

# SÉQUENCES

LA REVUE  
DE CINÉMA

N° 308 | MAI - JUIN 2017 | 62<sup>E</sup> ANNÉE | 5,95\$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

OLIVIER ASSAYAS  
**PERSONAL SHOPPER**

HOUDA BENYAMINA  
**DIVINES**

ALEXIS DURAND-BRAULT  
**C'EST LE CŒUR QUI  
MEURT EN DERNIER**

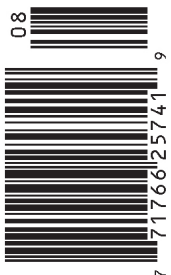
JAMES MANGOLD  
**LOGAN**

RAOUL PECK  
**I AM NOT  
YOUR NEGRO**

DANA ZIYASHEVA  
**DEFENDERS OF LIFE**

*on the beach*  
*A night*  
*Alone*

ENTREVUE  
**HONG SANG-SOO**



LIONCEAU FILMS et STUDIOCANAL  
présentent

# Primaire

Sara Forestier

Vincent Elbaz



« On est absolument séduit  
par ce film qui croit plus  
que jamais en la vie »

Le Parisien

« C'est à la fois rythmé et posé, passionné,  
et constructif, émouvant et édifiant.  
Bonne note. »

L'Express

« Portrait passionnant  
d'une institutrice  
de combat. »

Studio Ciné Live

Femme Actuelle

Le Figaroscope

Le Point



[www.azfilms.ca](http://www.azfilms.ca)

Un film de Hélène Angel



PATRICK D'ASSUMÇAO GUILAINE LONDEZ OLIVIA CÔTE LUCIE DESCLOZEUX DENIS SEBBAH ALBERT COUSI GHILLAS BENDJOUDI

SCÉNARIO HÉLÈNE ANGEL ET YANN CORBIJAN AVEC LA COLLABORATION DE AGNÈS DE SACY ET OLIVIER GORCÉ MUSIQUE ORIGINALE PHILIPPE MILLER IMAGE VES ANGELLO MONTAGE SYLVIE LAGER CHRISTOPHE PINEL SON ANTOINE-BASTIEN MERCIER ARNAUD ROLLAND OLIVIER DÔ HUU DÉCORIS NICOLAS DE BOISJUILLE COSTUMES CATHERINE RIGAUT CASTING JULIE MANABRO  
DIRECTION DE PRODUCTION BERNARD BOLZINGER PRODUCTRICE HÉLÈNE CASES UNE COPRODUCTION LIONCEAU FILMS - STUDIOCANAL - FRANCE 2 CINÉMA AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL + OCS FRANCE TÉLÉVISIONS AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE EN ASSOCIATION AVEC INDÉFILMS 4 DISTRIBUTION FRANCE STUDIOCANAL VENTES INTERNATIONALES STUDIOCANAL

cinéma francetélévisions CANAL+ OCS \* iledeFrance INDÉFILMS STUDIOCANAL

AU CINÉMA LE 12 MAI

ALC/Photo: J. LOMER



# SOMMAIRE

Divines

## MOT DE LA RÉDACTION

---

2 Les . sur les i

## EN COUVERTURE

---

3 **On the Beach at Night Alone**  
Incertitudes

6 HONG SANG-SOO  
Une cigarette avec Sang-soo

## EN PREMIER PLAN

---

11 **Defenders of Life**  
Ce monde interdit

12 Dana ZİYASHEVA  
« Lorsque les gens sont touchés par ce qu'ils voient, ils sont incités à trouver des solutions au problème... »

## LES FILMS

---

16 **GROS PLAN**  
**Divines** > La fureur de vivre | **I Am Not Your Negro** > La pensée de James Baldwin progressiste, pessimiste ou prophétique? | **L'économie du couple** > Comme si de rien n'était | **Logan** > L'Apocalypse selon le X-Men Wolverine | **Personal Shopper** > Donner une incarnation à l'immatériel | **Réparer les vivants** > Un cœur qui palpite | **T2 Trainspotting** > Plus ça change, plus c'est pareil | **Une vie** > Être au monde comme une conséquence

## 32 CRITIQUES

**C'est le cœur qui meurt en dernier** > Mémoire fragmentée | **The Gardener** > Méditer sur l'art de jardiner | **Tuktuq** > Les chemins de traverse | **Window Horses** > Des mots, des couleurs et du son

## 37 MISE AUX POINTS

[UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE À MONTRÉAL]

## ARRÊT SUR IMAGE

---

## 38 ENTREVUE

Bertrand BONELLO  
« Il a fallu que je trouve mon chemin de manière relativement solitaire... »

## PANORAMIQUE

---

## 44 MANIFESTATIONS

La Berlinale | Les Rendez-vous du cinéma québécois

## 48 RECENSIONS

**Cinéma et politique en Syrie** > Contourner la censure | **Filming for the Future** > Histoires d'eau, de ruptures et de conciliations | **La diversité documentaire de création en Afrique** > Bilan historique et esthétique

## 52 SALUT L'ARTISTE

[Chuck] BERRY... [Fred] WEINTRAUB  
William Peter BLATTY  
Emmanuelle RIVA  
Seijun SUZUKI

# Les . sur les i



Pour une revue bimestrielle soixantenaire, il est impossible de suivre la dynamique cinématographique au Québec, et plus particulièrement à Montréal, car c'est là où tout se passe. Par conséquent, vous aurez remarqué que le contenu de cette livraison est, malgré le même nombre de pages, réduit à quelques chroniques.

Une fois pour toutes, il faut se rendre à l'évidence que dans une publication en format papier, nous ne pouvons désormais que retenir des critiques de cinéastes d'hier et d'aujourd'hui qui ont quelque chose de nouveau à proposer en matière de cinéma. Notre site Internet s'occupe bien du reste. Ce qui rend nos deux

formats complémentaires l'un à l'autre. Dans ce monde en mutation, quels que soient les aspects de la vie, la culture se transforme de jour en jour, nous faisant sans cesse réfléchir sur notre métier. Désormais, nous tenons pour acquis que pour notre activité privilégiée, c'est la seule façon de survivre et, bien plus, d'assumer que les changements vont s'opérer radicalement et plus rapidement. Pour les vaillants, une ère merveilleuse s'annonce. Pour les nostalgiques, revenir sur certains aspects du cinéma d'antan avec un regard actuel est un conseil pour s'adapter aux temps nouveaux.

Oui, en effet, il faut mettre *les points sur les i*. Soutenir des films qui ne sortent pas en salle, pour les encourager dans leurs démarches sociales, politiques et engagées. C'est le cas de Dana Ziyasheva qui, avec *Defenders of Life*, coproduction entre la France et le Costa Rica, énonce sa proposition en alliant courageusement les genres: fiction, documentaire et essai ethnographique. Serait-ce là l'avenir du cinéma: redonner aux individus du quotidien, notamment les *oubliés*, le droit à la visibilité? Cependant, le thème principal est aussi autre et capital ces dernières années. (voir p. 11).

Fière et bien heureuse de notre intervention, Ziyasheva, d'origine kazakhe, a accepté de donner ses réflexions sur le cinéma et sur sa thèse, nous faisant la grâce de répondre en français à nos questions. Le film est un *réquisitoire en images et mouvement*, une réflexion sur la femme et la perception que l'homme peut se faire d'elle à un moment où ses droits fondamentaux ne sont pas respectés partout.

Outre cette production, la page couverture est réservée à un film, pour l'instant, non distribué ici, tout droit sorti de la récente Berlinale, et que notre correspondante Anne-Christine Loranger a couvert, incluant une entrevue avec le Sud-Coréen Hong Sang-soo, qui n'en a accordé que quatre seulement, dont une à *Séquences*. Il s'agit du film *On the Beach at Night Alone*.

*Séquences* s'infiltré de plus en plus dans un domaine qui, par moments, lui était non pas interdit, mais restreint. Les choses changent, c'est vrai, mais nous n'avons pas peur. La revue va évoluer davantage avec des textes qui projettent le quotidien, par exemple, des dits « marginaux ». Si l'homosexualité masculine a quand même été traitée comme il faut (ou presque) dans *Séquences*, deux de nos rédacteurs se pencheront dans le 309 (Juillet-Août 2017), sur la condition lesbienne et des transgenres à l'écran.

Les points sont désormais placés sur les i. Nous veillerons à ce qu'ils le soient continuellement. ☺

ÉLIE CASTIEL  
Rédacteur en chef

## SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

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

**Directeur de la publication:** Yves Beauregard

**Rédacteur en chef:** Élie Castiel | [cast49@sympatico.ca](mailto:cast49@sympatico.ca)

**Comité de rédaction:** Luc Chaput, Charles-Henri Ramond

**Réviseur:** Maximilien Nolet

**Ont collaboré à ce numéro:** André Caron, Luc Chaput, Julie Demers, Denis Desjardins, Jean-Philippe Desrochers, Pierre-Alexandre Fradet, Sami Gnaba, Pascal Grenier, Maxime Labrecque, Jean-Marie Lanlo, Anne-Christine Loranger, Pierre Pageau, Guillaume Potvin, Julie Vaillancourt, Claire Valade

**Correspondants à l'étranger:** Anne-Christine Loranger (Allemagne), Pamela Pianezza (France)

**Design graphique:** Simon Fortin – Samourai  
**Tél.:** 514 526-5155 | [www.be.net/samourai](http://www.be.net/samourai)

**Directeur marketing:** Antoine Zeind  
**Tél.:** 514 744-6440 | [azeind@azfilms.ca](mailto:azeind@azfilms.ca)

**Placement publicitaire:** Élie Castiel  
**Tél.:** 514 598-9573 | [cast49@sympatico.ca](mailto:cast49@sympatico.ca)

**Comptabilité:** Josée Alain

**Conseiller juridique:** Dave Tremblay

**Impression:** TC.Transcontinental Interglobe

**Distribution:** Disticor  
**Tél.:** 1-800-668-7724

**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](mailto:revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca)

**Tous droits réservés**

**ISSN-0037-2412 • Dépôt légal: 2<sup>e</sup> trimestre 2017**

**978-2-924354-24-7**

**Dépôt légal:** Bibliothèque et Archives Canada

**Dépôt légal:** Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Séquences publie six 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](http://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.



