit et immortalisé; ici encore, il a été le seul à filmer certains de nos poètes les plus importants; c'est lui qui a immortalisé Michèle Lalonde récitant son poème « *Speak White* », et cette performance inoubliable de 1970 dépasse et prolonge la simple lecture du texte. C'est dans cette perspective qu'il a filmé *Le moulin à paroles* (2010), dont les textes de toutes sortes (littérature, chansons, écrits politiques) donnent un kaléidoscope multiforme du Québec au fil des siècles.

Son documentaire *À hauteur d'homme* (2003) a été mal compris, car plusieurs observateurs n'y voyaient qu'un portrait défavorable du premier ministre Bernard Landry (1937-2018), montrant une image d'un homme fâché et épuisé; mais en fait, le résultat était ailleurs, car Jean-Claude Labrecque illustre en filigrane le manque d'objectivité des médias face au Parti québécois. Même le politicien le plus important de sa province ne pouvait pas faire passer son message auprès des journalistes qui annonçaient le changement et la nouveauté apparente apportés par l'opposition libérale. C'est ce contre quoi Bernard Landry s'insurgeait, parfois colériquement, et c'est cette attitude que beaucoup de commentateurs ont retenu de ce film amer qui décrit de l'intérieur — et parfois intimement — la chute d'un politicien digne, intègre et humaniste. Si la victoire a de nombreux parents, la défaite est orpheline. Mais il faut la documenter.

Rétrospectivement, Jean-Claude Labrecque restera comme un mémorialiste du Québec. Bien sûr, d'autres cinéastes avant et après lui pourraient prétendre à ce titre, mais la diversité de ses films et la constance de sa volonté de décrire le Québec montrent éloquemment les possibilités et la grandeur de son éclectisme. Il aura dépeint le Québec sous tous ses angles et sous tous ses genres filmiques.

Il y a neuf ans, j'écrivais dans le magazine *Nuit blanche* N° 119 (juillet 2010) que « Jean-Claude Labrecque est bien plus qu'un habile caméraman et qu'un réalisateur de calibre international: il demeure la mémoire vivante du Québec »²; ce verdict reste encore plus vrai aujourd'hui.

Quelques jours avant son décès, survenu le 31 mai 2019 à Montréal, Jean-Claude Labrecque mettait encore sur papier des idées pour un prochain projet. Les films restent, et le souvenir aussi. Créateur infatigable, travailleur passionné et généreux, mémorialiste attaché à l'histoire en train de se faire et soucieux de la préserver visuellement, Jean-Claude Labrecque avait rédigé ses mémoires, conjointement avec sa compagne Francine Laurendeau, sous le titre *Souvenirs d'un cinéaste libre*³. Cette lecture sera une manière de le retrouver. ▲

¹ Labrecque, une caméra pour la mémoire, de Michel La Veaux, 2017. <https://www.revuessequences.org/2018/01/labrecque-une-camera-pour-la-memoire/>

² Souvenirs d'un cinéaste libre, *Nuit blanche* N° 119, juillet 2010. <http://www.nuitblanche.com/commentaire-lecture/souvenirs-dun-cineaste-libre/>

³ Jean-Claude Labrecque, avec Francine Laurendeau, *Souvenirs d'un cinéaste libre*, Montréal, Art global, 2009.

Virtual Reality & Arts Festival

Hambourg, cité de la réalité virtuelle

GUILHEM CAILLARD

«**Dissolution**» : c'était le thème du Virtual Reality & Arts Festival de Hambourg (VRHAM!), une manifestation allemande entièrement consacrée à la réalité virtuelle. Cet événement unique en son genre a été fondé par l'artiste et gestionnaire culturel Ulrich Schrauth, précédemment à la barre du Thalia Theatre, cette institution hambourgeoise nommée d'après la muse Thalie. Du 7 au 15 juin 2019, le «Oberhafenquartier» de la ville d'Hambourg, réputé pour ses décors post-industriels et son vivier artistique, a accueilli ce qui est désormais considéré comme le plus important événement international consacré à la réalité virtuelle en Allemagne. En 2018, le festival avait déjà su convaincre 4000 spectateurs, un résultat plus qu'honorable pour une première édition, largement soutenue par le partenaire principal, Telekom (Magenta VR App).

Selon Schrauth, qui est à l'origine de cette initiative, «VRHAM! permet aux visiteurs de se familiariser avec la réalité virtuelle à partir de perspectives variées». Le directeur artistique rappelle volontiers que l'art en général tend en permanence vers l'immersion du spectateur; la réalité virtuelle est donc une extension naturelle de cette aspiration, c'est même par exemple l'expression la plus aboutie du caractère immersif et inclusif du théâtre ou du cinéma.

En 2019, VRHAM! a créé trois grands volets, conçus comme autant de façons de «consommer» la réalité virtuelle. Le plus important, «VREXHIBITION», consistait en plusieurs installations individuelles déployées à travers les espaces du *Magenta VR-Lounge* et de l'*interactive playground*. «VRHAM! Live» misait pour sa part sur les expériences collectives. Ainsi, les installations pouvaient être partagées entre deux spectateurs (*Meet Juliet*, *Meet Romeo*, conçu par les Allemands Björn Lengers et Marcel Karnapke de CyberRäuber) ou aller jusqu'à réunir 30 spectateurs (*Let's VRHAM! Together – A Virtual Live Concert*, la première production maison du festival durant laquelle trois musiciens ont effectué une interprétation musicale improvisée). Enfin, le dernier grand volet, «VRHAM! On Top», a déployé des installations extérieures gratuites invitant les spectateurs débutants à se familiariser avec l'art de la réalité virtuelle.

Pour ceux désireux d'en apprendre davantage sur cette industrie florissante, les débats organisés dans la section «DISCOURSE» s'interrogeaient notamment sur les liens entre la réalité virtuelle et la musique, ou encore sur la teneur politique de certaines installations documentaires. À ce niveau, VRHAM! a mis en avant



deux œuvres particulièrement remarquées. D'une part, *Home After War*, écrit et réalisé par Gayatri Parameswaran, une coproduction Allemagne-USA-Suisse-Iraq découverte lors de la plus récente Mostra de Venise, proposait une immersion poignante à Falloujah, cité récemment libérée de l'emprise de Daech où des explosifs cachés menacent encore la vie des habitants. D'autre part, la production allemande *Paris Terror – Die Geiseln Vom Hyper Cacher*, de Ricarda Saleh, repoussait habilement les frontières du journalisme télévisuel en direct. Ainsi, le spectateur a pu se replonger en plein cœur de la prise d'otages visant notamment des Juifs survenue en janvier 2015 en France. À noter l'esthétique sobre et épurée des séquences d'animation intensifiant les témoignages face-caméra des survivants. L'angle 360° utilisé dans cette œuvre permettait au spectateur d'évoluer au sein de clichés réels des lieux du drame, ainsi que parmi les victimes et leurs récits avec une époustouflante sensation de direct, tandis que les otages sont tenus captifs dans les chambres froides de l'épicerie.

Au terme de cette édition, les bien nommés VRHAMMY Awards ont récompensé la meilleure œuvre sélectionnée: *The Forest* de Kelsey Boncato et Daniel Oldham. Le jury était pour sa part constitué de la Québécoise Myriam Achard, bien connue du milieu (elle est commissaire d'expositions et directrice des relations publiques et des communications du Centre Phi à Montréal), Astrid Kahmke (productrice et spécialiste des mondes virtuels au Bavarian Film Centre) ainsi que Michel Reilhac (réalisateur basé à Amsterdam, programmeur de la section VR de la Biennale de Venise). Une solide présence professionnelle apportant un autre sceau d'approbation à cet événement précieux qui est résolument tourné vers l'avenir. ▲

ONCE UPON A TIME IN THE WEST: SHOOTING A MASTERPIECE

LE FABULEUX TOURNAGE D'IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'OUEST

MARIO PATRY

Le plafond de verre qui couvrait le secret des archives professionnelles de Sergio Leone a volé en éclats pour la première fois en 50 ans! En fait, depuis plus de 40 ans que nous attendions impatiemment ce livre, c'est-à-dire, depuis l'année 1975 où la première étude paraît en Angleterre sur le phénomène du western italien, *Italian Western: The Opera of Violence*, de Laurence Staig et Tony Williams, publiée aux éditions Lorrimer, un livre de 192 pages contenant 112 pages de photos noir et blanc et seulement 58 pages de texte.

C'est encore une fois, sous pavillon britannique que nous parvient ce «livre phare» de la part de l'éminent auteur Christopher Frayling, né le 25 décembre 1946 à Hampton, une banlieue de Londres. Il s'agit de son sixième essai consacré à Sergio Leone ou au western *all'Italiana*. Un livre superbe de 336 pages bien illustré paru le 16 mai 2019 dernier, à temps pour souligner le cinquantième anniversaire de la sortie new-yorkaise de *Once Upon a Time in the West*, le 28 mai 1969, dans 24 salles de la métropole américaine, en projection privée. L'illustration est plutôt sobre avec quelques photos en couleur et de nombreuses photos de plateau ou de tournage prises par Angelo Novi, laissant une large place au texte dense et à la prose alerte, truffée de nombreuses dates, faits et chiffres à l'appui. Il s'agit de loin du meilleur ouvrage jamais paru sur Sergio Leone, qui plus est, sur son chef-d'œuvre absolu, qui a ponctué une carrière qui s'étend sur plus de 25 ans (1959-1984). Par chance, le livre étant destiné à un grand succès d'édition et à un large auditoire, non seulement les admirateurs inconditionnels mais aussi les cinéphiles avertis et curieux, son prix demeure des plus abordables, c'est-à-dire, à peine 100 dollars sans la taxe. Un bref mot sur l'auteur qui a rédigé sa thèse de doctorat sur Jean-Jacques Rousseau, puis a entrepris une brillante carrière universitaire des plus remarquables dans l'enseignement de l'histoire de l'art à l'Université de Bath puis au Collège de l'Art de Londres dont il a été le recteur de 1996 à 2009. De

plus, il a présidé le Conseil des Arts de l'Angleterre de 2005 à 2009.

Ce livre va plaire assurément à un public de tous âges, tant auprès des *baby-boomers* que des millénariaux ou de la génération X, par sa documentation précise et soignée qui lui permet de suivre au jour le jour l'ensemble du tournage du film, avec photos à l'appui, ce qui demeure sans aucun doute la meilleure partie de cet ouvrage monumental. Le livre commence avec un avant-propos sous forme d'entretien avec le réalisateur Quentin Tarantino. Le lecteur aura aussi l'occasion de découvrir que Sergio Leone savait s'entourer des meilleurs collaborateurs et acteurs disponibles à l'époque. En fait, le film aurait coûté trois millions de dollars «sous la ligne», c'est-à-dire sans le salaire de Leone et des principaux acteurs du film, plus un million pour la publicité, avec un budget total de cinq millions de dollars. S'il avait été tourné entièrement aux États-Unis, le film aurait coûté le double, soit 10 millions de dollars, soit presque le même devis que *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick de la MGM, qui s'élevait à 12 millions de dollars.

Aujourd'hui, il coûterait au bas mot pas moins de 100 millions de dollars américains. Reportons-nous donc au 19 octobre 1966, alors que Charles Bluhdorn (né Karl Georg Blüdhorn), président de la Gulf and Western, acquiert la Paramount Pictures, la première des *majors* américaines. Au hasard d'une projection de *Et pour quelques dollars de plus* (*Per qualche dollaro in più*) dans une salle bondée à Paris, il est fortement impressionné par la réaction du public. C'est lui qui aurait pris l'initiative d'approcher Sergio Leone afin de produire son prochain film sans droit de regard, mais à la seule condition qu'il s'agisse d'un western, dans le but de concurrencer la sortie imminente du film de Kubrick, *2001, l'Odyssée de l'espace* pour la MGM. Il va aussi produire du même coup le prochain film d'un jeune cinéaste d'origine polonaise né à Paris, Roman Polanski, qui adapte le roman de Ira Levin, *Rosemary's baby*.



—
Christopher Frayling
*Once Upon a Time in the West:
Shooting a Masterpiece*
(Avant-propos de Quentin Tarantino)
Londres: Reel Art Press Ltd, 2019
336 pages
[III.]

Pour plus de liberté, Sergio Leone s'associe avec Bino Cicogna de la San Marco Finanziaria S.p.A., à Venise, qui dirige aussi la société de distribution Euro International Films, en fondant sa propre société de production, le 27 mai 1967, la Rafran Cinematographica S.p.A., dont le siège social est situé au coeur du quartier de l'EUR, à Rome, sur la Viale Rossini, 7. Il s'agit de l'acronyme des deux premières lettres de chacun de ses enfants dans l'ordre chronologique de leur naissance, soit Raffaella, née le 26 novembre 1961, Francesca née le 12 mars 1964 et de Andrea né le 9 mars 1967. Le mémorandum de l'entente finale entre la Rafran et la Paramount Pictures date du 10 juin 1967 (Frayling, p. 59), pour un film d'une durée entre 100 minutes et 150 minutes, ce qui occasionnera une mésaventure pour Leone, alors que son film sera maladroitement charcuté aux États-Unis, une fois passés les projections privées. La version internationale sera présentée en salles seulement à partir de 1972.

Sergio Leone organise une conférence de presse à l'Hôtel Excelsior, le 12 janvier 1968 (p.67) réunissant les principaux acteurs du film devant une foule de journalistes à l'affût, avec un encart publicitaire dans le *Giornale dello Spettacolo*. Le film est annoncé en grande pompe comme étant partiellement tourné aux États-Unis et comme «la plus grande production italienne» de tous les temps! Le scénario final de 420 pages a été rédigé par Sergio Donati en 21 jours et remis le 28 février 1968 (p. 159). En comparaison, le scénario de *Il était une fois en Amérique* sera condensé en seulement 317 pages...

D'après le plan de tournage signé par Ugo Tocci, les dates de tournages s'établissent comme suit: le premier bloc de tournage commence à Rome au Centro Sperimentale (3 avril 1935) le 1^{er} avril 1968 et se poursuit à Cinecittà (21 avril 1937) jusqu'au

11 mai 1968. Le deuxième bloc commence à Guadix en Almeria (Espagne) du 14 mai au 30 juillet 1968, pour un total de 14 semaines. S'ajoute enfin un troisième bloc aux États-Unis à Monument Valley en Arizona et en Utah, du 2 au 14 août 1968. Le découpage technique a été transmis par Sergio Leone à l'auteur Christopher Frayling le 5 janvier 1982 (p. 283), suite à la publication de son premier ouvrage consacré au *Spaghetti Westerns*, en 1981. Le tournage a été ponctué par deux événements tragiques, soit l'assassinat de Robert Kennedy le 5 août 1968 et par le suicide par défenestration de l'acteur Al Mulock du septième étage de l'Hôtel de Guadix (p. 166).

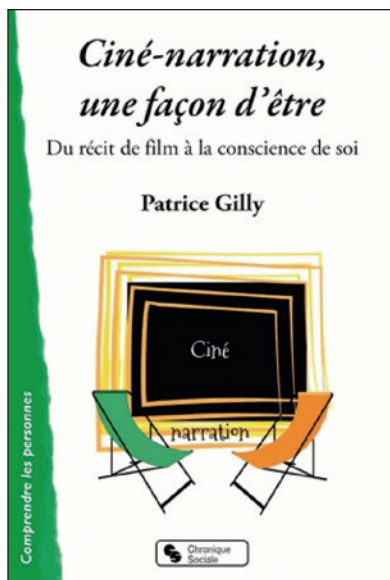
Le film a été soumis au comité de censure le 2 décembre 1968 et a obtenu l'approbation (sans réserve) du visa d'exploitation le 13 décembre 1968. Le reste est de l'histoire connue. Il sort dans le Super cinéma de Rome le 21 décembre 1968 et à Turin et dans deux autres villes, le 24 décembre suivant. Le seul bémol tient à la recherche nettement insuffisante effectuée du côté du générique (la distribution surtout). Là, rien de nouveau sous le soleil. Le site du film sur IMDb est franchement supérieur, qui n'est pas lui-même à l'abri de lacunes ou d'erreurs grossières. Il manque au total plus de 25 *extras featured*, des figurants qui apparaissent en gros plan en présence ou en absence d'acteurs principaux.

Mais il ne faudrait pas boudier notre plaisir pour autant, car il s'agit du meilleur ouvrage de Christopher Frayling à vie, bien supérieur à sa tentative larvée de biographie sur *Sergio Leone: quelque chose à voir avec la mort*, (traduction française, 2018) qui souffre lamentablement de toutes références à la correspondance officielle des collaborateurs ou de Sergio Leone lui-même, dont on ignore jusqu'à la date de mariage... Quel plus beau cadeau de Noël à offrir cette année ou pour soi-même. À lire absolument! ▲

« Mais il ne faudrait pas boudier notre plaisir pour autant, car il s'agit du meilleur ouvrage de Christopher Frayling à vie, bien supérieur à sa tentative larvée de biographie sur Sergio Leone »

—
*Once Upon a Time
in the West*





—
 Patrice Gilly
*Ciné-narration, une façon d'être:
 Du récit de film à la conscience de soi*
 (Coll. « Comprendre
 les personnes. L'essentiel »)
 Lyon : Éditions Chronique
 Sociale, 2018
 116 p.
 [Sans ill.]

CINÉ-NARRATION, UNE FAÇON D'ÊTRE DU RÉCIT DE FILM À LA CONSCIENCE DE SOI LE FILM, SELON LE POINT DE VUE SPECTATORIEL

YVES LABERGE

Troisième livre du critique français Patrice Gilly, *Ciné-narration, une façon d'être: Du récit de film à la conscience de soi* interroge la manière dont les spectateurs appréhendent et se racontent l'histoire d'un film, durant la séance et après son visionnement. Il ne s'agit pas d'un livre de narratologie ancienne à la Greimas ou à la Gérard Genette; au contraire, Patrice Gilly s'intéresse davantage à ce que le spectateur reconstruit et réinvente à partir de ce qu'il voit dans un film: sa manière de relater le récit, de retenir (ou non) certains passages qu'il privilégie, de s'imaginer dans des situations similaires: bref, de trouver le fil conducteur, plus ou moins fidèlement et d'y conserver ses impressions premières qui, comme on le sait, ne reviennent jamais après le visionnement initial. Mais surtout, la ciné-narration serait un processus qui stimule et inspire le spectateur: « Peu à peu, une nouvelle histoire prend forme, dérivée de l'illusion tellement vraie du cinéma. À son tour, le spectateur monte son film d'images verbalisées, de réactions à fleur de peau, de résonances » (p. 9).

L'hypothèse initiale de l'auteur n'est pas tout à fait nouvelle: repensons à *L'œuvre ouverte* (1965), d'Umberto Eco¹, mais aussi aux Fan Cultures² dérivées des Cultural Studies venues d'Angleterre. Ces courants anglo-saxons s'intéressaient aux manières qu'ont les lecteurs et cinéphiles (et les fans) de se réapproprier les œuvres en fonction de ce qu'ils sont eux-mêmes pour leur attribuer un sens plus personnel, quitte à contredire ou à dénaturer les messages initiaux des auteurs. Patrice Gilly dit s'inspirer des travaux des universitaires australiens Michael White et David Epston sur les thérapies narratives appliquées à l'univers filmique³. On pourrait ajouter les recherches sur la théorie de la coopération textuelle du lecteur de Umberto Eco dans son livre *Lector in fabula, ou La Coopération*

*interprétative dans les textes narratifs*⁴, qui n'est pas cité par l'auteur dans son ouvrage.

Pour Patrice Gilly, un double processus s'opère lors du visionnement, car le récit contenu dans le film se dédouble et se reconstruit dans l'esprit du spectateur, qui ajoute des éléments à l'histoire ou se réfère à des événements personnels qui ne sont pas toujours contenus dans le film: « En racontant et en se racontant à travers ses récits filmiques, le ciné-narrateur établit une cohérence entre ce qu'il a vu et ce qu'il a ressenti » (p. 12).

Plus loin, l'auteur élabore une typologie du spectateur, qu'il soit un spectateur crédule ou savant, novice, aguerri, voire un spectateur « ravi à tous égards » (p. 27).

Les films se prêtant aisément à la ciné-narration sont diversifiés, et pas forcément des classiques ou des chefs-d'œuvre: *Captain Fantastic*, de Matt Ross, *Eddie the Eagle*, de Dexter Fletcher ou *La Vie très privée de Monsieur Sim*, de Michel Leclerc. Mais selon la ciné-narration, « le film compte moins que le regard que le spectateur lui porte » (p. 26).

Avec *Ciné-narration*, Patrice Gilly donne un ouvrage original et intuitif qui prolonge des recherches en psychanalyse, sur l'identification du spectateur et les nouvelles thérapies du soi (p. 16). L'auteur a également créé des ateliers de ciné-narration, dont il explique les principes et les rouages au dernier chapitre. Nous sommes possiblement en présence d'un mouvement émergeant — et pas encore parachevé — qui combine d'une manière renouvelée et sans jargon les études filmiques et la psychologie. Bien sûr, la ciné-narration s'apparente à un *work in progress*, encore embryonnaire en bien des points, mais qui mérite néanmoins l'attention de tous ceux qui s'intéressent de près ou de loin aux nouvelles théories du cinéma. ▲

¹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*. Paris, Éditions du Seuil, collection « Pierres vives », 1965.

² Matt Hills, *Fan Cultures*, Londres, Routledge, 2002.

³ Michael White et David Epston, *Les moyens narratifs au service de la thérapie*, [traduit de *Narrative Means to Therapeutic Ends*], Molenbeek-Saint-Jean (Belgique), Satas, 2009 [1990 pour la 1^{re} édition parue chez W. W. Norton].

⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (traduction par Myriam Bouzaher), Paris, Éditions Grasset, 1985 [1979 pour la 1^{re} édition italienne].