# Hong Sang-soo

Depuis ses débuts en 1996 avec **Le Jour où le cochon est tombé dans le puits**, Hong Sang-soo nous sert annuellement des films qui cachent des architectures complexes et méthodiques sous des personnages à la dérive. Tel Cézanne peignant et repeignant la montagne Sainte-Victoire, il est le cinéaste par excellence de l'incertitude, qu'il montre à petites touches sous un flot de dialogues. Il est aussi l'un des rares réalisateurs sud-coréens à être plus appréciés à l'étranger que dans son propre pays. Question de langage, sans doute... Ou de dérive, allez savoir !





## Incertitudes

Le film **Molière à bicyclette** (2013) nous avait, entre autres joyaux d'honnêteté, offert la perle suivante: «Une double pénétration à huit heures du matin, c'est pas évident». Permettez-nous d'affirmer qu'un Hong Sang-soo, à neuf heures du matin l'avant-dernier jour de la Berlinale, c'est pas évident non plus. Après 40 films en huit jours, on sentait davantage le besoin d'un **John Wick** (2014). Quoique... Bon! Passons!

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Ce n'est pas que **On the Beach a At Night Alone** (2017) soit un mauvais film. Au contraire! Mais l'œuvre de Hong Sang-soo nécessite un état d'être bien particulier pour faire apparaître ses merveilles. Il faut accepter le louvoiement, se laisser porter par les flux et les reflux d'histoires ni parallèles ni divergentes, adopter l'incertitude comme traducteur universel. Dès lors, la fascination commence. Parce que les dérives de Hong nous amènent dans des havres humains où l'immensité domine et où la beauté jamais n'est exclue. «La mer, sans forme, simplement incomparable», écrivait Marguerite Duras dans *L'amant* pour décrire l'orgasme. C'est un peu cela...

De même que la mer, on ne peut saisir l'amour. On ne peut que l'expérimenter, le savourer, en rêver, en avoir peur autant que le désirer. S'en languir, aussi. Jeune actrice célèbre en Corée du Sud, Young Hee (sublime Kim Min-hee, Ours de la meilleure actrice) abandonne tout et s'enfuit à la suite d'un scandale dû à

sa liaison avec un réalisateur marié, pour un séjour à Hambourg. La grande ville allemande en bord de mer lui offre un anonymat bienvenu où elle peut se retrouver, une «courtoisie» à son cœur sincère et déchiré. Young-hee déambule dans la ville avec une amie coréenne (Seo Young-hwa) qui, croit-elle, ne peut la comprendre. Elle visite les parcs et se rend sur la plage. Son amoureux a promis de la rejoindre, mais elle doute de son arrivée. Il lui manque, mais elle, lui manque-t-il? De retour en Corée dans la ville côtière de Gangneung, mêmes questionnements avec de vieux amis au restaurant. À cause du scandale, la situation est contrainte entre eux. Young-hee, poussée par l'alcool, cherche à les provoquer en étant tour à tour distante et cruelle, et en flirtant avec une jeune femme, ce que tous apprécient. Lors de la prochaine rencontre au restaurant, son amant (Moon Sung-keun) fera son apparition. Il sera avec elle d'une brutale et désagréable honnêteté. À nouveau seule, Young-hee se rend à la plage. La

mer, dans sa mouvance, semble seule capable de l'apaiser. Autant qu'on puisse apaiser un cœur affamé.

Contrairement à ses habitudes, Hong nous entraîne ici au sein de deux parties qui fonctionnent de façon linéaire et semblent se suivre. Certains éléments, pourtant, troublent ce rapport : la façon dont la partie I se termine, le visage incertain et troublé de Young-hee au début de la partie II et certains autres éléments, dont un étrange personnage concomitant aux deux parties, brouillent les pistes. On pourrait se trouver au sein de

Le thème de l'amour malheureux est récurrent dans les films de Hong Sang-soo. Jamais, pourtant, un personnage féminin ne s'est manifesté dans ses films avec autant de force et d'honnêteté.

fuites parallèles du même personnage, l'une à Hambourg et l'autre à Gangneung. Ce serait cohérent avec la cinématographie du cinéaste, qui privilégie les récits non linéaires reflétant par exemple la même histoire racontée sous les points de vue de différents personnages, comme dans *La Vierge mise à nu par ses prétendants* (2000) ou encore *Un jour avec, un jour sans* (2015) qui relate une rencontre selon deux visions différentes, racontées avec les mêmes images mais selon un montage différent. Ayant pris l'habitude de narrer des histoires qui tournent autour du milieu du cinéma — qu'il connaît évidemment fort bien, le cinéaste a dès lors toute la marge nécessaire pour prendre des risques avec son moyen d'expression et pour pousser l'incertitude des personnages et du public au plus loin qu'il est possible. Il fait, ce faisant, avancer le cinéma comme peu de réalisateurs peuvent encore le faire. Beaucoup de ses acteurs tournent d'ailleurs avec lui à des tarifs dérisoires, ce qui lui a permis de tourner *In Another Country* en 2012 avec Isabelle Huppert.

Hong Sang-soo, c'est des conversations à la Rohmer sans le verbiage, du Tarkovski dépourvu de mysticisme, du Ozu entre amis. Réalisant en moyenne un film par an (alors qu'ils rapportent peu d'entrées en salle) la technique cinématographique de Sang-soo (voir l'entrevue avec le réalisateur dans ces pages) exige des acteurs virtuoses, capables de tourner des scènes d'une grande précision dans l'émotion tout en recevant leurs textes une heure avant le tournage, de mémoriser leurs scènes à toute allure et d'en tourner trois ou quatre par jour. Travaillant avec des équipes techniques de quatre à six personnes, Sang-soo privilégie les plans fixes, les décors naturels et les conversations filmées de côté au lieu des habituels gros plans, ce qui lui permet de tourner avec une seule caméra et d'éviter de perdre du temps avec l'éclairage. Dans *On the Beach at Night Alone*, cela donne des conversations d'une honnêteté tranchante et des plans d'une beauté sublime, comme ceux où Young-hee dort sur la plage, où elle caresse des choux décoratifs et surtout celui, filmé dans un parc à Hambourg, où elle s'agenouille et pose son front sur



Conversation dépourvue de verbiage

le sol avant de traverser un petit pont de bois. Ajoutons que le visage de Kim Min-hee capte merveilleusement la lumière. Cela est mis en valeur par la caméra de Kim Hyung-koo et Park Hong-yeol, surtout dans les scènes où elle est filmée en plan américain, vêtue d'un long manteau et d'une écharpe autour du cou, gardant par ce fait le regard du spectateur sur le point de lumière de son beau visage volontaire et troublé.

Le thème de l'amour malheureux est récurrent dans les films de Hong Sang-soo. Jamais, pourtant, un personnage féminin ne s'est manifesté dans ses films avec autant de force et d'honnêteté. Young-hee assume complètement le fait d'avoir eu une relation avec un homme marié, elle ne s'excuse en rien, ne blâme personne. « J'ai faim », dit-elle souvent. Sa faim est celle d'une femme passionnée qui doit faire un effort « pour ne pas devenir un monstre » alors que l'objet de son désir l'a quittée. De l'anti-John Wick, en somme. Soyons-en reconnaissants.

■ ON THE BEACH AT NIGHT ALONE / BAMUI HAEBYUN-EOSEO HONJA I  
**Origine :** Corée du Sud – **Année :** 2017 – **Durée :** 1 h 41 – **Réal. :** Hong Sang-soo – **Scén. :** Hong Sang-soo – **Images :** Kim Hyung-koo, Park Hong-yeol – **Mont. :** Hahm Sungwon – **Son :** Kim Mir, Song Yeajin – **Int. :** Kim Minhee (Young-hee), Seo Young Wha (Jee-young), Young Jung-jae (Myung Soo), Moon Sung-keun (Sang Won), Kwon Haeh-yo (Chun Woo), Song Seonmi (Jung Hee), Ahn Jae-hong (Seung Hee), Parl Yeaju (Dohee) – **Prod. :** Hong Sang-soo – **Dist. :** Finecut Seoul.

# Une cigarette avec Hong Sang-soo

Le cinéma sud-coréen a le vent dans les voiles. Depuis l'an 2000, une nouvelle génération de cinéastes tels que Bong Joon-ho, Park Chan-wook et Hong Sang-soo produisent des chefs-d'œuvre encensés par la critique internationale. Cette « nouvelle vague » coréenne offre un regard neuf sur ce pays émergent sur la carte cinématographique. Nous avons rencontré Hong Sang-soo à Berlin, le lendemain de la projection de **On the Beach at Night Alone**, qui s'est vu récompenser de l'Ours d'argent de la meilleure actrice pour Kim Min-hee lors de la Berlinale 2017.

ANNE-CHRISTINE LORANGER



**E**n vue de nous préparer à l'entrevue avec Hong Sang-soo, nous avons choisi d'adopter sa méthode. Évitant de prendre des notes durant la conférence de presse suivant la projection de son film, nous l'avons observé et écouté. Puis, le jour de l'entrevue, nous nous sommes levés vers quatre heures du matin et avons préparé nos questions très vite, en suivant notre intuition. L'entrevue s'étant à sa demande déplacée vers le fumoir de l'hôtel Hyatt, nous avons spontanément choisi de fumer une cigarette avec lui (pigée dans son paquet). Étant donné que les fils et les écouteurs bien en place dans la salle d'entrevue du Berlinale Palast s'étaient emmêlés durant le transbahutement vers le Hyatt, nous nous sommes retrouvés à devoir tout démêler devant l'un des maîtres du cinéma asiatique. Petite barbiche, visage fin, coup d'œil malicieux et voix d'une gravité étonnante, Hong Sang-soo possède la lenteur de ces maîtres du zen qui vous servent le thé dans de petits bols de porcelaine avant de vous débiter en rondelles d'une simple phrase. Sauf que lui a la réputation de fumer comme une cheminée, de boire comme un trou et d'avoir systématiquement des aventures avec ses actrices (dont Kim Min-hee, avec qui il entretient toujours une relation). Les scénarios de ses films suivent la trame de ce tableau.

**Hong Sang-soo, je fume une cigarette par année et j'ai décidé de la fumer avec vous.**

Oh ! C'est bien ! Comme ça, ce sera quelque chose de spécial.

**Avant cela, je dois prendre une minute pour réorganiser mon matériel, je suis désolée.**

Faites, je vous en prie. Vous êtes Canadienne mais vous demeurez ici, à ce que j'ai compris ? Qu'est-ce qui vous a amenée à Berlin ?

**L'amour.**

Ah ! L'amour... Votre ami est Allemand ?