DU PARTI PRIS DES LIEUX DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN

L'ESPRIT DES LIEUX AU CINÉMA

YVES LABERGE

Réalisatrice et théoricienne, Corinne Maury enseigne à l'Université de Toulouse – Jean Jaurès et on devine que son plus récent livre dérive partiellement de ses recherches doctorales en études cinématographiques. Dès l'introduction, le ton est donné et l'on peut déjà mesurer l'ampleur théorique, la part d'abstraction et la spécificité de l'ouvrage: «Au contraire des notions d'espace, de décor et de paysage, le lieu a été rarement questionné dans les études cinématographiques» (p. 7).

Tout comme dans son opus précédent (*Habiter le monde: Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Éditions Yellow Now, 2011), l'autrice a choisi un corpus de films exigeants, tournés par des cinéastes relativement méconnus au Canada (présentés dans le sous-titre du livre). Maury privilégie pour ses analyses filmiques une approche mixte qui a néanmoins fait ses preuves depuis les années 1960 au sein des théories du cinéma, en prolongeant à la fois la sémiologie et la narratologie: «Pour les bâtisseurs de la sémio-narratologie, le lieu est «le texte de l'espace [cinématographique]»» (p. 7).

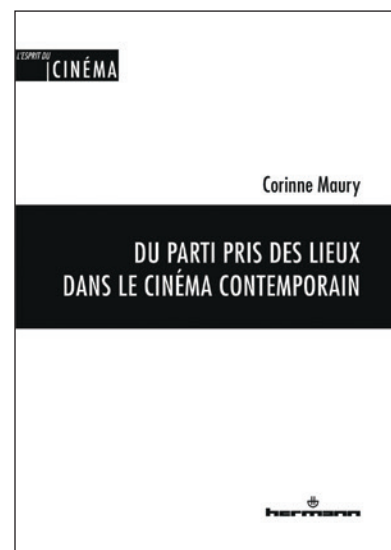
Pour en résumer — imparfaitement, et trop rapidement — le propos, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain* cherche à montrer l'importance du lieu préalablement choisi par tel cinéaste pour saisir la portée d'un récit, en soutenant qu'un récit filmé, quel qu'il soit, serait profondément différent s'il était tourné — ou refilmé — dans un endroit différent, et que de ce fait, le lieu apporterait bien davantage qu'une simple toile de fond à un film, ici compris comme une véritable construction sociale ancrée dans un imaginaire: «La construction du monde diégétique s'appuie autant sur des personnages que sur des lieux; ces derniers correspondent à des figurations de l'espace susceptibles de former «un véritable système producteur de sens»» (p. 8). Il sera dès lors question dans cette étude de trois types de lieux: les lieux référentiels, les lieux embrayeurs, les lieux anaphores (p. 8).

Tout comme Gilles Deleuze s'était intéressé à la question de la mesure du temps et à la représentation du corps dans son livre *Cinéma 2: L'image-temps*, Corinne Maury explore le thème

évanescence du lieu, en continuité des travaux de différents théoriciens dont Jon Mills, auteur de *L'Inconscient et son lieu* (Liber, 2013) (p. 28). On y mentionne une multitude d'autres concepts connexes comme les «lieux de mémoire» selon l'historien Pierre Nora ou encore le «non-habiter» et le «non-espace», élaborés dans l'ouvrage de Benoît Goetz sur la *Théorie des maisons* (Verdier, 2011). Assurément, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain* s'aventure sur des chemins peu fréquentés en théorie du cinéma. D'après l'autrice, un même cinéaste, dans ce cas Lisandro Alonso, peut très bien concevoir un même type de lieu, par exemple une forêt, appréhendée selon deux manières très différentes dans deux œuvres distinctes: soit comme «un arrière-pays, une niche passagère» (dans *Los muertos*) ou au contraire comme un lieu de travail (dans *La Libertad*) (p. 151).

En lisant cet ouvrage et pour tenter de le prolonger dans notre contexte québécois, on peut repenser au long métrage *La femme de l'hôtel* (1984), de Léa Pool, qui juxtaposait dans une même séquence des plans tournés à Québec devant l'hôtel Clarendon et d'autres images extérieures prises à Montréal mais censées se dérouler au même endroit: plusieurs spectateurs avaient immédiatement ressenti une sorte d'anachronisme spatial dans cette séquence, comme un effet de discontinuité non-voulu et peut-être inattendu pour la cinéaste originaire de Suisse. Cet exemple n'est cependant pas mentionné ici, mais il aurait pu illustrer les décalages possibles en fonction d'un lieu déconstruit dans l'imaginaire filmique.

Indéniablement, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain* impressionne par son approfondissement et sa documentation élaborée. Les étudiants au doctorat en esthétique apprécieront particulièrement cet exposé dense, à condition d'avoir vu certains films de ce corpus. Signalons en terminant, seulement pour la forme, une coquille qui n'en est pas tout à fait une: le philosophe Dominique Chateau tient à orthographier son patronyme sans accent circonflexe (voir note 25, p. 14, et p. 242).▲



—
Corinne Maury
Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain.
Akerman, Alonso, Costa, Dumont, Huillet & Straub, Mograbi, Tarr...
(Coll. «L'esprit du cinéma»),
Paris: Éditions Hermann,
2018,
266 p.
[Ill.]

EXPRESSIONISM AND FILM

LE PREMIER LIVRE SUR LE CINÉMA EXPRESSIONNISTE

YVES LABERGE

2019 marquera le centenaire du film *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919), de Robert Wiene, qui a donné naissance à un genre très influent et pluridisciplinaire, le cinéma expressionniste allemand. Ce film d'à peine une heure a été si important que des historiens du cinéma comme Jean Mitry ont même parlé en France d'un sous-genre à part entière, le «Caligarisme», pour désigner l'esthétique onirique si particulière des films de Robert Wiene comme *Caligari*, bien sûr, mais aussi *Genuine* (1920) et *Raskolnikow* (1923), adapté du roman *Crime et châtiment* de Dostoïevski. D'autres cinéastes germaniques comme Paul Leni avec *Le cabinet des figures de cire* (en anglais *Waxworks*, 1924) et *De l'aube à minuit* (1920), de Karlheinz Martin figurent dans ce mouvement esthétique.

Ce livre de Rudolf Kurtz (1884-1960) est un classique des études cinématographiques : paru initialement en Allemagne en 1926, il avait été traduit en français par Pascale Godenir sous le titre *Expressionnisme et cinéma*, avec une nouvelle préface («Rudolf Kurtz et l'esthétique du cinéma expressionniste») de Jean-Michel Palmier (1944-1998), le grand expert français de l'expressionnisme (Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, collection «Débuts d'un siècle. Série allemande», 1986). La présente édition est la première traduction en anglais d'*Expressionismus und Film*, que l'on lira à la rigueur — en dépit de la barrière linguistique — car la version parue en France (épuisée depuis longtemps) reste difficile à trouver, sauf dans les bonnes bibliothèques.

L'art expressionniste du début du XX^e siècle laissait place à la subjectivité de l'artiste qui, au lieu de reproduire servilement le réel, le transforme et le filtre selon sa propre subjectivité. L'expressionnisme n'est pas un enlaidissement de la réalité, mais plutôt une déformation, une réappropriation des choses par l'artiste, à une époque où les mouvements artistiques foisonnaient selon différentes conceptions esthétiques : cubisme, dadaïsme, surréalisme, futurisme, et aussi impressionnisme.

Trois raisons justifient la lecture de cette nouvelle édition anglaise. D'abord, ce classique est paru durant la République de Weimar, et non après, comme tous les autres ouvrages sur le sujet — pensons aux livres pionniers de Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque: Influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme* (Paris:

Éditions André Bonne, collection «Encyclopédie du cinéma», 1952) et de Siegfried Kracauer (*De Caligari to Hitler: Une histoire psychologique du cinéma allemand 1919-1933*, Flammarion, Collection «Champs Contre-champ», n° 506, 1987 [1947]). Conséquemment, Rudolf Kurtz étudie les films expressionnistes au présent et non de manière rétrospective; il ne les considère évidemment pas comme les précurseurs ou des signes avant-coureurs du cauchemar hitlérien, comme l'ont fait plus tard d'autres auteurs, de Siegfried Kracauer à Francis Courtade.

La deuxième raison de lire ce livre est visuelle : cette édition conserve la couverture d'origine (dessinée expressément par le cinéaste Paul Leni), mais aussi les illustrations de l'édition de 1926 (environ 80 reproductions) et plusieurs sembleront inédites. La troisième raison de lire cette édition est la postface toute récente des coresponsables Christian Kiening et Ulrich Johannes Beil, qui met en perspective l'ouvrage de Kurtz pour en montrer les prolongements, non pas tant dans les films, mais davantage dans les ouvrages sur l'histoire du cinéma allemand, de Lotte Eisner à Thomas Elsaesser, l'expert actuel sur le cinéma allemand. Se centrant sur l'esthétique des œuvres, l'approche de Kurtz était étonnamment pluridisciplinaire : il appréhendait le cinéma expressionniste comme un volet essentiel de l'art expressionniste, en incluant la peinture, le théâtre, la poésie, l'architecture, la musique classique et les autres arts. Kurtz donnait un portrait d'ensemble de l'expressionnisme dans toutes ses manifestations.

Kurtz propose plusieurs définitions de l'expressionnisme et en fournit de nombreuses illustrations, parfois inattendues : il inclut la toile *La partie de cartes* (1917) de Fernand Léger (p. 25) ou encore une sculpture africaine (p. 26) qui rassemblent néanmoins certaines caractéristiques propres à l'expressionnisme, avec ce goût prononcé pour les formes distordues, les contrastes et l'insolite.

Depuis cette époque des années 1920 qui correspond à un âge d'or pour le cinéma en Allemagne, tant de commentateurs s'amuserent par la suite à reconnaître de l'expressionnisme dans une multitude d'exemples saugrenus et d'imitations insupportablement laides, alors qu'il faudrait plutôt parler dans certains cas de néo-expressionnisme, et encore ! Mais ça, c'est une autre histoire... ▲



—
Rudolf Kurtz
Expressionism and Film
(Traduit de l'allemand vers l'anglais
par Brenda Benthien)
New Barnet : John
Libbey Publishing, 2016
218 p.
[Ill.]

FORBIDDEN HOLLYWOOD: THE PRE-CODE ERA (1930-1934). WHEN SIN RULED THE MOVIES

HOLLYWOOD AVANT SON CODE DE DÉCENCE

YVES LABERGE

Au siècle dernier, dans certaines bibliothèques publiques, on trouvait des livres illustrés sur l'histoire du cinéma — ou sur les actrices — dans lesquels des images avaient été découpées ou arrachées par des usagers: c'était avant l'avènement des photocopieuses... Que montraient ces images? On peut seulement tenter de le deviner... L'album *Forbidden Hollywood* risque de faire partie de cette catégorie, car il regorge de photos sensuelles et sulfureuses datant des années 1930.