**C'est maintenant mon mari. Cela fait un bout de temps que nous sommes ensemble. Bon ! Le matériel est prêt ! Allons-y, c'est parti... Quand j'ai une idée forte pour un roman, un article ou un essai, en général elle arrive pleinement constituée avec une précision de laser. Je n'ai qu'à la suivre. Vous fonctionnez différemment. Pouvez-vous expliquer comment ?**

Ce n'est pas si fort. D'une certaine façon, je reconnais la bonne chose quand elle arrive. C'est silencieux, en fait. On voit comme des petites lumières et c'est... mignon. Et on sait alors presque instantanément qu'on a trouvé quelque chose. Après cela, je sais généralement que c'est l'idée dont j'ai besoin pour le film ou pour le dialogue, un arrangement de scènes, comment je progresse de ceci vers cela. Ce sont de petits trucs, la lumière par exemple. Je sais instantanément si c'est la bonne chose ou la mauvaise.

**Quel sentiment avez-vous quand c'est la bonne chose ?**

Cela remplit tous les critères.

**Lesquels ?**

Cela dépend. S'il y a un problème avec le dialogue et que tout à coup, ça devient juste, j'ai le sentiment d'une vérité. Cela satisfait tous les critères de ce que je sentais pour cette scène, pour ce personnage. Vous devez le sentir dans votre cœur. La bonne réplique survient et immédiatement vous le sentez. Parfois je ne connais pas tous les critères parce qu'il y en a trop ou parce qu'ils sont trop vagues mais vous écrivez la scène d'une telle manière parce que vous avez l'intuition que c'est juste. Et plus tard, vous réalisez que c'était la bonne chose à faire. Chaque fois que je trouve quelque chose de cette façon, je me sens chanceux... Et je prie pour que la chance se poursuive (rires).

**Typiquement, les films indépendants ou du type « art house » contiennent beaucoup de scènes muettes, de personnages qui évoluent sans trop parler. Vos personnages parlent beaucoup, ils sont très bavards. Le silence joue-t-il un rôle pour vous ?**

Cela n'a pas d'importance si les personnages sont bavards en surface ou silencieux en surface. Ce qui est important c'est si c'est



Traverser le pont comme traverser une épreuve de notre vie

neuf, si c'est frais et vivant pour moi. Je peux faire une scène où les gens ne parlent pas. Cela n'a pas d'importance en surface s'ils sont bavards ou s'ils ne font que déambuler d'un lieu à l'autre.

***Il y a cette scène sur le banc dans le parc de Hambourg où les deux femmes discutent. C'est une scène très longue filmée en plan fixe. Cela nécessite un jeu d'une grande précision. Comment avez-vous dirigé vos actrices? Que leur avez-vous dit?***

Presque rien. En ce qui me concerne, les indications juste avant le tournage ne nécessitent pas tellement d'explications. Ce qui compte c'est d'avoir le bon casting, une perception juste de ce qu'elles sont et les bons dialogues que j'ai écrits le matin même. Quand tout cela s'agence bien, vous n'avez pas besoin de dire grand-chose.

***Leur dites-vous « tu as tel type de sentiment, tel type de relation avec cette personne »?***

Parfois. Il est possible qu'en lisant le texte, les acteurs aient mal compris l'intention. Si les contenus de certains dialogues sont parfois trop abstraits, alors je donne des explications. J'essaie de minimiser la direction parce qu'en général cela n'aide pas. Vous devez dire aux acteurs les seules choses que vous savez vraiment, parce que tout le reste leur nuit. Ce qui compte vraiment, c'est de faire le bon casting, ce qui veut dire qu'intuitivement, vous choisissez les gens appropriés à ce moment de votre vie. Il faut avoir la bonne perception (de l'acteur), ce qui veut dire que vous observez toutes les choses dont vous avez besoin pour comprendre le sentiment qui se dégage de cette personne, qui s'avère être un acteur ou une actrice. L'action et le dialogue doivent être justes, c'est-à-dire que quand j'écris le matin le scénario du jour, comment les acteurs parlent, ce qu'ils disent doit être juste. Quand tout cela est présent, vous n'avez besoin de presque rien dire, ils savent ce qu'ils ont à faire.

***Vous leur donnez beaucoup de liberté?***

Liberté, je ne sais pas. Ils mémorisent leurs textes, généralement en 30 minutes, quand ce sont des textes plus longs, peut-être

45 minutes, on n'a pas beaucoup de temps, parce qu'on doit terminer trois ou quatre scènes par jour, alors ils mémorisent en marchant, dans la voiture, mais ils n'ont pas besoin de penser, d'analyser, d'amener leurs propres perceptions et de dramatiser l'histoire. Ils mémorisent et si le dialogue est le bon pour eux, alors ils le font très bien. J'ai maintes fois entendu des acteurs me dire que le personnage qu'ils viennent de créer est étrange pour eux, qu'ils ne savent pas comment ils l'ont créé, qu'ils ne savent pas s'ils pourront jamais jouer à nouveau un tel personnage dans d'autres films. Pour moi, cela signifie que le dialogue et l'action dans le scénario — et c'est la chose la plus importante, doivent s'agencer à la personne qui les joue. Ce n'est pas seulement l'habileté de l'acteur mais le contenu du script qui doivent s'agencer.

***Alors vous écrivez toujours pour des acteurs spécifiques?***

Oui, bien sûr. Je choisis toujours les lieux en premier et ensuite je choisis les acteurs. J'essaie de parler avec eux, de boire... Juste de parler avec eux, quelque chose entre dans mon système et quand je dois écrire le matin du tournage, je commence à 4h, 5h, parfois 3h. C'est toujours intuitif, il n'y a pas de préparation, seulement des lieux et des acteurs et quelque chose dans ma tête. Et alors, cela me vient. J'essaie de les agencer d'une façon particulière, de faire sortir quelque chose d'eux. Chaque mot, chaque ligne des scénarios me sont donnés. Quand vous êtes plus ouvert, plus de choses vous viennent. Cela peut sembler irresponsable de travailler ainsi mais c'est comme cela que je procède. En tant que personne qui a grandi dans cette culture, j'ai vu tant d'histoires, tant de drames. La première chose que je vois quand je raconte une histoire, c'est le cliché. Nous sommes entraînés à voir la vie selon une forme narrative particulière. Le cliché est plaisant. Quand je travaille des fragments de dialogues, je ne tente pas d'obtenir quelque chose de plaisant. J'essaie de trouver l'équilibre entre des fragments. Je sais comment une autre personne se sentirait si j'agenciais ces fragments d'une certaine façon mais j'essaie de ne pas me laisser submerger par ce plaisir.

***Vous devez garder votre esprit très vaste et très calme.***

C'est bien dit. J'adore cette façon de travailler. C'est dans mon tempérament. Au tout début de ma carrière, je devais écrire un scénario complet pour obtenir des fonds et je devais tout écrire, où nous serions à tel moment et ce qui serait dit. Je n'aime pas ce processus. Je me sens davantage comme un peintre, qui utilise la montagne, le soleil, le vent et qui travaille à partir de ce qui est là. C'est curieux ce qui m'arrive quand je suis là et que j'ai un canevas... C'est une joie de voir ce qui advient. Par exemple, durant le tournage en Allemagne, nous manquions d'acteurs et nous faisons des tests. J'ai demandé à mon directeur photo Pak Hyong-yeol d'avancer vers les deux femmes. Et après l'avoir utilisé deux fois, je me devais à la fin d'être cohérent avec ce personnage que j'avais fait apparaître et de donner un sens à son apparition.

***Selon moi, les grands cinéastes ne font jamais qu'un seul film, encore et encore, différents aspects d'une même chose, tel Cézanne peignant sans fin la montagne Sainte-***

**Victoire. Michael Haneke, par exemple, explore la violence. Pour vous, ce serait l'incertitude.**

Mmmm. Ça, c'est un bon mot !

**Vous trouvez que c'est un bon mot ?**

Oui... Parce qu'au moment où vous réalisez tout ce que vous ignorez, il se passe quelque chose. C'est la prémisse de quelque chose de vivant. Pour cela, vous devez savoir jusqu'à quel point vous êtes ignorant. Les gens disent que je ne sais rien mais ils agissent comme s'ils savaient tout, tout le temps, toute la journée, toute leur vie. Nous ne connaissons pas l'étendue de tout ce que nous ignorons. C'est très difficile de savoir jusqu'à quel point nous sommes ignorants.

**Avec une telle façon de faire, comment obtenez-vous le financement pour vos films ?**

Je fais des films à très petits budgets : peu d'acteurs et peu d'étapes. Ils ne me demandent pas beaucoup d'argent. Ils disent que travailler avec moi, c'est comme prendre trois semaines de vacances (rires) Oui ! Oui ! C'est ce qu'ils me disent ! Je leur donne très peu d'argent, alors notre budget est réduit. J'ai peu de profits mais à partir de ces profits, j'arrive à faire un nouveau film. Comme cela, j'arrive à faire tout ce que je veux.

**Vous avez une façon très particulière de tourner : zooms assez rapides, conversations filmées de côté, peu de gros plans de face, pourquoi cette façon de faire ?**

Pour des considérations pratiques : je ne veux pas couper et tourner à nouveau avec différents angles. Quand la scène est terminée, si les acteurs sont contents et que je suis content, je veux que ça soit la fin. Je ne veux pas qu'ils aient à refaire la scène sous un angle différent. Alors, quand je tourne ainsi, chaque scène peut créer des choses que nous n'avions pas anticipées. Chaque prise est très différente. J'aime beaucoup cela de regarder ce qui va se passer durant la prise suivante. Alors quand c'est bon à 80 % pour moi, alors c'est la bonne prise. Alors si nous faisons des prises très longues, qui durent 10 minutes, vous ne pouvez vous attendre à ce que ce soit bon à 100 % pendant tout ce temps, avec seulement une heure pour mémoriser les textes. Je ne m'attends pas à cela, ce serait irréaliste. Déjà, s'ils y arrivent à 70 %, c'est déjà bon. Et après cela, je ne veux pas qu'ils le fassent à nouveau et ils ne peuvent pas le faire de la même façon. Entre les textes, les actions, il y a des pauses qui sont impossibles à répéter durant la prise suivante parce qu'elles sont minuscules. Alors quand la scène est finie, elle est vraiment terminée. Pour le reste, ce sont des nécessités pratiques. La seule façon de tourner deux personnes qui parlent, c'est de côté. Je ne me soucie pas tellement de ne pas montrer leurs visages de face parce que même en montrant un profil vous montrez beaucoup de choses. Vous n'avez pas besoin de montrer tout le visage pour montrer ce qu'il pense, ce qu'elle ressent. Parfois, vous regardez une personne de votre voiture à 50 mètres, une femme là-bas qui fait un truc et vous savez ce qu'elle est en train de faire. Les êtres humains sont tous les mêmes. Vous n'avez pas besoin de montrer tout son visage, toutes ses expressions pour comprendre ce qu'elle pense. Alors je ne me soucie pas de filmer les gens de profil.