Un préambule s'impose pour rappeler ce que le sous-titre signifie. Les films de «l'ère Pré-Code» correspondent à ces longs métrages commerciaux produits à Hollywood avant l'entrée en vigueur de son code de décence; cette période d'excès immoraux se situe *grosso modo* entre 1930 et 1934; après ce moment, l'oligarchie des grands studios a convenu d'utiliser un code moral, le code Hays, afin de délimiter ce qui était acceptable de montrer (ou non), de dire et de faire dans les films. Mais la raison principale était la crainte chez les producteurs d'une intervention externe, au pire étatique, qui aurait pu contrôler le contenu des films et, de ce fait, limiter les profits.

Quelques livres avaient été consacrés aux films de cette période, dont *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934* (New York: Columbia University Press, 1999), de Thomas Doherty. Par ailleurs, une collection réédite ces films sur DVD et en Blu-Ray, aux États-Unis comme en France, sous le nom de «*Forbidden Hollywood*». Mais on trouvera relativement peu de ces films en intégralité sur YouTube. Cependant, il ne faudrait pas s'attendre à y voir des scènes obscènes ou pornographiques; ce sont plutôt des situations jugées permissives, licencieuses ou immorales par la société bien-pensante d'alors: les méchants gagnent à la fin du film, les «femmes de mauvaise vie» y sont représentées heureuses et épanouies ou récompensées, les scènes d'amour sont langoureuses et prolongées, des personnages divorcés sont valorisés ou humanisés, etc.

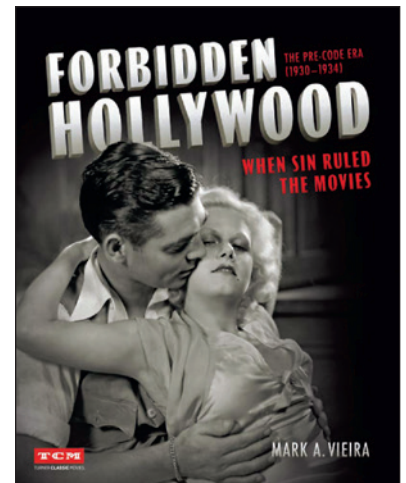
Tout ce beau livre permet de bien comprendre et de visualiser ce qui était inmontrable au grand écran, au début du parlant: un couple dans un lit (dans le film *Madam Satan*, de Cecil B. DeMille,

p. 48), une femme nue dans sa baignoire (Joan Blondell, dans *Blonde Crazy*, p. 80). Même si «on ne voyait rien», ces scènes osées — en anglais: «risquées» — étaient alors suffisamment suggestives pour stimuler l'imagination et créer l'événement — ou provoquer le scandale tant recherché par les producteurs.

Parmi les exemples décrits, on montre en couverture une photo promotionnelle de *Red Dust / La belle de Saïgon*, 1932) avec ce couple mythique réunissant l'audacieuse Jean Harlow [on prononce son prénom «djin»] et le séduisant Clark Gable (p. 116). Parmi les vedettes de cette époque, on retrouve des actrices comme la jeune Joan Crawford (pas celle de *Mildred Pierce* ou de *Johnny Guitar*), l'incandescente Greta Garbo, ou la Canadienne Norma Shearer qui a droit à tout un chapitre pour son film *The Divorcee* (p. 42-44).

Le texte ne se contente pas de situer les œuvres et de suivre l'élaboration en plusieurs étapes du code de décence de Hollywood. Afin de mieux saisir l'esprit du temps, Mark Vieira cite à maints endroits des extraits du courrier des lecteurs de magazines des années 1920 sur les films et la vie des vedettes hollywoodiennes comme *Photoplay* (p. 22-23). Les commentaires des cinéphiles de 1930 montrent que ceux-ci sont parfois perplexes, quelquefois inconditionnels, mais ces extraits sont souvent révélateurs des tentations auxquelles faisaient face ces cinéphiles et des «excès» montrés dans ces films populaires.

Indéniablement, *Forbidden Hollywood: The Pre-Code Era* de Mark Vieira est l'ouvrage le plus beau et le plus complet consacré à «l'ère du Pré-Code», du moins parmi ceux en langue anglaise: textes bien documentés, surabondance de photographies judicieusement choisies et de grand format, sans compter l'index détaillé et la bibliographie (qui se limite aux livres en anglais). Édition luxueuse, jaquette soignée, reliure solide, prix raisonnable: ces coéditeurs ne méritent que des éloges. Le lecteur québécois obtiendra ce livre sur commande spéciale ou via le site Internet de l'éditeur. On recommandera *Forbidden Hollywood* aux bibliothèques municipales, dans leur section de livres fragiles! ▲



—
Mark A. Vieira
Forbidden Hollywood: The Pre-Code Era (1930-1934). When Sin Ruled the Movies
Philadelphie et New York: Running Press, 2019
271 p.
[III.]

GÉRARD OURY

MON PÈRE, L'AS DES AS

VADROUILLE AU PARFUM D'ADOLESCENCE

GUILHEM CAILLARD

Lorsqu'il rejoint *Première* à la fin des années 1970, le jeune Jean-Pierre Lavoignat vient de faire ses premiers pas de journaliste au contact du festival d'Avignon. Son nom est rapidement associé à l'émergence d'une nouvelle presse cinéma grand public en France. Lavoignat entame une riche carrière qui le mènera à fonder *Studio*, magazine longtemps pérenne. Au contact des «grands» – parmi ses textes les plus notoires, on retiendra ses entretiens avec Depardieu, Spielberg, Kusturica, Miyazaki, Deneuve – Lavoignat entretient une passion intarissable pour les artisans du septième art. En plus de l'écriture, il réalise des sujets pour la télévision, à propos de Jean-Pierre Jeunet, Michel Hazanavicius, Claude Berri, James Gray, ou encore Jean Dujardin.

Mais plusieurs fois, le chemin de Lavoignat croise celui de Gérard Oury, dont les œuvres ont (comme beaucoup de Français) marqué sa jeune cinéphilie – *Le corniaud* (1965), *La folie des grandeurs* (1971), *Les aventures de Rabbi Jacob* (1973). En 2001, il réalise avec Christopher Thompson, le petit fils du cinéaste, un premier travail sur Oury: *Il est poli d'être gai*, documentaire tourné du vivant du réalisateur. Aujourd'hui, 18 ans plus tard, c'est cette fois avec la fille du maestro, Danièle Thompson, que Jean-Pierre Lavoignat collabore, sous la forme d'un très bel ouvrage illustré de quelque 200 pages.

Danièle est celle qui parle, la fille, mais aussi la collaboratrice d'Oury avec qui elle a écrit 11 longs métrages dont *L'as des as* (1982) et *Vanille fraise* (1989). De ce style, de cette méthode d'écriture «par entretiens», Jean-Pierre Lavoignat en a fait sa marque de commerce: on lui doit entre autres le récent *Casino d'hiver*, biographie officielle de Dominique Besnehard (2014). Comme avec l'agent d'artiste et producteur français, le journaliste met de l'ordre dans les souvenirs, apporte de la structure, fait habilement ressurgir les périodes clés dans la vie de l'artiste, sans jamais se substituer au témoin principal ou prendre le dessus.

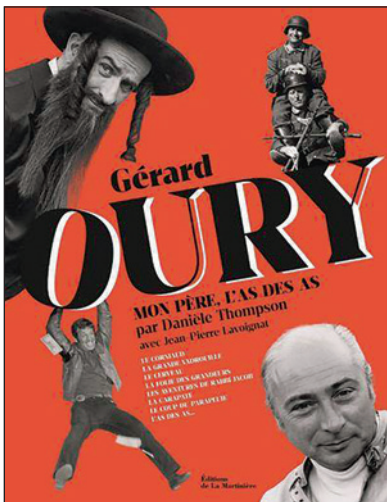
Pour Oury, la chronologie racontée par sa fille préside. L'ouvrage balaie les instants de l'enfance du metteur en scène, faisant au passage quelques révélations sur l'identité de son père, la fuite face aux envahisseurs nazis, les premiers amours (l'actrice

Jacqueline Roman, mère de Danièle), mais aussi les commencements de l'acteur au théâtre et au cinéma. Car entre 1942 et 2003, le cinéaste a joué dans plus d'une trentaine de longs. Amusée, Danièle Thompson rappelle qu'il s'agissait souvent de «rôles de méchants». Mais aussi, fait curieux, l'homme s'est deux fois glissé dans la peau de Napoléon Bonaparte, pour Marc Allégret (*L'amante di Paride*), et Raoul Walsh (*Sea Devils*), tournés la même année en 1953!

La première rencontre de Gérard Oury avec Michèle Morgan au Cours Simon en 1939 jouera évidemment un rôle déterminant dans la construction de la carrière du cinéaste. Il tournera avec «l'amour de sa vie» son troisième long métrage, *Le crime ne paie pas* (1962). Aux dires d'Oury lui-même, il s'agit d'un véritable déclic: «Pour la première fois, je prends en compte cette réalité: mon plaisir s'avère beaucoup plus grand en voyant les autres jouer la comédie qu'en la jouant moi-même. Attraper au vol un moment de grâce, le fixer sur la pellicule est extraordinaire.»

Du tournage du *Corniaud* en 1965 avec Bourvil et De Funès dont le duo entre définitivement dans la légende, en passant par la création d'un nouveau genre comique qui mènera à *La grande vadrouille* (1966), le plus gros succès du cinéma français pendant 41 ans, les auteurs du livre accumulent les anecdotes de tournage qui font la grande aventure du cinéma français des années 1960 et 1970. Les rencontres avec Belmondo (*Le cerveau*, 1969) et Montand (*La folie des grandeurs*, 1971) sont fondatrices, ou encore celle avec Pierre Richard, perçue par Oury comme un nouveau départ suite à la disparition de Bourvil et à l'effacement progressif de De Funès (*La carapate*, 1978; *Le coup du parapluie*, 1980). Plus tard viendront Coluche, Richard Anconina, Christian Clavier et Michel Boujenah.

Au fil des pages, Lavoignat – qui a fouillé et mis en valeur avec Danièle Thompson un fonds d'archives considérable – fait honneur à des documents inédits (photos de tournages, lettres, manuscrits annotés). Pour le cinéophile autant que le curieux, cet ouvrage à la fois sensible, coloré et ludique offre un voyage réjouissant; ou comme le dit si justement Lavoignat, c'est «une vadrouille au parfum d'adolescence, en écho à tous les fous rires à venir...».▲



—
Danièle Thompson,
Jean-Pierre Lavoignat
Gérard Oury: Mon père, l'as des as
Paris: Éditions de La Martinière, 2019
208 p.
[ill.]