**Comment travaillez-vous avec le directeur photo ? Ici, par exemple (c'est-à-dire le fumoir du Hyatt à Berlin). Nous sommes en train de converser en fumant une cigarette. Comment filmeriez-vous cette scène ?**

Alors je mettrais probablement la caméra là (près du mur) et je bougerais un peu la table où nous sommes pour avoir une plus grande profondeur de champ. Lorsque j'arrive sur les lieux du tournage, cela me prend très peu de temps, de deux à cinq minutes, pour décider où je vais placer la caméra, les acteurs, les mouvements s'effectueront d'ici à là. Après on fait la première répétition et après je décide à quel moment on fera les zooms in et out, les plans panoramiques. Je donne toutes mes instructions au directeur photo. Et c'est tout, cela ne prend pas beaucoup de temps.

**Et comment travaillez-vous avec la lumière ? Toujours en éclairage naturel ?**

Non, c'est un mélange de lumière naturelle et de la lumière présente. Ici, parce que nous sommes à l'intérieur et qu'il n'y a pas de fenêtre, alors il nous faudrait un éclairage d'appoint avec mon propre équipement. J'essaie de minimiser autant que faire se peut. Vous savez, faire en sorte que les choses soient belles visuellement n'ajoute pas de valeur à une scène. Ce qui est important c'est que visuellement les choses soient justes. C'est ce que j'essaie d'atteindre, une vérité, une justesse dans la scène qui est tournée.

**J'ai noté dans ce film beaucoup de conversations entre femmes qui portent sur leur besoin d'être jolies. Cela revient beaucoup. Cela semble une préoccupation majeure des femmes dans ce film. Un besoin d'être constamment rassurée par leur entourage sur leur apparence.**

Mmmmm... Les hommes disent aux femmes qu'elles sont jolies... Quand moi, je dis quelque chose comme « tu es belle, tu es jolie, tu es bonne, tu es mignonne »... J'essaie d'éviter le tact, d'être aussi direct que possible. Je n'ai pas envie de tourner autour du pot.

**Vous êtes comme cela dans la vie ?**

Oui. Et j'aime voir quelqu'un dire cela. J'aime cette honnêteté, cette transparence. Vous savez, c'est difficile d'écrire une scène où les gens expriment leur affection sans devenir superficiels. Alors je choisis d'être direct. Bon, maintenant tu le sais, qu'elle t'aime bien ! On peut passer à l'étape suivante. Pourquoi se faire du souci, faire attendre, et tout cela. Fais-lui dire comment il se sent, fais-lui dire qu'il t'aime. Et quelle sera la réplique suivante, l'étape suivante ? Là, est la question.

**Les personnages féminins ont dans ce film des conversations dont je suis certaine à 100 % que je n'aurais jamais avec ma meilleure amie. Cette scène, par exemple sur le balcon à Hambourg où Young-hee discute avec Jee Young et où cette dernière lui dit : « Je n'ai pas beaucoup de désir » et Young-hee répond : « Oui, j'en ai certainement plus que toi ! » C'est une révélation d'une très grande intimité. J'aurais peut-être une telle conversation avec ma mère. D'où cela vous vient-il ?**

Ce sont des choses qui sont apparues durant la rédaction du dialogue parce que c'est comme cela que je les perçois comme

personnes. J'ai choisi ces deux personnes en tant que cinéaste, ce qui veut dire que je les perçois dans une certaine optique. Cette optique permet au dialogue d'émerger par la suite dans mon esprit sous forme de personnage. Je vois cette femme et je vois cette femme et j'imagine qu'elles diraient ce genre de chose.

**Ce n'est pas quelque chose que vous avez observé de discussions entre femmes ?**

Parfois les dialogues me viennent à partir d'une expérience directe, d'un souvenir... Mais ces répliques dont vous parlez ont émergé des personnages, de la façon dont je les perçois. Dans la collision entre ces personnages, c'est ce dialogue qui m'est venu.

**En fait, je trouvais que cela « collait » à cette actrice, qui est très androgyne, elle est à mi-chemin entre le féminin et le masculin. En même temps, même si c'était la vérité, je sais que moi, je ne pourrais jamais révéler quelque chose d'aussi intime.**

Mais vous ne pouvez nier que les gens peuvent le dire !

**Je ne sais pas... Si je me place d'un point de vue de spectatrice, quand je repasse votre film dans ma tête, les conversations au restaurant au milieu d'un groupe d'amis et ces révélations intimes de Young-hee et de Myung-soo sur leurs sentiments personnels dans le couple qu'ils formaient, disons que c'est quelque chose que je n'ai pas vu dans le monde occidental auquel j'appartiens. Remarquez, j'ai été beaucoup avec des Allemands ces dernières années, qui sont d'une grande pudeur sentimentale. Mais je me demande si c'est typiquement coréen, ce genre de chose ? Ou alors c'est du Hong Sang-soo ?**

Je pense que votre appréciation est le mélange de deux choses. D'une part votre expérience limitée en tant qu'être humain, parce que vous n'avez pas connu des personnages fondamentalement différents de votre quintessence. Mais l'autre chose, c'est que je fais entrer ces deux personnages en collision et alors dans mon esprit quelque chose se passe, que vous n'avez jamais connu, qui ne correspond pas à votre vécu. C'est un mélange de ces deux choses qui fait que vous pensez : « comment peuvent-ils faire cela ? » Mais c'est correct. Tant et aussi longtemps que vous sentez que la scène est suffisamment réaliste, vous pouvez accepter d'abandonner vos repères, choisir de croire à ce qui se passe à l'écran et jouir de l'histoire. Le scénario n'a pas besoin d'être vraiment, vraiment réaliste parce qu'il n'y a pas de « véritable réalité ».

**Young-hee a toujours l'air de dériver, tel un navire perdu en mer qui cherche un port d'attache, un ancrage. Quelle était l'inspiration initiale pour ce personnage qui est incertain de tout dans sa vie ? D'une certaine façon ce film c'est du Hong Sang-soo ultime parce qu'il n'y a rien de certain à son propos, du début à la fin.**

Je ne sais pas, il y a peut-être plusieurs raisons pour lesquelles j'ai écrit ce film. Cela a peut-être à voir avec mon état d'esprit durant la période où je l'ai écrit. Tous les réalisateurs utilisent leur propre vie comme inspiration. Mes intérêts personnels, mes questionnements principaux, mes interrogations... Vous avez besoin d'une distance intime avec le sujet que vous traitez. Mais

je n'essaie pas de tourner des films autobiographiques. J'essaie d'aller au plus près de moi, pour m'en éloigner juste avant que l'avion touche le sol. Peut-être que si vous me comparez à d'autres cinéastes, mes films vous paraissent autobiographiques, mais ce n'est pas mon intention.



Une grande pudeur sentimentale

**À un moment, Young-hee s'agenouille devant un pont à Hambourg. J'adore cette scène où on sent qu'elle vit quelque chose d'important, qu'elle va traverser quelque chose. Elle prie pour avoir la force de traverser de l'autre côté, mais en fin de compte, jamais elle ne passe de l'autre côté.**

Ah... Qui sait quand elle traversera ? Quand elle voit le pont, parce qu'elle est si désespérée, si silencieusement désespérée, elle s'accroche à ce genre de symbolique. Traverser le pont, comme traverser cette épreuve de notre vie. C'est une approche désespérée, une tentative désespérée. En s'inclinant devant le pont, elle prie que faire une action concrète puisse l'aider. Elle cherche à obtenir un miracle. Un miracle obtenu un peu facilement. Mais, bien sûr, elle est sincère. Je peux la comprendre. Je peux comprendre ce pour quoi elle fait cela. Mais le miracle ne vient pas en s'inclinant devant un pont. Il faut plus que cela.

**Cela prend quoi ?**

Un miracle est un miracle parce que vous ne savez pas comment vous l'obtenez. C'est une chose qui vous vient quand vous ne vous y attendez pas.

**C'est ce que vous cherchez ?**

Si vous savez comment l'obtenir, ce n'est pas un miracle.

**Mais cela vous arrive souvent dans votre vie d'obtenir des miracles. Non ?**

Oui, mais surtout quand je fais un film. Il y a d'autres paramètres dans ma vie. C'est pour cela que j'aime tourner des films ! (rires) ☺

DAY FOR NIGHT PRÉSENTE

# ROBERT DOISNEAU

LE RÉVOLTÉ DU MERVEILLEUX

UN FILM DE  
CLEMENTINE DEROUDILLE

EN SALLES LE 19 MAI

# Defenders of Life

## Ce monde interdit

Non distribué en salle, **Defenders of Life** est de ces films qui parcourent le monde des festivals et des projections privées (VSD et autres semblants), car ils brillent par leur justesse de ton, leur intervention politique, leur rigueur dans le propos et leur vision du monde. Ici, la jeune cinéaste kazakhe Dana Ziyasheva signe un premier long métrage en se penchant sur un des maux du siècle, le mariage des très jeunes filles qui, dès leurs premières règles, épousent, en accord avec certaines traditions, des vieillards, soixante ans plus âgés qu'elles.

ÉLIE CASTIEL



Comme une nature des premiers temps

Ce qui rend cette aventure d'autant plus spirituellement attrayante, c'est justement son peu de souci formel ou esthétique. Plans crus, caméra omniprésente, proche des personnages comme autant de lieux filmés en pleine jungle costaricienne où les civilisations se croisent le temps d'une enquête ethnographique. Une investigation sociale où la principale intéressée découvre d'autres mœurs qui nous ramènent à l'ordre.

Entre le moderne et le primitif, deux mondes qui s'affrontent, mais dans le même temps produisent des étincelles de changement. La femme, tout particulièrement, demeure le moteur principal de ces transmutations sociales, et par extension, politiques. Car le film de Ziyasheva est avant tout un film interventionniste, anti-pamphlétaire, ancré dans une sorte de rapport à l'autre et au monde pourvu de transmutations. C'est ce qui explique en quelque sorte l'approche narrative de la jeune réalisatrice : entre le documentaire et la fiction, **Defenders of Life**, titre on ne peut plus concluant, nous ramène à un cinéma québécois d'une époque féconde où la recherche de l'identité était plus importante que la mise en contexte formelle.

Mais plus proche de nous, **Defenders of Life** évoque ce que notre cinématographie nationale produit, de nos jours, en ce qui a trait aux visages et aux vécus autochtones. Si le Kazakhstan est la terre d'origine de la documentariste, c'est dans l'ailleurs

qu'elle place sa caméra. Son peuple, elle ne l'ignore pas. Mais c'est par des procédés identitaires qu'elle évoque le cinéma de ce pays : symboles, métaphores, humour aussi, font partie de ce beau poème sur l'exil des civilisations, autant que sur la recherche de nos propres racines.

Les Ngäbe filmés en gros plan, notamment les femmes, renvoient à notre propre monde, surpassé, nauséabond, superficiel. Le primaire, celui de nos premiers pas sur Terre, alors que les bruits, les sons, les odeurs et les dangers de la nature ne font qu'un et deviennent des sortes de divinités qui nous aident à vivre et à nous reproduire. Ce côté de **Defenders of Life** est sublimé par une image resplendissante qui donne à la nature ses pouvoirs souverains.

Si les personnages venus d'ailleurs expriment leurs émotions selon une tradition cinématographique héritée depuis l'invention du cinéma, les intervenants autochtones font face à la caméra sans peur, et

expriment leur for intérieur sereinement, captifs devant un œil automatique que bien probablement ils prennent pour un nouveau Dieu.

Et pourtant, parmi le groupe d'hommes et de femmes âgés, des jeunes qui savent un peu ce qui se passe dans le monde, mais se donnent corps et âme à leurs traditions. Sans juger, nous initiant au-dedans d'une civilisation qui n'a pas atteint un niveau de rapports harmonieux entre l'homme et la femme.

En fin de compte, nous apprenons que l'homme de la jungle n'est pas si différent de celui de nos campagnes et de nos villes. L'homme articule sa pensée autour de la force, de la domination sur la femme et tout compte fait, n'est que le reflet de ses propres peurs face à une nature peu clémente et à ses démons intérieurs.

Non, **Defenders of Life** n'est pas un film féministe. C'est plutôt le regard qu'une femme-cinéaste pose sur les origines du monde, un peuple vierge, interdit, avec ses multiples traditions, aujourd'hui éculées. Une proposition émouvante pour un changement aussi radical qu'essentiel.

★★★★½

■ **Origine:** France / Costa Rica – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 34 – **Réal.:** Dana Ziyasheva – **Scén.:** Dana Ziyasheva – **Images:** Julio Constantini – **Mont.:** Fernando Fonseca-Espinoza – **Son:** Adrian Fernandez Chiong – **Mus.:** Andjei Petras – **Int.:** Beatriz Brenes (Pamela Salazar), Arman Darbo (Feb) – **Prod.:** Marie Adler (Pamela), Igor Darbo (Feb) – **Dist.:** Adler & Associates.



## Dana Ziyasheva

« Lorsque les gens sont touchés par ce qu'ils voient, ils sont incités à trouver des solutions au problème... »

*Le cinéma du Kazakhstan se dote d'une nouvelle cinéaste, Dana Ziyasheva qui, avec son premier long métrage, **Defenders of Life**, positionne le Costa Rica au rang des grands. Désormais, fort probablement fruits de la mondialisation culturelle, les pays jadis oubliés ou colonisés trouvent une voix pour exprimer leurs douleurs et leurs espoirs à travers les images en mouvement. Mais ce qui est d'autant plus troublant chez Ziyasheva, c'est de constater qu'elle s'est penchée sur les douleurs d'ailleurs, la réalité du peuple Ngäbe du Costa Rica, en abordant un thème percutant. Parlant plusieurs langues, dont le français, Ziyasheva a gracieusement répondu à nos questions par voie courriel. Exclusif à Séquences.*

ÉLIE CASTIEL

**La première chose qu'on constate dans votre film, c'est que vous opposez le monde moderne avec celui, vétuste, d'anciennes civilisations qui tentent de préserver leurs cultures. Et dans le même temps, sans porter de jugement ni sur l'un ni sur l'autre, vous défendez la thèse de la différence. Quelle est votre position à ce sujet ?**

Aucune fille de 12 ans ne devrait être mariée de force. Aucune fille de 12 ans ne devrait porter l'enfant d'un vieillard. Personne, indigène ou non, ne peut possiblement souhaiter ce sort à sa propre fille ni à toute autre fille. Au XVI<sup>e</sup> siècle, dans sa *Relation des choses du Yucatan*, le frère Diego de Landa écrit sur les traditions mayas : « Autrefois, ils se mariaient à l'âge de 20 ans, mais maintenant dès l'âge de 12 ou 13 ans. » Il est tout à fait possible que les populations indigènes aient dû abaisser l'âge du mariage en réponse à la conquête espagnole. Aujourd'hui plus que jamais, de nombreuses tribus autochtones sont confrontées au danger d'extinction ou de complète assimilation culturelle. Que feriez-vous si vous étiez le dernier représentant de votre peuple tout entier et désespérément accroché à l'idée que votre génotype unique pourrait être en quelque sorte relancé par une abondante progéniture ? Je sais que cela semble fou, mais c'est exactement l'espoir revanchiste qui anime don Francisco, le vieil homme qui veut épouser Esmeralda dans le film. C'était un choix délibéré de ne pas le dépeindre comme un pédophile ou un pervers — ce qu'il est aux yeux de Pamela l'anthropologue mais pas aux yeux de son peuple. Je voulais montrer la complexité des choix auxquels font face non seulement les femmes et les jeunes filles comme Carmen et Esmeralda, mais aussi leurs tribus tout entières.

**Vous choisissez l'approche fiction. Le documentaire n'aurait-il pas été plus direct ?**

Je ne suis pas anthropologue. Durant mes 20 années de travail au service des Nations Unies, j'ai appris à ne pas mettre en avant mon avis lors de négociations, à laisser les parties prenantes formuler leurs positions pour faire émerger des consensus ou à tout le moins des compromis. Déjà dans ma première vie de journaliste, je choisisais toujours de donner au lecteur ou au spectateur la liberté de former son jugement sur mon sujet. En tant qu'artiste, je m'intéresse à l'IMAGE et au type de réponse émotionnelle qu'elle déclenche en nous. Mon ambition était de donner au drame des femmes ngäbe un attrait universel. Je préfère que le public vive les craintes, les joies et les peines d'Esmeralda, plutôt que de subir une voix off qui lui dicterait ce qu'il doit ressentir ou penser. Lorsque les gens sont touchés par ce qu'ils voient, ils sont incités à trouver des solutions au problème.

**Quels cinéastes vous ont influencée ? Je pense notamment à notre Alanis Obomsawin.**

Mes principales influences sont Jacques Audiard, Werner Herzog, Michael Haneke, Elem Klimov et mon compatriote Ardak Amirkulov. J'aime leur authenticité, leur talent à gratter le vernis et la singularité de leur langage cinématographique. Je salue le courage d'Alanis Obomsawin; nous avons besoin de plus de femmes-guerrières comme elle.

**Au Canada, particulièrement chez les réalisateurs québécois, du moins selon nos observations, on s'intéresse de plus en plus aux voix autochtones, un autre peuple colonisé**



De manière je l'espère subtile, *Defenders of Life* souligne les contradictions importantes au sein de la société ngäbe. Les membres de la communauté vivent ces contradictions au quotidien, au point de ne plus les remarquer.

**qui, petit à petit, fait entendre sa voix. Sur ce point, notre cinématographie nationale (après tout, ici, nous sommes TOUS des immigrants) tente de faire son mea culpa, en partie par les images en mouvement. Une pensée sur cette idée ?**

Mon apparence asiatique et le fait que je vienne du Kazakhstan, un pays dont les Ngäbe n'ont absolument que faire (!), m'ont donné une position unique. Originaire d'un pays qui chérit encore les us et coutumes de ses ancêtres, j'ai tendance à saisir naturellement les règles implicites du comportement dans les sociétés traditionnelles. Les hommes d'une autre tribu autochtone d'Amérique centrale, les Guna, m'ont dit une fois: «Vous nous ressemblez», «Et vous, vous ressemblez à mes cousins de la campagne», leur rétorquai-je dans un grand éclat de rire partagé. J'ai travaillé avec les Peshmergas kurdes dans le nord de l'Irak, les éleveurs de rennes Tsaatans en Mongolie extérieure et avec la guérilla Karen au Myanmar. Tout comme les Ngäbe, ils ne sont pas très diserts. Donc, je suis habituée à capter les signaux, le langage corporel, les regards — à me synchroniser complètement sur leur fréquence. C'est pourquoi je n'enfreindrai jamais leur espace privé pour y déverser mes états d'âme ni de

grandes déclarations au nom d'une humanité abstraite qui ne m'a d'ailleurs pas mandatée pour le faire. Peut-être ne veulent-ils tout simplement pas être dérangés. Peut-être, n'est-ce pas ce dont ils ont besoin à cet instant.

En même temps, l'absence d'histoire commune avec les Ngäbe m'a aidé à faire passer quelques idées qu'ils auraient été réticents voire hostiles à accepter d'un cinéaste costaricien. Par exemple, je leur disais: «Vous n'êtes pas les seuls à avoir subi une invasion. Dans mon pays, nous sommes pris en tenailles entre la Russie et la Chine: comment pensez-vous que nous avons réussi à préserver notre énorme territoire et l'intégrité de notre nation tout au long des millénaires? Simplement en revendiquant et en s'enfermant dans un statut de victimes? Non, nous nous sommes battus, nous avons échafaudé des stratégies, nous n'avons jamais cessé de résister. Donc, mettez-vous en ordre de bataille et ensemble, faisons ce premier film dont vous serez les héros!» De manière je l'espère subtile, *Defenders of Life* souligne les contradictions importantes au sein de la société ngäbe. Les membres de la communauté vivent ces contradictions au quotidien, au point de ne plus les remarquer. J'espère qu'en se voyant dans le miroir du cinéma, ils affronteront ces problèmes internes qui les minent et les empêchent d'avancer.