LE PERSONNAGE, LE MOUVEMENT ET L'ESPACE CHEZ JACQUES TATI ET ROBERT BRESSON

« PHÉNOMÈNE D'ÉCHO »

DENIS DESJARDINS

De prime abord, rien ne semble relier les univers de Jacques Tati et de Robert Bresson; le jansénisme austère du premier paraît incompatible avec l'humour rafraîchissant du second. Pourtant, non seulement ces deux illustres cinéastes sont de la même époque — essentiellement celle d'après-guerre —, mais ils comptent parmi les inclassables du 7^e art. En effet, Bresson et Tati ne peuvent être associés ni aux poids lourds de la tradition française (Renoir, Carné, Duvivier...), ni aux jeunes auteurs de la Nouvelle Vague (Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, etc.) Mais alors, qu'est-ce qui les différencie et surtout, qu'ont-ils en commun? C'est ce que s'emploie à démontrer Paul Obadia dans cet essai original. Plus précisément, il s'agit de souligner l'exigence qui caractérise les œuvres étudiées ici, en l'occurrence *Mon oncle* et *Playtime*, pour Tati, *Pickpocket* et *Mouchette*, pour Bresson. Exigence chez l'auteur, bien sûr, mais aussi chez le spectateur, lequel doit être constamment à l'affût de tous les éléments qui composent l'image et le son. Paradoxalement, ce cinéma apparemment dépouillé, qui multiplie les pistes de lecture, déconcerta en son temps plus d'un spectateur. La place minimale accordée à la parole, par exemple, exprime chez nos deux créateurs un refus du discours et de l'explication hâtive. Il en est de même pour l'expressivité. Monsieur Hulot est aux antipodes des personnages truculents incarnés à l'époque par Fernandel ou Louis de Funès. Quant à ceux de Bresson, dans le registre dramatique, ils ne sont guère plus bavards, et quand ils parlent, c'est pour aller à l'essentiel et sur un ton presque neutre (caractéristique de tous les films de Bresson après 1950, alors qu'il cessa de faire appel à des comédiens professionnels). C'est donc à un « phénomène d'écho » entre les œuvres que s'intéresse ici Paul Obadia. C'est pourquoi le livre n'est pas découpé en chapitres qui seraient tour à tour consacrés à chacun des quatre films choisis, mais plutôt à divers angles de vue qui permettent, parfois d'une page à l'autre et d'un film à l'autre,

de mettre en parallèle des scènes significatives. Le mouvement, par exemple, traduit chez Tati la conception d'un homme nouveau, « sorte de mutant dont les comportements ritualisés relèvent du machinal, du mécanique, et dont l'être même procède directement de la société industrielle ». Chez Tati comme chez Bresson, les personnages habitent l'espace, mais ne peuvent y échapper. La créature y est « foncièrement seule, et la chose tient pour une bonne part à la situation, inconfortable pour le moins, dans laquelle la désertion de la loi s'installe ». Ils ne peuvent échapper totalement non plus à leur sexualité. Cependant, ces films ayant été réalisés à une époque où ce sujet ne peut encore être explicite, celui-ci ne peut être qu'évoqué. Hulot, grand dadaï, est « foncièrement inapte », c'est pourquoi les allusions à la « chose » sont particulièrement limitées dans les films de Tati. D'autant plus qu'ils s'adressent aussi aux enfants. Ainsi, quoique présente, « la sexualité est comme vidée, expurgée de toute réalité potentielle ». Chez Bresson, par contre le rapport sexuel s'inscrit davantage (Louis Malle voit dans le vol à la tire de *Pickpocket* un « symbole du péché de chair », corroboré par les spasmes du héros!). Et que dire du viol de Mouchette dans le film éponyme... Quoi qu'il en soit, il y a chez Bresson un « souci du corps dans lequel il n'est pas de vraie spiritualité ». D'une manière ou d'une autre, chez Bresson comme chez Tati, les corps sont sans cesse menacés par l'environnement, celui d'un « inhumain invisible ». Toutefois, dans les quatre films étudiés, « leurs parcours respectifs sauvent le monde » et tentent de réhabiliter l'humanité entière, souvent par le non-dit et plus ou moins par le non-vu. Bref, les deux auteurs se rejoignent par les mots de Bresson : « Fais apparaître ce qui sans toi ne serait peut-être jamais vu ».

Cette étude pourrait se prolonger à travers d'autres titres des mêmes cinéastes, mais aussi, croyons-nous, à travers les œuvres d'auteurs comme Marcel Hanoun ou Jean Eustache, ou les premiers films de Bruno Dumont. ▲



—
Paul Obadia

*Le personnage, le mouvement et l'espace
chez Jacques Tati et Robert Bresson*
Paris : L'Harmattan, 2018 (2012)
280 p.

ROLAND BARTHES « EN SORTANT DU CINÉMA »

POUR PROLONGER UN ÉCRIT DE BARTHES

YVES LABERGE



—
Antoine de Baecque, et al.
(sous la direction de...)
Roland Barthes : « En sortant du cinéma »,
(Coll. « Cahier textuel »)
Paris, Hermann, 2018
281 p.
[Ill.]

À l'occasion d'un colloque parisien soulignant ce qui aurait été son centenaire, une équipe de chercheurs français a voulu prolonger un essai théorique de Roland Barthes (1915-1980) sur le fonctionnement de la salle de cinéma, publié initialement sous un titre ambigu : « En sortant du cinéma ». Cet article était paru dans la revue *Communications*, en 1975¹. Cette préoccupation pour la salle obscure et son dispositif revient dans sa critique célèbre du long métrage *Perceval le Gallois* (1976), que l'acteur Fabrice Luchini — qui tenait le rôle-titre — évoquera à l'envi et non sans humour dans ses spectacles ultérieurs. Par ailleurs, on se souviendra que Barthes était quelquefois agacé par les réactions irrespectueuses et l'incompréhension des spectateurs de son entourage qui rigolaient durant la séance alors qu'il était au contraire ravi par la justesse des dialogues en ancien français et par la mise en scène d'Éric Rohmer (voir p. 32).

Subdivisé en cinq parties, ce collectif d'Antoine de Baecque, de Marie Gil et d'Éric Marty couvre l'écriture barthienne, son approche sémiologique des films, ses réalisateurs de prédilection (Antonioni, Pasolini, mais aussi le Buñuel de *L'ange exterminateur*, p. 218) et présente des extrapolations possibles de sa pensée à propos de quelques œuvres du XXI^e siècle. Vingt-deux essais proposent des retours et/ou des prolongements théoriques aux écrits de l'auteur des *Mythologies* (1957), pour qui « le cinéma est un symptôme de la société, à l'instar des photos de *Paris-Match* (...) » (Marie Gil, p. 16). Certes, Barthes s'intéressait à la photographie, mais il prenait ses distances face au cinéma; néanmoins, ses essais sur la représentation des Romains à Hollywood ou encore sur le regard de Greta Garbo ont fait école et plusieurs exposés du présent collectif lui font respectueusement écho.

Le Québec y trouve sa part : à partir d'archives et de la correspondance inédite de Barthes, le dixième chapitre d'Alice Leroy rappelle sa collaboration inachevée avec Hubert Aquin et

l'ONF en 1960 pour explorer la possibilité d'une ultime analyse barthienne du hockey en tant que mythe canadien, dans le style devenu classique de ses *Mythologies* qui consacraient similairement un essai sur le phénomène de la lutte en France (le catch), au début des années 1950 (p. 117-123).

Que retenir de ces textes inévitablement inégaux, surtout dans la dernière moitié? La dimension critique y est quelquefois pertinente, comme dans les remarques révélatrices de Jean-Claude Bonnet sur l'anti-américanisme ambiant qui caractérisait les études du jeune Barthes, par exemple sur les films *Jules César* de Mankiewicz et *Sur les Quais* d'Elia Kazan, tous deux analysés dans *Mythologies* (p. 31). Dans la France de l'après-guerre, Barthes se positionnait comme un critique « de gauche », comme le soutient Jean-Claude Bonnet en citant une critique plus faible et moins fondée rédigée par un Barthes qui s'avère résolument antimonarchiste et antibourgeois : « Son assassinat, tellement convenu, de *Si Versailles m'était conté* de Sacha Guitry est inspiré par une semblable critique de la culture petite bourgeoise » (Bonnet, p. 31).

C'est sans doute Natasha Thiéry qui résume le mieux le propos de tout ce livre centré sur les contradictions apparentes de Barthes face au filmique : « Le cinéma aura été pour lui l'objet privilégié par lequel il aura infléchi sa pensée et placé la signifiante au cœur de sa réflexion » (Thiéry, p. 74).

La principale qualité de ce collectif est de nous remémorer les analyses si limpides de Barthes, que l'on aurait envie de relire. Mais on ne pourra pas apprécier pleinement cet ouvrage si l'on n'a pas déjà une connaissance de ses écrits, et en particulier de son fameux texte *En sortant du cinéma*. Car le style incomparable de l'auteur du *Degré zéro de l'écriture* compte au moins autant que son discours et ses analyses. En quelque sorte, avec Barthes, le médium est le message, oserait-on affirmer. ▲

¹ Roland Barthes, « En sortant du cinéma », dans la revue *Communications*, 2^e trimestre 1975, et repris dans Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil.

THE LIFE AND TIMES OF SYDNEY GREENSTREET

« L'OBÈSE », DANS LE *FAUCON MALTAIS*: C'ÉTAIT LUI

YVES LABERGE

Le nom de Sydney Greenstreet ne vous dit peut-être pas grand-chose, mais si vous vous souvenez de ce gros homme sympathique, vêtu de blanc et portant un fez, comme sur la couverture de ce livre et dans le classique *Casablanca* (1941) — il personnifiait le señor Ferrari —: alors, c'est lui. Ou repensez, dans *Le faucon maltais* (*The Maltese Falcon*), à ce redoutable personnage de Fat Man (pour la version doublée en français, on le surnomme « l'obèse »): c'est encore lui.

D'un physique impressionnant, Sydney Greenstreet (1879-1954) a débuté au cinéma après avoir dépassé l'âge de soixante ans: d'abord dans *Le faucon maltais* (*The Maltese Falcon*, 1941), de John Huston (p. 126). Un tel parcours est assez exceptionnel. Par ses petits ricanements (qui sont exagérés dans la version doublée en français), son personnage de Kasper Gutman, surnommé « l'obèse », vole presque la vedette à Humphrey Bogart et à Peter Lorre. En fait, *Le faucon maltais* était le premier film de John Huston en tant que réalisateur; c'était également le premier film de Greenstreet au cinéma. Le cinéaste déclarera plus tard n'avoir jamais eu une équipe d'acteurs aussi talentueuse (p. 131). D'ailleurs, Greenstreet et Lorre — le gros et le maigre — tourneront ensemble neuf longs métrages (ils feront de plus une brève apparition dans *This is Our Life*, 1942). Et ce trio gagnant (Bogart, Lorre et Greenstreet) a aussi joué dans un film de guerre, *Passage pour Marseille* (*Passage to Marseille*, 1944), de Michael Curtiz, qui souffre un peu de la comparaison avec les deux chefs-d'œuvre précédemment cités.