***Ironiquement, la boîte de production, Popcorn & Friends, évoque un cinéma commercial que je n'ai nul besoin de vous expliquer, alors que votre film est tout à fait le contraire. Est-ce là une déclaration politique ?***

Le montage de *Defenders of Life* ne correspond pas à la tradition du cinéma d'art et d'essai. La durée moyenne d'un plan est de deux secondes, ce qui donne au film un rythme similaire à celui du premier opus de la saga des *Hunger Games*. Les événements se



déroulent dans et autour de la maison de doña Carmen qui rappelle une scène de théâtre shakespearienne, près d'une cascade, un rodéo, dans la forêt tropicale, au Festival des Lumières à San José, lors de jeux traditionnels autochtones, dans une palmeraie, sur une plage abandonnée. C'est plus de sites de tournage que dans **À la poursuite du diamant vert!** Donc oui, **Defenders of Life** se veut une preuve vivante que les films indépendants peuvent allier message social fort, spectacle et plaisir des yeux.

**Defenders of Life a participé dans plusieurs festivals internationaux. D'après les réactions des spectateurs et des critiques que vous avez rencontrés, la vision occidentale semble évoluer après des siècles de colonisation. Est-ce vraiment le cas?**

Vous pouvez toujours voir un beau sauveur blanc dans chaque film tourné par Hollywood en Asie, en Afrique, au Moyen-Orient ou en Amérique latine. Les populations locales ne sont ni photogéniques ni très ingénieuses. Elles aiment et admirent tant les Occidentaux qu'elles ne sourcilent pas quand leurs trésors naturels et culturels sont ravagés par des 007 et autres Lara Croft au cours de poursuites débridées. La plus belle fille du coin échoue toujours dans les bras de l'Occidental sensible, pour échapper à l'oppression et aux maltraitances des hommes locaux. Dans **Defenders of Life**, Feb, l'adolescent américain, et sa mère anthropologue Pamela sont tout aussi vulnérables et perdus que les Ngäbe — et c'est pour moi rafraîchissant.

**Les comédiens principaux sont du peuple ngäbe; en observant de près, notamment dans le cas de la jeune Esmeralda et de sa grand-mère, Carmen, l'objectif de la caméra ne semble**

« Mes acteurs ngäbe saisissent à l'intuition les concepts purement cinématographiques de l'atmosphère et du sous-texte que je voulais donner à chaque scène... »

**pas les effrayer. Sans doute, toutes deux habituées à être asservies par les autres?**

Les Ngäbe vivent et respirent leur culture. Ils écrivent leurs chansons, sculptent des statues, cousent des robes, construisent leurs maisons et travaillent leurs terres. Tout ce qu'ils font a une implication directe et un résultat tangible. Cette absence d'aliénation, cette condition d'hommes libres a permis aux Ngäbe d'aller directement au cœur de la matière, qui consistait à jouer des émotions face à la caméra. Mes acteurs ngäbe saisissent à l'intuition les concepts purement cinématographiques de l'atmosphère et du sous-texte que je voulais donner à chaque scène. Ils n'avaient pas besoin d'apprendre des techniques de comédie pour se libérer du trac. Et tous m'avaient accordé leur totale confiance. **Defenders of Life** est le fruit d'une collaboration libre et spontanée.

**Le rôle de Pamela, incarné par la comédienne canadienne, originaire du Costa Rica, Beatriz Benez, n'est-il pas votre alter ego?**

Non, Pamela est une authentique représentante de la tribu des anthropologues totalement déconnectés du réel et sûrs de leur bon droit que j'ai rencontrés autour du monde. Elle voit les Ngäbe comme des enfants qu'elle doit sauver. Ils sont innocents, purs,



ils ne peuvent rien faire de mal. Elle est dans l'émerveillement et la révérence face à leur style de vie bucolique jusqu'à ce qu'il ne lui revienne en boomerang en plein visage. Alors la vraie nature de Pamela ressurgit. Elle part en vrille et sort les griffes; c'est à ce moment que je commence à l'aimer. Quand elle se dépouille de ses faux-semblants, qu'elle redevient une femme prête à tout pour défendre son enfant. Et là, je me sens proche d'elle.

**Une chose est certaine. Quels que soient les peuples, anciens ou modernes, vous semblez appuyer la thèse selon laquelle les Hommes ont toujours dominé les femmes. Une sorte de déconstruction de votre proposition initiale qui me semble être le thème principal du film.**

Mais regardez ce qui arrive à Don Francisco, regardez qui survit à l'épreuve ! Un vieux mythe ngäbe prend vie; favorise-t-il les hommes plus que les femmes ? C'est la sélection naturelle, la survie du plus apte, et qui se révèle être le plus apte d'entre eux tous dans **Defenders of Life** ? Qui plus est, le film n'aurait jamais vu le jour sans le producteur, Igor Darbo. Il aimait mon scénario, mais nous ne parvenions pas à trouver un cinéaste qui partageait notre vision et notre plan d'action. Igor m'a dit : « Pourquoi ne réaliserais-tu pas le film toi-même ? » Il a assemblé une équipe réduite de quatre personnes, tous des hommes, et nous avons travaillé en osmose, même si, bien sûr, mes idées créatives nous ont guidés dans le processus. Peut-être l'ambiguïté de ma position tient-elle à mes origines kazakhes. Pendant des millénaires, notre mode de vie nomade dans un climat rigoureux faisait de l'égalité hommes-femmes une question de survie pour toute la famille. Les hommes m'intéressent. Dans mon roman *Choc*, je retrace la vie d'un jeune Français, patriote et militaire d'abord, puis mercenaire désabusé frappé de crises d'amok au Myanmar où il capture des soldats birmanes et mange leurs cœurs et foies. Paradoxalement, je me sens triste pour lui. C'était une âme perdue, un être humain faillible qui certes a fait beaucoup de mal autour de lui mais fut également son propre bourreau. La vie est trop complexe pour que je puisse avoir une position arrêtée sur tout. Je laisse tout le monde parler et j'essaie de comprendre.

**Le cinéma du futur est autre. Quelle est votre position à ce sujet ?**

Je le souhaite de tout cœur. L'altérité nous viendra tant du boum du cinéma chinois, des nouveaux espaces de narrations offerts par la télévision et les nouvelles plateformes digitales que de l'intrusion de la diversité dans la politique hollywoodienne. J'espère vraiment que le système traditionnel de distribution des films en général et plus particulièrement dans des pays comme la France, le Kazakhstan ou le Costa Rica va évoluer, s'ouvrir et permettre une pluralité de voix. Le fait que **Defenders of Life** ne soit pas distribué dans ces pays témoigne de l'indifférence et même parfois d'une certaine crainte à exposer des vérités sombres sur les sans-voix. À ce jour, notre film est exclusivement disponible aux États-Unis et au Royaume-Uni sur Flix Premiere VOD. Pour voir **Defenders of Life** au Canada, un fan a dû recourir à un VPN pour ruser la plateforme et acheter son billet en ligne. Depuis le Costa Rica et le Panama, de nombreux autochtones nous écrivent quotidiennement pour nous demander où et quand ils pourront voir le film. Et même si nous avons pu organiser une avant-première au sein de la communauté ngäbe et une projection spéciale à San José, nous avons encore besoin du soutien de distributeurs courageux pour montrer le film au public en dehors des festivals. 🌍



## Divines

### La fureur de vivre

Quelques courts sujets, **Ma pouelle géante** (2009), **Sur la route du paradis** (2011) et **Ghetto Child** (2014), pour ensuite réaliser un premier long métrage, **Divines** (2016), programmé dans plusieurs festivals internationaux, emportant la Caméra d'or au Festival de Cannes, la même année. Côté salle, une sortie uniquement en France, le géant Netflix se l'étant approprié; ce qui explique que la sortie prévue du 18 novembre 2016 au Canada, Québec compris, a été annulée. Les nouvelles lois de distribution ont atteint un tel niveau d'incompréhension que nous n'en sommes que plus perturbés et totalement désespérés devant cette tournure des événements.

ÉLIE CASTIEL

Nous sommes néanmoins parvenus à visionner cette première œuvre majeure d'une cinéaste française en plein délire, possédant le média cinéma comme si elle avait le diable au corps. Née dans l'Hexagone de parents originaires du Maroc, Houda Benyamina suit une carrière cinématographique comme une femme libre, consciente de ce que les combats au féminin ont apporté comme droits/égalités. Aujourd'hui, et c'est très présent dans **Divines**, il s'agit de pouvoir, d'agir, de s'approprier l'espace privé et le social. Pouvoir de décider sur sa sexualité, sa condition de femme et ses rapports aux hommes et aux femmes. Et une banlieue parisienne pour que le message soit plus clair. Chrétiens et surtout musulmans face aux injustices d'un gouvernement qui s'en fout. L'assimilation, sans doute, l'intégration, elle fait défaut. La faute: le pays qui n'a pas réussi à les accueillir. Ce même pays qui autrefois avait colonisé leurs terres d'origine.

Cet aspect, illustré en filigrane, est présent par le biais du récit tournant autour d'une jeune rebelle, enragée, la rage dans la peau. Une jeune héroïne dont la mère, qui couche avec tout le monde, travaille dans un cabaret de seconde zone où la chanteuse

n'est qu'un travesti, également maghrébin qui s'est sans doute tapé tous les clients et qui demeure, il/elle aussi, une victime. Sexe, drogue, naufrage, vice et passion de vivre dans une banlieue où la prière n'est qu'une façon de contrecarrer les interdits, les affres du quotidien et une panne de rapport à l'autre.

Trafic de drogues, boîtes de nuit où tout le monde se défonce et baise à bout portant. Et malgré ces récits magnifiquement cinématographiques, une tendresse extraordinaire qui pleure son absence et rougit devant un quotidien aussi banal que dangereux. Une vie de bordel où faire les quatre cents coups est monnaie courante. Sauf que les filles sont les principales intervenantes, belles, séduisantes, la puissance à haute tension, plus de clit que de couilles.

Et puis, ce qui ressemble à une histoire d'amour entre un danseur et notre Dounia, qui veut dire « monde », rôle incarné par Oulaya Amamra, sœur de la réalisatrice, qui donne à son personnage une âme et une force imprévisibles. Amamra possède la caméra, est de presque tous les plans, et face à Maimouna, joué par Déborah Lukumuena, elles font exploser le monde, se tarissent d'espoir et mine de rien, n'en font qu'à leur tête.

PHOTO: Une rébellion désespérée



Inutile de rappeler que *Divines* est une première incursion dans le long métrage qui brise les tabous, suscitent notre bienveillance sur une certaine fausse marginalité d'où on retient que l'abandon est sans doute le début d'un renouveau, ce qui nous pousse à nous dépasser. Désespoir, lutte, combat social, éros, thanatos, autant de mouvements narratifs qui conduisent à une tragique rédemption, un pas vers un changement radical que Benyamina a intelligemment mis en images dans un film d'une large ouverture d'esprit.

Face à l'échec scolaire et vivant avec une mère alcoolique prêtant son corps au premier venu, Dounia décide de rejoindre les milieux criminels de la banlieue où toutes les sortes de trafics font partie du quotidien. Et puis, Maimouna, plus sa meilleure copine que sa sous-fifre. Toutes deux musulmanes, pratiquantes quand elles peuvent se le permettre. D'échelon en échelon, les dangers s'accumulent. D'où un film d'action qui carbure à cent milles à l'heure.

Le clitoris règne, car ici, les hommes n'ont plus de couilles, qu'ils soient pères, maris ou souteneurs. Soit qu'ils baratinent, soit qu'ils ont décidé d'être danseurs pour réussir dans le monde, pour fuir la banlieue.

Quand on crache, c'est sur la vie, sur son impunité, ses injustices. Musique disco, musique classique, thèmes religieux chrétiens ou musulmans, ces motifs mélodieux permettent d'entrer dans le for intérieur des protagonistes. Le feu rédempteur finit pas triompher.

La banlieue française n'a pas changé, car les gouvernements qui se sont succédé n'ont pas réussi à intégrer ces populations marginalisées dans la normalité. En fin de compte, *Divines* est un film qui clame son désespoir, vigoureux, admirablement construit, coup de poing en pleine gueule, donnant de timides lignes d'espoir à tous ces banlieusards oubliés qui ont toujours la fièvre dans le sang.

Dounia possède sans doute le monde intérieurement, mais elle est née dans la misère d'une classe sociale et d'une origine

défavorisées. Qu'est la richesse? Qu'est l'honneur? La bonne réputation? Avoir une place dans le monde? Autant de questions auxquelles Benyamina tente de répondre par le biais d'une allégorie sociale où la tragédie grecque se transforme en puissant drame arabe.

Et dans tout cela, un refus de la morale réductrice, un regard sincère sur l'existence, et finalement, une vision de la femme, particulièrement la musulmane, qui assume sa sexualité, se confond au monde et risque le tout pour le tout. Dans ses rapports aux hommes, une prise de décision qui ne peut que les désorienter, eux, en tout cas, en perte de vitesse.

Et la tendresse... bordel! Existe-t-elle dans ce film fait dans la joie et la tristesse, dans la mélancolie et l'espoir de meilleurs lendemains. Houda Benyamina est une cinéaste à suivre. C'est dans ce premier film qu'on découvre son potentiel artistique et son pouvoir de création. Il est digne, s'assume à chaque plan et dans un panoramique *cinémascopé* qui donne à l'espace toute sa vitalité, son génie, son ouverture vers l'ailleurs et finalement, sa délivrance, aussi fragilement absolue qu'elle soit.

Sans être féministe, *Divines* se conjugue inlassablement au féminin. Opportuniste, sans doute; c'est ainsi que le cinéma est fait aujourd'hui. Vivifiant, tout certainement. Un film, comme on dit du personnage de Dounia, qui a « du clitoris ».

★★★★

■ **Origine :** France / Qatar – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 45 – **Réal. :** Houda Benyamina – **Scén. :** Houda Benyamina, Romain Compingt, Malik Rumeau – **Images :** Julien Poupard – **Mont. :** Loïc Lallemand, Vincent Tricon – **Mus. :** Demusmaker, extraits de Haendel, Mozart, Vivaldi – **Son :** Samuel Aichoun – **Dir. art. :** Marion Burger – **Cost. :** Alice Cambournac – **Int. :** Oulaya Amamra (Dounia), Deborah Lukumuena (Maimouna), Kevin Mischel (Djigui), Jisca Kalvanda (Rebecca), Yasin Houicha (Samir), Farid Larbi (Reda), Majdoudine Idrissi (Myriam, la mère), Wilfried Romoli (Rachid), Samir Zbrouki (Gervais), Hana Savané (Jisca) – **Prod. :** Marc-Benoît Créancier – **Dist. :** Diaphana / Netflix.

# I Am Not Your Negro

## La pensée de James Baldwin progressiste, pessimiste ou prophétique ?

Lorsque Dick Cavett, l'animateur vedette de *The Dick Cavett Show*, demande en 1968 au grand essayiste noir James Baldwin (1924-1987) si la condition des « nègres » aux États-Unis s'est améliorée et s'il y a de l'espoir pour ces « nègres », il répond que non seulement leur condition ne s'améliore pas mais qu'elle est « sans espoir ». Sans espoir ou sans issue ? Cet extraordinaire essai de Raoul Peck permet d'approfondir et de nuancer cette affirmation pour le moins étonnante.

ANDRÉ CARON



Il est bien difficile au Québec de comprendre pourquoi le racisme contre les Noirs persiste à ce point aux États-Unis. Il y a bien ici et là quelques discriminations ou profilage racial, surtout à Montréal (le cas Villanueva en fait foi), mais rien qui se compare à la raclée infligée par des policiers à Rodney King à Los Angeles en 1991 ou aux événements récents de Ferguson au Missouri, sans compter tous ces hommes noirs négligemment abattus à travers le pays. 40 % des prisonniers incarcérés aux États-Unis sont des Noirs (environ 920 000 sur 2,3 millions), alors qu'ils ne représentent que 10 % de la population américaine (32 millions d'individus sur 315 millions). L'élection de Barack Obama en 2008 a réveillé les pires bassesses de l'extrême droite qui se sont cristallisées dans la création du « Tea Party ». Donald Trump a semé le doute chez les Américains en insinuant qu'Obama n'était pas un citoyen américain mais un musulman kényen ! Parce qu'il est un Noir, certains citoyens et officiels se sont permis de l'insulter ou de le défier en public, ce qu'aucun président blanc n'a jamais connu. Comment peut-on haïr à ce point quelqu'un en se basant uniquement sur sa couleur de peau ?

James Baldwin a réfléchi toute sa vie sur les répercussions de l'enracinement du racisme qui gangrène la société américaine. Les propos de Baldwin évoquent avec puissance les tourments

que ce fléau provoque. Pas étonnant que son dernier projet de livre inachevé, *Remember This House*, cherchait à recentrer son argumentaire autour des destins tragiques de trois figures emblématiques de la lutte des Afro-Américains dans les années 1960, tous trois des amis intimes de l'auteur : Medgar Evers (assassiné au Mississippi en 1963 à l'âge de 37 ans), Malcolm X (abattu à New York en 1965 à 39 ans) et Martin Luther King Jr. (tué à Memphis en 1968 à 39 ans également). De l'esclavage à son abolition par Abraham Lincoln en 1863, de la ségrégation qui en suivit jusqu'à la lutte pour les droits civiques des Noirs, le vocabulaire a changé. On est passé de « nigger » à « negro », puis de « Black » à « African American ». Les mots comptent, leur portée aussi. C'est pourquoi le spectateur d'aujourd'hui est autant surpris que choqué d'entendre un WASP (White Anglo-Saxon Protestant) de la trempe de Dick Cavett, un libéral démocrate sophistiqué et très instruit, employer un terme aussi rétrograde (même en 1968) que « negro » ! Ce livre et cet extrait sont le point de départ de *I Am Not Your Negro*, un film à mi-chemin entre l'essai et le documentaire, à la fois poétique et spirituel, qui transcende le genre pour devenir un véritable monument cinématographique.

Raoul Peck, cinéaste haïtien élevé au Congo, est passé maître dans l'art du documentaire en 35 ans de carrière, avec plusieurs courts et longs métrages analysant la situation à Haïti avant et après le tremblement de terre de 2010, un documentaire et une fiction sur le président du Congo Patrice Lumumba et quelques téléfilms. Son plus récent opus tombe à point nommé, alors que plusieurs films ont abordé en 2015 et 2016 l'histoire des Noirs (*The Birth of a Nation*) et leurs conditions de vie actuelles (*Straight Outta Compton* et le gagnant de l'Oscar du meilleur film, *Moonlight*). Ici, Peck délaisse la forme traditionnelle du documentaire et lorgne plutôt du côté de Chris Marker, en explorant la forme même de l'essai et en orientant le propos à travers les arguments de Baldwin : extraits de textes réorganisés pour l'occasion, d'émissions de télé judicieusement parsemées dans le film (le *Dick Cavett Show* devient une sorte de leitmotiv qui nous ramène constamment à l'ordre), de discours publics donnés par Baldwin et immortalisés sur pellicule, de films d'archives et de photos méthodiquement et patiemment rassemblés grâce à un montage fluide et captivant<sup>1</sup>. Ces 95 minutes sont denses et intenses, sans être assommantes. L'émotion provoquée par ces images

PHOTO : Réfléchir une vie sur les répercussions de l'enracinement du racisme

percutantes menace à tout moment de submerger le spectateur sensible à cette cause. Mais ce sont les mots et les paroles de Baldwin qui résonnent dans la tête longtemps après le visionnement.

Nous sommes d'abord décontenancés par la voix forte aux intonations précises de Baldwin lui-même. Une voix sophistiquée qui peut faire penser à celle de Rosco Lee Browne (la voix off de *Babe*) ou de James Earl Jones (imaginez le titre entonné par la voix de Darth Vader!) et qui peut tenir tête à n'importe quel intellectuel blanc, comme le démontre un autre extrait avec Dick Cavett qui oppose Baldwin à un docteur en philosophie aujourd'hui oublié. Puis, son physique nous interpelle: de grands yeux exorbités à la Louis Armstrong, un large sourire à la Eddy Murphy, un charisme et une présence inoubliables. Quand il rit, tout son visage se transforme en un vaste paysage d'hilarité, mais ses yeux demeurent inquiets et tristes. Ils ne partagent pas la joie de son visage, ils trahissent une inquiétude qui engourdit, un doute qui persiste, l'espoir qui s'estompe. Il sait que l'avenir des Noirs aux États-Unis sera sans issue tant que les Blancs refuseront d'accepter leur peur, leur déni et leur dédain des Noirs, qui sont autant des citoyens américains qu'eux. C'est pourquoi les Noirs ne sont pas vraiment des Afro-Américains (un terme que Baldwin n'utilisait pas) car ils ne sont pas des immigrants par choix mais par force, contrairement aux Sino-Américains ou aux Italo-Américains. Comme le disait si bien Malcolm X dans le film de Spike Lee: « We didn't land on Plymouth Rock, Plymouth Rock landed on us. »

Ensuite, la pensée de Baldwin se canalise dans la narration savamment incarnée par Samuel L. Jackson. Cet acteur au talent immense transforme son timbre de voix et adapte son débit pour émuler Baldwin sans jamais l'imiter. Sa voix devient grave, posée, hypnotique, autoritaire et persistante. En fait, elle est méconnaissable, même si vous l'avez entendu dans des dizaines de films (tout récemment dans *Kong: Skull Island*). Cette tonalité permet d'exprimer les arguments les plus durs et les plus impitoyables de Baldwin sans aucun ressentiment. Quand Baldwin affirme que s'ils continuent à refuser d'être sensibles au mode de vie des Noirs et de reconnaître leurs aspirations<sup>2</sup>, les Blancs sont des « monstres moraux », le spectateur blanc et non américain peut être troublé mais certainement pas surpris, surtout après la démonstration éloquentes que le cinéaste Raoul Peck et sa monteuse Alexandra Strauss se sont évertués à ficeler avec toutes les archives mises à leur disposition.