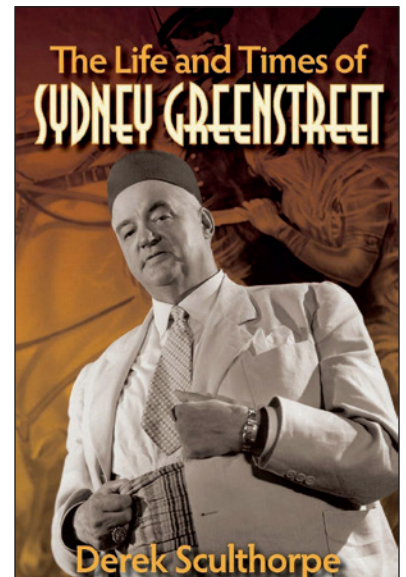
D'origine britannique, Sydney Greenstreet avait eu auparavant une glorieuse carrière au théâtre, qui est relatée dans la première moitié du livre (p. 1-125). En tant qu'acteur sur les planches, le jeune Greenstreet a pris part à des tournées qui l'ont amené à Pittsburgh, à New York et à Boston, aux États-Unis, et aussi au Canada, dès 1909; mais on ne mentionne pas toutes les villes qu'il a visitées (p. 30). En quarante ans de carrière théâtrale, Greenstreet reviendra fréquemment jouer à Broadway. Parce qu'il n'existe pas d'archives

filmées, on ne saura jamais exactement comment il était sur scène; mais Derek Sculthorpe le décrit comme acteur admiré et polyvalent. On est choqué d'apprendre qu'avant *Le Faucon maltais*, Greenstreet avait reçu plusieurs propositions pour tourner dans des films, mais que celles-ci étaient systématiquement refusées par son agent! (p. 126). Quelle perte pour le cinéma!

Acteur inoubliable et flamboyant au grand écran, Greenstreet excellait dans les personnages de gros vieillards, menaçants mais sophistiqués. On s'étonnait ensuite de le découvrir dans ses rôles positifs, plus rares et moins mémorables. Même ses rôles de soutien étaient intéressants (p. 244). Chacune de ses répliques était percutante, même si son jeu était tout en retenue. Son secret: il apprenait son texte par cœur des semaines à l'avance et connaissait même les répliques de ses partenaires (p. 130). Devant la caméra, il pouvait se concentrer sur son jeu.

Archiviste et auteur de plusieurs livres, Derek Sculthorpe décrit systématiquement chaque film de Greenstreet, qui retrouvera un personnage de gros méchant dans *Boulevard des passions* (*Flamingo Road*, 1949), de Michael Curtiz, dans lequel Joan Crawford lui tient tête. En tant que shérif corrompu et ventru, Greenstreet pavait la voie à Orson Welles pour *Touch of Evil* (1958). Il tourne un dernier long métrage en 1949, puis c'est la maladie qui l'empêchera de poursuivre une carrière pourtant florissante. Il s'éteint au début de 1954. Sa filmographie totalise seulement une vingtaine de films étalés sur une seule décennie: c'est trop peu pour autant de talent.

C'est la première monographie consacrée à Sydney Greenstreet (p. viii); et il n'en existe encore aucune en français. L'auteur a bénéficié des archives familiales de la petite-fille de l'acteur, Gail Greenstreet; il cite de nombreux témoignages et d'innombrables coupures de presse. Après avoir lu ce livre étoffé, on revoit les films de Sydney Greenstreet avec un regard différent. Généreusement illustré, *The Life and Times of Sydney Greenstreet* est un bel hommage qui rend justice à un grand acteur venu trop tard (ou juste à temps?) au cinéma. ▲



—
Derek Sculthorpe
The Life and Times of Sydney Greenstreet
Albany: BearManor Media, 2018
326 p.
[Ill.]

XAVIER DOLAN L'INDOMPTABLE

QUI EST-IL ?

PIERRE PAGEAU

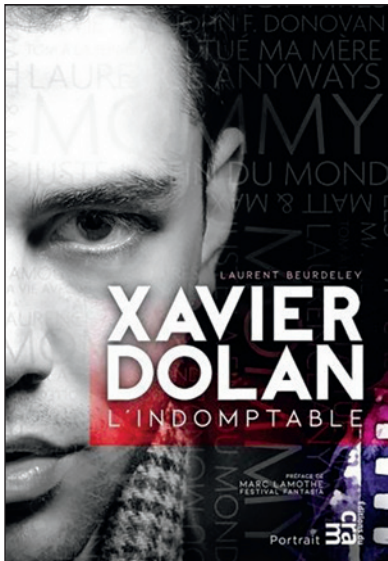
En 2009, à Cannes, avec *J'ai tué ma mère*, un jeune Québécois alors inconnu fait les manchettes; une vedette du jeune cinéma naissait. Il convenait de mieux le connaître, ce à quoi l'ouvrage *Xavier Dolan, l'indomptable*, de Laurent Beurdeley s'emploie. Nous avons ici un premier ouvrage complet consacré uniquement à Xavier Dolan, et qui se veut presque définitif, déjà. En effet, avec ses 20 chapitres et ses 450 pages, l'auteur (maître de conférences à l'Université de Reims) nous offre un ouvrage encyclopédique du genre : « Tout ce que vous voulez savoir sur Xavier Dolan, sans jamais oser le demander ».

Une longue entrevue menée par Laurent Beurdeley, seul à seul, avec Dolan aurait été souhaitable. Mais, pour compenser, en partie, l'ouvrage fourmille de références à de très nombreuses petites entrevues semées par Dolan un peu partout; à certains moments, on a l'impression de lire une grosse revue de presse. On doit concéder, cependant, que l'auteur nous donne, à la fin, en huit pages, toutes les références qu'il utilise, même parfois très petites. Le livre se présente alors comme un véritable travail de recherche, très riche, mais un lecteur voudra aller à l'essentiel; un bon travail d'éditeur aurait aidé. Dolan méritait mieux que cela. Beurdeley ratisse trop large souvent; ainsi, dans le chapitre 18 intitulé « Locomotive du cinéma québécois », alors qu'il nomme 10 cinéastes québécois qui pourraient témoigner d'une sorte de compagnons cinématographiques de Dolan (avec, par exemple, Denis Côté, Anne Émond, Stéphane Lafleur, Sébastien Pilote). Donc, cette volonté de voir grand peut mener parfois à quelques excès. Le chapitre 2, « Un autodidacte : entre érudition et inspirations » voit aussi très grand, mais demeure plus pertinent. L'auteur mentionne et décrit plusieurs des créateurs et créations qui ont inspiré Dolan. Sur le plan du cinéma, il faut citer quelques films, comme *Mort à Venise* ou *La leçon de piano*, mais aussi

du cinéma plus populaire comme la série des Harry Potter, *Jumanji* ou surtout *Titanic*. Le réalisateur Paul Thomas Anderson serait un maître pour lui. Mais cette partie mentionne bien aussi son amour des mots, du mot juste, qui a toujours guidé Dolan, jusqu'à sa grande fascination pour Jean Cocteau, comme lui, créateur multiforme. Il est aussi question de l'amour de la musique, aussi bien dans ses formes populaires que plus recherchées. Le chapitre 7 s'attarde aussi bien à la « *Dolanophilie* » (ceux qui l'adorent) qu'à la « *Dolanophobie* » (ceux qui le détestent). En effet, à partir du moment où Dolan est devenu une icône, une *star*, non seulement du cinéma mais du *mass média* en général, il était inévitable que cela déclenche des oppositions. Ces conflits ont engendré une grande quantité de *tweets*. À chaque fois, ou presque, où Dolan se sent attaqué, il réplique. Il peut être très acerbe; il répond du tac au tac, pour le meilleur ou pour le pire.

Chaque long métrage a droit à son chapitre; même *The Life and Death of John F. Donovan* a droit au sien (l'auteur avoue ne pas l'avoir vu, mais ce film a eu des sorties et il a un dossier critique). Il y a même deux chapitres sur ses vidéoclips (avec Indochine et Adèle par exemple). Un chapitre s'attarde sur des comédiens et des comédiennes qui se sont bâti une solide réputation, en particulier à cause de leur collaboration avec Dolan : ainsi, Antoine Olivier Pilon, Suzanne Clément, Anne Dorval.

La conclusion m'apparaît comme trop courte (cinq pages), en particulier en comparaison avec les longs développements sur des aspects assez secondaires de l'œuvre de Dolan. Mais, à la fin de cet ouvrage, on réalise que l'œuvre et la démarche créatrice de Dolan sont à suivre. On y découvre un créateur à la fois très intéressé par le Québec et par l'international. Dolan n'a pas fini de nous étonner. Et alors ce livre, le premier, aura donné des guides pour s'y retrouver. ▲

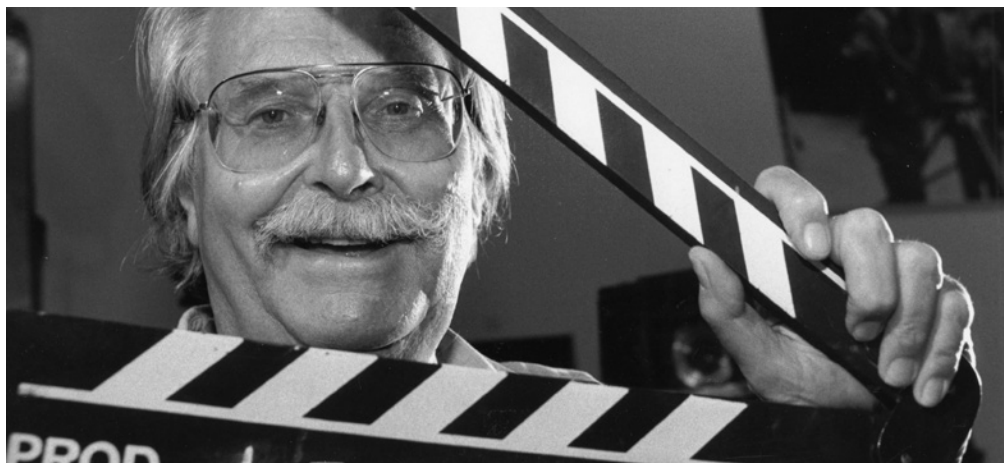


—
Laurent Beurdeley,
Xavier Dolan: L'indomptable
Montréal: CRAM, 2019
450 p.
[Sans ill.]

FREDDY BUACHE

LE VILLAGEOIS DU CINÉMA

LUC CHAPUT



Né dans une famille de cabaretiers de Villars-Mendraz, Freddy Buache vint jeune à Lausanne avec sa famille. Dans cette capitale-métropole du canton de Vaud, il fut étudiant et acteur avant de rencontrer Henri Langlois à l'occasion d'une exposition sur le cinéma français au musée municipal. À partir de ce moment, son intérêt pour les vues animées grandit et se conjugua à la critique de films et à la poésie.

La cinémathèque de Lausanne dont il est un des fondateurs en 1948 récupère bientôt les fonds germanophones gardés à Bâle. Il en devient le directeur en 1951 dans des locaux trop exigus et sans salle de projection idoine. En plus de réussir à récupérer des distributeurs suisses ou étrangers les copies de films en fin de vie commerciale, il organise avec les ciné-clubs helvètes des programmes à partir des fonds qu'il gère ou de ceux de la Cinémathèque française. En plus, il organise des voyages dans les cités françaises limitrophes pour voir avec des amis cinéphiles les œuvres que la censure suisse interdit. Ce combat contre la censure continuera également à la fois comme journaliste et comme codirecteur du festival de Locarno de 1967 à 1970.

Sa double activité de critique et de directeur l'amène à participer à la campagne pour l'inclusion de l'article 27^{ter} de la Constitution helvétique en 1963. Cet article permet l'élaboration d'une politique cinématographique qui facilitera l'arrivée de cinéastes tels Alain Tanner, Michel Soutter, Claude Goretta et Yves Yersin que Buache soutient aussi par cette double activité.

D'une forte carrure, avec une moustache fournie lui barrant le visage, il s'assoit le plus souvent au premier rang d'une salle, échangeant chaque jour avec sa très chère compagne la journaliste culturelle Marie-Magdeleine Brumagne décédée en 2005 sur la littérature, les arts ou l'actualité.. Auteur de nombreux ouvrages sur diverses cinématographies, cinéastes et sur Michel Simon notamment, Freddy Buache y fait montre d'un style enlevé où ses opinions de gauche sont plus évidentes dans certains textes et ses jugements, sur certains pans d'une œuvre d'un cinéaste, sont tout aussi tranchés.

Ses présentations de films à la Cinémathèque ou ailleurs sont fournies, et pour certains, trop détaillées. Il conservera jusqu'à quelque mois avant sa mort son intérêt pour transmettre, par l'entremise de cours à l'université, cette passion pour le cinématographe sous toutes ses formes, et ce, même après qu'en 1996, après 44 ans, la direction de cette Cinémathèque lui ait été enlevée. L'organisme, déménagé dans un ancien casino en 1981, bénéficiait dès lors de conditions de vie bien meilleures pour gérer et montrer ses 55 000 titres. Ami de Jean-Luc Godard qui lui avait consacré en 1982 un court métrage *Lettre à Freddy Buache*, mais aussi de personnalités aussi différentes que Luis Buñuel, Claude Autant-Lara, Theo Angelopoulos, Manoel de Oliveira, l'écrivain Jacques Chessex ou Henri Langlois, Freddy Buache avait fait de sa Cinémathèque un lieu central d'échanges dans ce maelstrom qu'est devenu le monde de l'audiovisuel. ▲

« D'une forte carrure, avec une moustache fournie lui barrant le visage, il s'assoit le plus souvent au premier rang d'une salle avec sa très chère compagne, la journaliste culturelle Marie-Magdeleine Brumagne, décédée en 2005, échangeant sur la littérature, les arts ou l'actualité. »

JEAN-PIERRE MOCKY

CINÉASTE, CINÉPHILE, ET PROPRIÉTAIRE DE CINÉMA

YVES LABERGE

De son vrai nom Jean-Paul Adam Mokiejewski, le réalisateur Jean-Pierre Mocky (1929 ou 1933-2019) est décédé à Paris le jeudi 8 août 2019. D'origine niçoise, il avait pratiqué tous les métiers du cinéma : acteur (à ses débuts, il était beau à voir), puis assistant, scénariste, monteur de ses propres films, décorateur et producteur. Certaines biographies indiquent qu'il serait né en 1929, et d'autres donnent 1933 comme date de naissance. Fait inusité, Jean-Pierre Mocky était également propriétaire d'une salle de cinéma dans le 10^e arrondissement de Paris : Le Brady, entre 1994 et 2011; il y programmait à sa guise les films qu'il aimait, y compris les siens, sans subir les pressions des distributeurs. Il refusait de subir les pressions des circuits du cinéma. Sa filmographie serait trop longue à énumérer; retenons que Jean-Pierre Mocky côtoie les cinéastes les plus en vue dès ses premières figurations sur de grands plateaux, à partir des années 1940: il travaille pour Cocteau, puis Visconti, Fellini, Antonioni. Dans *Orphée* (1949) de Cocteau, le jeune Mocky jouait un petit rôle d'un beau poète dans un café.

Son premier long métrage, *Les dragueurs* (1959), serait — dit-on — à l'origine de l'emploi familier du verbe « drague », dans le sens de « courtoiser ». Après cette première réalisation, il tourne des dizaines de films, dont *Les vierges* (1962), film à sketches montrant différents personnages féminins devant faire face à leurs premiers rapports charnels, avec plus ou moins d'appréhension, mais aussi dans certains cas avec empressement. Rapidement, Jean-Pierre Mocky trouve sa voie et son style: un cinéma cocasse, irrévérencieux, qui dérange, et parfois bouscule le bon bourgeois.

L'un de ses premiers succès, *Un drôle de paroissien* (1963) avec Bourvil, lui permet de donner dans la veine anticléricale, un penchant qu'il n'abandonnera pas durant toute sa carrière. D'ailleurs, la collaboration de Jean-Pierre Mocky avec Bourvil sera profitable; celle-ci culminera dans le long métrage *L'étalon* (1970), qui relate les expériences étranges d'un vétérinaire qui ouvre une clinique spéciale pour épouses esseulées, au grand dam des maris jaloux. On ne sait trop si on doit rire ou grimacer en regardant cette histoire étonnante pour son époque.

Les films de Jean-Pierre Mocky nous font comprendre que l'humour est éminemment culturel, et que ses scénarios sont typiquement français, pour ne pas dire hexagonaux, montrant allégrement la roublardise, la mesquinerie, le grotesque, mais aussi les injustices, la corruption, les petites combines. Vus du Québec, certains de ses films sembleront parfois indigestes, parfois bâclés, frôlant la vulgarité, mais toujours sincères. On repense quelquefois à l'humour grinçant des magazines des années 1970 comme *Fluide glacial* ou *Harakiri* en revoyant ses films. Mais en fait, parfois à un demi-siècle de distance, il faut se replonger dans le contexte de l'époque pour pouvoir réévaluer honnêtement ses œuvres.

Auteur prolifique de plus de cent titres pour le grand écran et la télévision, Jean-Pierre Mocky pouvait tourner très vite des films avec de petits budgets; bien souvent, il n'avait guère le choix, car on a dit qu'il avait de plus en plus de mal à trouver des distributeurs audacieux pour diffuser ses productions jugées subversives ou propices au scandale — d'où son achat d'une salle de cinéma indépendante dans un quartier populaire parisien afin de donner une véritable visibilité à ses films.

Durant sa longue carrière, Jean-Pierre Mocky a eu affaire avec la censure, et son film *Les ballets écarlates* (2004) a été momentanément interdit en France. Peu de ses productions ont été distribuées dans les salles au Québec, et ses films repris en DVD sont difficiles à trouver en format NTSC. Mais on avait pu voir plusieurs de ses premières œuvres à la télévision.

Parce qu'il avait côtoyé les plus grands mais aussi des cinéastes de l'époque du muet comme Marcel L'Herbier et même l'opérateur Eugen Schüfftan (qui avait travaillé sur *Metropolis*, de Fritz Lang), Jean-Pierre Mocky était devenu une véritable mémoire du cinéma mondial; ses souvenirs, ses écrits autobiographiques (sept titres, au fil des ans, parus chez différents éditeurs parisiens), ses entretiens filmés et les documentaires auxquels il avait pris part sont comme des petits morceaux d'histoire du cinéma, truffés d'anecdotes et de témoignages remplis d'amitié. Car Jean-Pierre Mocky aimait le cinéma. ▲



Jean-Pierre Mocky sur le plateau de tournage de *La bourse et la vie*

ÉDITH SCOB

ENTRE L'INSOLITE ET L'ONIRIQUE — LE VRAI VISAGE D'ÉDITH SCOB

YVES LABERGE

L'actrice française Édith Scob (1937-2019) a disparu le 26 juin dernier, à l'âge de 81 ans. Dans ce cas, «disparue» serait presque le mot juste, oserait-on dire, tant cette actrice du cinéma fantastique a eu une grande influence dans l'univers insolite de Georges Franju, notamment avec son long métrage *Les yeux sans visage* (1960), qu'elle marque de sa présence envoûtante. Si les hommages ont été nombreux — et amplement mérités — depuis le décès d'Édith Scob, peu de commentateurs ont rappelé l'originalité et la spécificité de ce film phénoménal qui non seulement l'a lancée, mais qui a aussi marqué son époque, peut-être autant que *Psycho* (1960), d'Alfred Hitchcock. Il convient de revenir sur la sortie de ce film adapté d'un roman de Jean Redon¹: lors des premières séances, en mars 1960, des spectateurs s'évanouissaient et certains devaient sortir des salles parisiennes en étant évacués sur une civière. Même réaction par la suite en Écosse lors d'un festival à Édimbourg, où sept personnes ont été évacuées, selon Kate Ince, qui décrit l'œuvre comme un film gore avant la lettre tout en lui reconfirmant son «statut de film-culte»².

Le sujet des *Yeux sans visage* était nouveau et audacieux pour le public français de l'époque, peu habitué aux films fantastiques: dans la banlieue parisienne, un savant-chirurgien kidnappe des jeunes femmes pour les anesthésier et leur «enlever» leur visage afin de le greffer à sa fille, elle-même défigurée dans un accident. La jeune Édith Scob y jouait le rôle de Christiane Génessier, cette femme «sans visage»; mais l'intelligence de Georges Franju aura été de suggérer au lieu de montrer, de poétiser au lieu d'enlaidir, de créer un art évocateur au lieu de se complaire dans la laideur. Ce faisant, le suspense et l'insolite demeureront entiers et constants du début à la fin. Ainsi, l'impression d'horreur provenait principalement de ce que le spectateur pouvait imaginer, et non de ce qui était réellement montré à l'écran. Le masque blanc et le

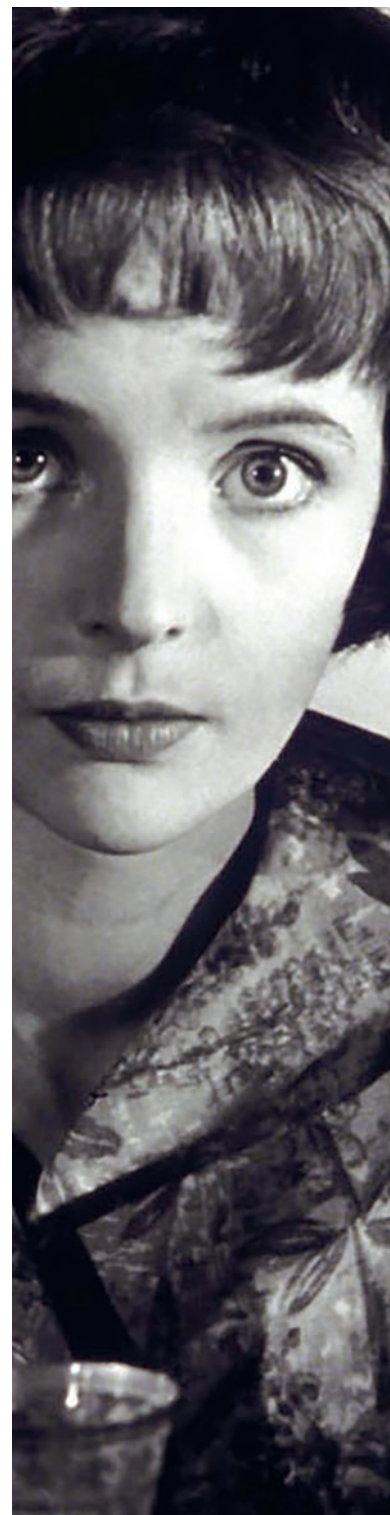
silence du personnage d'Édith Scob étaient d'une grande efficacité dramatique, par la négative et tout en douceur, sans surenchère musicale et sans effets spéciaux, un peu comme dans les premiers films de Jean Cocteau — pensons à *Orphée*. Les surréalistes — qui avaient adoré le *Nosferatu* de F. W. Murnau — n'auraient sans doute pas renié cet univers plus onirique que cauchemardesque.

L'universitaire britannique Kate Ince a consacré une monographie exhaustive à Georges Franju qui a été traduite en français en 2008. Dans son livre, elle écrivait ceci à propos d'Édith Scob :

«La beauté délicate de Scob, à la fois éthérée et obsédante, est particulièrement bien mise en valeur par les mouvements et les gestes empreints de mélancolie et de désespoir de Christiane dans le long métrage *Les yeux sans visage*, où ses robes richement brodées et amples comme des capes (de même que son masque) lui donnent cette rigidité de mannequin qui a si souvent été commentée»³.

Durant sa longue carrière, Édith Scob aura tourné dans près d'une centaine de films (dont six avec Georges Franju); mais elle a aussi joué à la télévision et au théâtre. La liste des réalisateurs lui ayant offert un rôle serait trop longue: Jean-Daniel Pollet, Léo Joannon, André Cayatte, Raoul Ruiz, Jacques Rivette et tant d'autres. Certains cinéastes voudront exploiter son visage unique; pensons à Luis Buñuel, qui lui fera jouer la Sainte-Vierge dans un film farouchement anticlérical, *La voie lactée* (1969). Récemment, on la revoyait dans le rôle de madame de Bressigny, mère d'Hervé de Bressigny, dans le long métrage *Gemma Boverly* (2014), d'Anne Fontaine. La même année, elle tiendra un rôle (celui d'Edwige) dans *Le règne de la beauté* (2014), de Denys Arcand.

Les cinéphiles garderont d'Édith Scob le souvenir d'un visage unique, à la fois insolite et onirique, d'une beauté particulière et inoubliable. En ce sens, Édith Scob était naturellement pré-disposée pour le cinéma. ▲



¹Jean Redon, *Les yeux sans visage*, Paris, Éditions Fleuve Noir, Collection «Polar 50», 1959.

²Kate Ince, Georges Franju: *Au-delà du cinéma fantastique*, Québec et Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, Collection «Cinéma et société», 2008 [2005 pour la première édition en anglais], p. 54.

³Kate Ince, *Georges Franju*, p. 105.

FRANCO ZEFFIRELLI

LE DERNIER DES CINÉASTES ITALIENS DE L'ÂGE D'OR ?

YVES LABERGE

Réalisateur, scénariste et producteur pour de nombreux films primés, mais aussi metteur en scène au théâtre et à l'opéra, Franco Zeffirelli (1923-2019) est décédé à Rome à l'âge vénérable de 96 ans, le samedi 15 juin 2019. Après la disparition de Francesco Rosi (1922-2015), d'Ettore Scola (1931-2016) et de Bernardo Bertolucci (1941-2018), Franco Zeffirelli était peut-être le dernier des «grands» réalisateurs italiens de sa génération.

Ses années d'apprentissage s'effectuèrent aux côtés de Luchino Visconti (1906-1976), qui était lui-même metteur en scène à l'opéra, au théâtre et au cinéma. Dès la fin des années 1940 marquées par le néo-réalisme qui fait école, le jeune Zeffirelli retiendra de Visconti ce goût pour les films à grand déploiement et gardera un mélange d'amitié et d'admiration dévouée pour Maria Callas, que Visconti lui présenta. Dans son livre sur Luchino Visconti, Michèle Lagny affirme que ce dernier serait tombé amoureux du jeune Zeffirelli et qu'ils auraient eu au fil des ans «une relation orageuse»¹.

Quoi qu'il en soit, Zeffirelli fait ses preuves et collabore comme scénographe pour plusieurs projets dont *La terre tremble* et *Senso*. Ses véritables débuts comme réalisateur se font en 1967 par une adaptation de *La mégère apprivoisée* (*The Taming of the Shrew*), avec une Elizabeth Taylor très à l'aise dans le rôle-titre. Pour cette adaptation de la fameuse pièce de Shakespeare, Zeffirelli sollicite l'aide de la collaboratrice privilégiée de Visconti, la scénariste Suso Cecchi D'Amico. En plus de tenir les rôles principaux, Richard Burton et Elizabeth Taylor auraient agi comme coproducteurs de ce long métrage.

Peut-être son plus grand succès, son adaptation de *Roméo et Juliette* (1968) restera longtemps dans le circuit des salles de répertoire du Cinéma Outremont et au Cinéma Cartier à Québec. Son thème musical, composé par le grand Nino Rota, deviendra un classique dont la partition figurera dans d'innombrables recueils de thèmes populaires pour le piano ou l'orgue Hammond, durant les années 1970.

Son long métrage *François et le Chemin du soleil* (*Fratello Sole, sorella Luna*, 1972) fera également les beaux jours des salles de répertoire du Québec durant cette même décennie en montrant la vie de Saint-François d'Assise, dont la mise en scène et la représentation se rapprochent parfois de la culture hippie de la fin des années 1960. Scénarisé par Zeffirelli, il attira beaucoup de mélomanes en raison de sa trame musicale inédite composée expressément par le chanteur gallois Donovan, alors très populaire dans l'univers du folk.

Franco Zeffirelli rejoindra de nouveau un très vaste auditoire en 1977 avec *Jésus de Nazareth*, qui sera souvent rediffusé à la télévision au temps de Pâques. Ayant travaillé à Hollywood, Zeffirelli aura compris les règles du mélodrame et proposera un film biblique qui évite la dédramatisation que ses collègues Pasolini (*L'Évangile selon Saint Matthieu*) et Rossellini (*Le Messie*) avaient utilisée pour donner des chefs-d'œuvre. Il en résulta un film surjoué, dans la mouvance du *Jésus-Christ Superstar*, mais qui remporta néanmoins un immense succès.

Avec des mélodrames comme *Un amour infini* (*Endless Love*, 1981), Zeffirelli aura connu des succès commerciaux aux États-Unis, mais ce ne furent pas ses plus beaux films. Ayant mis en scène des opéras aux côtés de Visconti, Zeffirelli se sent parfaitement dans son élément lorsqu'on lui confie des adaptations de grands opéras comme *La bohème* (1982) et *La traviata* (1983). Ce sont ses films les plus complets, les plus vivants et les plus réussis sur le plan visuel. Par la suite, Zeffirelli reviendra constamment sur sa veine shakespearienne en adaptant *Otello* (1986) et *Hamlet* (1990). Son avant-dernier film sera un magnifique portrait de Maria Callas: *Callas Forever* (2002), qu'il avait dirigée sur scène (mais non au cinéma).

Zeffirelli aura réussi à s'affranchir de l'emprise de l'aristocratique Visconti. Toujours hautain, l'auteur de *Mort à Venise* déclarera, en 1976: «Franco Zeffirelli n'est pas un de mes collègues, il a été mon assistant»². ▲



¹Michèle Lagny, *Luchino Visconti*, Paris, Bibliothèque du film et Durante, coll. «Ciné-Regards», 2002, p. 50.

²Luchino Visconti, cité dans le livre de Michèle Lagny, *Luchino Visconti*, Paris, Bibliothèque du film et Durante, coll. «Ciné-Regards», 2002, p. 128.

MAISON 4:3 PRÉSENTE
UNE PRODUCTION DE L'ACPAY

ANTIGONE



PRODUIT PAR **MARC DAIGLE** AVEC **NAHÉMA RICCI NOUR BELKHIRIA RAWAD EL-ZEIN RACHIDA OUSSAADA HAKIM BRAHIMI ANTOINE DESROCHERS PAUL DOUCET**
DIRECTION PHOTO **SOPHIE DERASPE** DIRECTION ARTISTIQUE **YOLA VAN LEEUWENKAMP** CRÉATION DES COSTUMES **CAROLINE BODSON** SON **FRÉDÉRIC CLOUTIER STÉPHANE BERGERON**
DIRECTION DE PRODUCTION **FRANÇOIS BONNEAU** MONTAGE **GEOFFREY BOULANGÉ SOPHIE DERASPE** MUSIQUE ORIGINALE **JEAN MASSICOTTE JAD CHAMI**
PRODUCTEURS ASSOCIÉS **ISABELLE COUTURE ROBERT LECERTE BERNADETTE PAYEUR** SUPERVISION DE POSTPRODUCTION **CHANTAL MARCOTTE**

àcpav

AVEC LA PARTICIPATION FINANCIÈRE DE
TELEFILM
CANADA

SOQEC
Québec

Québec

LE FONDS
HAROLD
GREENBERG

Canada

EN COLLABORATION AVEC
Fonds
QUÉBÉCOIS

SUPER
ÉCRAN

RADIO-CANADA

ET LA PARTICIPATION DE
difuze

MAISON 4
3

UN FILM DE SOPHIE DERASPE

K-FILMS AMÉRIQUE ET RECTANGLE PRODUCTIONS PRÉSENTENT

PIO CÉLINE
MARMAÏ SALLETTE



MAIS AVOUS ÊTES FOUS



«UNE PASSIONNANTE RÉFLEXION
SUR LE COUPLE.»
Ouest France



«DEUX ACTEURS
D'UNE PUISSANCE FOLLE.»
Première

UN FILM DE
AUDREY DIWAN

CAROLE FRANCK JEAN-MARIE WINLING

SCÉNARIO ET DIALOGUES AUDREY DIWAN ADAPTATION AUDREY DIWAN ET MARCIA ROMANO
PRODUIT PAR ÉDOUARD WEL ET ALICE GIRARD IMAGE NICOLAS CHIFFOLEAU
MONTAGE PAULINE GAILLARD DÉCORS DIÉNÉ BÉRETE COSTUMES ISABELLE PANNETIER
ASSISTANTE MISE EN SCÈNE LUCIE WAGNER INGÉNIEUR DU SON MATHIEU VILLIEN
MONTAGE SON GURWAL COIC ET JULIEN ROIG MIXAGE MARC DOISNE
DIRECTION DE PRODUCTION MÉDÉRIC BOURLAT DÉCOR MÓNICA TAVERNA
DIRECTION DE POST-PRODUCTION MÉLANIE KARLIN MONTAGE ORIGINAL GUILLAUME ROUSSEL
UNE PRODUCTION RECTANGLE PRODUCTIONS AVEC LE SOUTIEN DU CANAL+ ET CINE+
AVEC LE SOUTIEN DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE
AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE EN ASSOCIATION AVEC COFINOVA 15 ET PALATINE ÉTOILE 16
DISTRIBUTION FRANCE ET VENTES INTERNATIONALES WILD BUNCH

DISTRIBUTION AU CANADA K-FILMS AMÉRIQUE



BIENTÔT AU CINÉMA