Plusieurs extraits de films contribuent à mettre en perspective la perception de Baldwin sur cet univers blanc et hollywoodien. Les « Indiens » que tue John Wayne dans les westerns sont associés aux Noirs parce qu'ils sont eux aussi des « hommes de couleur », ce qui fait dire à Baldwin que « l'homme blanc est mon ennemi », même s'il refuse toute violence envers les uns et les autres. Sa position se situe quelque part entre ses amis Martin Luther King et Malcolm X, avec lesquels il a eu des prises de bec notoires. Les extraits les plus significatifs mettent en scène Sydney Poitier. Dans *The Defiant Ones* (Stanley Kramer, 1958), le point de départ lui-même est rejeté par Baldwin. Une fois la chaîne coupée, un Noir comme Poitier ne viendrait plus en aide au Blanc Tony Curtis qui représente l'opresseur, même s'ils sont tous les deux des prisonniers évadés. Alors que dans

*In the Heat of the Night* (Norman Jewison, 1968), la scène finale de réconciliation entre Poitier et Rod Steiger apparaît à Baldwin comme un « baiser spirituel » qui offre un certain espoir pour le changement. Étrange que Peck n'ait pas montré la scène la plus cinglante du film: quand le patron blanc gifle Poitier, celui-ci réplique aussitôt en le giflant à son tour! Il s'agit d'une scène inimaginable à l'écran juste quelques années plus tôt.



Les choses ont-elles vraiment changé ?

Deux moments de l'œuvre sont gravés dans ma mémoire à tout jamais. D'abord, le sénateur Robert F. Kennedy qui, en 1965, prophétise sans le savoir la venue de Barack Obama en disant que « dans 40 ans, il n'est pas impossible qu'un Noir devienne Président des États-Unis », ce à quoi Baldwin rétorque: « Les Noirs n'ont pas à être gentils ni à recevoir la permission des Blancs pour posséder les mêmes droits civiques que les Blancs ou que tous les autres citoyens américains » ! Ensuite, ces images extraordinaires montrant James Baldwin, Harry Belafonte, Sidney Poitier assis à la même table que Charlton Heston, Marlon Brando et Joseph L. Mankiewicz. Sans s'en rendre compte à l'époque, Baldwin venait déjà d'accomplir un exploit qui démontre que sa pensée, somme toute réaliste sur la condition des Noirs aux États-Unis, s'avérait beaucoup plus progressiste que pessimiste. Voilà ce que ce film essentiel nous propose, bien qu'il reste encore beaucoup de chemin à faire... pour les Blancs encore plus que pour les Noirs.

★★★★★

<sup>1</sup> Les images récentes des émeutes de la ville de Ferguson au Missouri sont mises à contribution lorsqu'elles viennent s'insérer au travers de celles montrant les émeutes de la ville de Birmingham en Alabama où, en 1963, Martin Luther King avait été arrêté et mis en prison. Cette juxtaposition pose bien sûr la question: qu'y a-t-il de changé en 45 ans ?

<sup>2</sup> Une série télé comme *The Cosby Show*, diffusée dans les années 1980, ne décrivait pas vraiment le mode de vie de la majorité des Noirs du pays. Elle présentait des Noirs qui vivaient comme des Blancs riches habitant un quartier cosu. Le père était un docteur obstétricien, la mère une avocate et les enfants étudiaient dans des collèges privés. Ce sont les Blancs qui ont fait le succès de cette émission, pas les Noirs. Elle visait à montrer aux Blancs que les Noirs vivaient comme eux. Elle cherche à nous endormir avec ses situations drôles, comme Bill Cosby endormait ses victimes avant d'abuser d'elles.

■ JE NE SUIS PAS VOTRE NÈGRE | **Origine:** États-Unis – **Année:** 2016 – **Durée:** 1 h 35 – **Réal.:** Raoul Peck – **Scén.:** James Baldwin (basé sur ses écrits) – **Images:** Henry Adebajo, Bill Ross, Turner Ross – **Mont.:** Alexandra Strauss – **Mus.:** Alexei Aigui – **Son:** David Gerain, Simon Jamart – **Narration:** Samuel L. Jackson – **Intervenants:** James Baldwin, Dick Cavett, Martin Luther King Jr., Malcolm X, Medgar Evers, Harry Belafonte, Marlon Brando, Sidney Poitier, Robert F. Kennedy – **Prod.:** Rémi Grellety, Raoul Peck, Herbert Peck – **Dist.:** Métropole Films.

# L'économie du couple

## Comme si de rien n'était

Avec **Les chevaliers blancs**, le réalisateur belge Joachim Lafosse avait quitté l'Europe pour poser ses caméras en Afrique, tout en continuant de traiter d'un sujet inspiré d'un fait divers réel (comme ce fut le cas dans **À perdre la raison**). Pour son dernier film, il revient sur son continent et délaisse le fait divers pour s'intéresser au quotidien d'un couple en phase de rupture... mais conserve un élément omniprésent dans son cinéma: les enfants confrontés malgré eux au monde des adultes. Grâce à la sensibilité de sa mise en scène et à l'attention dénuée de tout jugement qu'il porte à ses personnages, il confirme faire bel et bien partie des valeurs sûres du cinéma européen.

JEAN-MARIE LANLO



Conserver la neutralité dans l'observation du conflit décrit

victime adolescente, son incapacité à respecter les règles et à ne pas se laisser guider par son envie du moment. Sans manichéisme, Lafosse va conserver cette approche tout au long du film, au risque de laisser planer le doute chez le spectateur désireux de trouver à tout prix un responsable de la déliquescence du couple.

Après ce premier plan, la mise en scène évolue subtilement. Les plans suivants sauront chacun opter pour la perspective la plus adaptée au propos, tout en prenant soin de conserver la neutralité dans l'observation du conflit décrit. La caméra se fera plus distante par moments, mais sera aussi parfois plus mobile, choisissant de suivre les personnages, leurs quotidiens, leurs

Dès le premier plan de **L'économie du couple**, sa mise en scène nous indique clairement les intentions de Joachim Lafosse: observer avec neutralité le déchirement d'un couple, en prenant la résidence comme champ de bataille et les enfants comme victimes collatérales. Dans le premier plan, la caméra, située à l'intérieur de la maison, filme à travers la porte vitrée une mère et ses deux filles rentrant chez elles. Le naturel des interprètes, associé à la banalité assumée du dialogue, nous plonge dans le quotidien, jusqu'à ce qu'un élément vienne le bousculer légèrement: l'époux est également dans la maison, dans laquelle il vit toujours, mais nous comprenons vite que sa présence n'est pas souhaitée. La caméra se contente de suivre les discussions et la montée de la tension en restant à la même place, comme à distance, en opérant uniquement de légers mouvements panoramiques. D'emblée, Lafosse laisse la possibilité au spectateur de prendre parti pour l'un ou l'autre membre de ce couple qui se déchire. Certains pourront reprocher à la femme son autoritarisme méprisant envers un homme qui vit encore avec elle, et qu'elle accuse d'être présent au mauvais moment ou de s'occuper de ses propres filles. D'autres pourront au contraire reprocher à l'homme son positionnement en

moments de joie et de complicité ou au contraire de tension, sans pour autant être trop intrusive.

Mais Lafosse prend aussi le risque de sortir du quotidien d'un couple pour aborder des sujets plus ambitieux comme la lutte des classes, souvent mise en avant par l'époux sans le sou et aux origines modestes, qui reproche à sa femme sa condition bourgeoise. Une fois de plus, Lafosse laisse à chacun le loisir d'interpréter ses intentions. Certains y verront peut-être un acte militant alors que d'autres y verront une tentative pitoyable de manipulation de la part d'un homme à court d'arguments. Le réalisateur prend ainsi le risque de voir ses propos ou ses intentions mal interprétés, mais ce refus d'imposer un point de vue peut au contraire être considéré comme une qualité sans égal! Lafosse ne s'empêche pas pour autant de livrer des constats sur la société et son évolution. Il s'en charge toutefois de manière très naturelle, positionnant ainsi son film dans la réalité d'une époque où les époux restent ensemble par contraintes financières plus que par souci moral, comme c'était le cas pour leurs parents. Ces constats sociétaux ne sont jamais au service d'une idéologie plus ou moins désincarnée, mais traduisent avant tout les souffrances des personnages. Nous sommes bien loin des frères Dardenne de

**Deux jours, une nuit** (voir *Séquences* n° 294), qui oublièrent en route certains personnages en prêtant une attention toute relative à la direction de certains jeunes acteurs secondaires. Ici, les enfants sont essentiels. Ils ne sont pas un faire-valoir, mais de vrais personnages, pris entre deux feux, qui souffrent des conséquences de la tension entre les parents, mais peuvent aussi l'attiser malgré eux, sans en être pour autant responsables (ils sont omniprésents par le biais de la bande-son, même lorsqu'ils sont absents à l'image). Ils sont également instigateurs inconscients de rapprochements qui restent il est vrai ponctuels dans le temps, et donc illusoire (cette très belle scène sur fond de *Bella* par Maître Gims). Pourtant, parce que Lafosse s'intéresse avant tout aux êtres, il sait que certaines cassures sont irréparables, et que ces petites bulles de bonheur ne sont à terme bénéfiques pour personne.

Lafosse prend aussi le risque de sortir du quotidien d'un couple pour aborder des sujets plus ambitieux comme la lutte des classes, souvent mise en avant par l'époux sans le sou et aux origines modestes, qui reproche à sa femme sa condition bourgeoise.

Il va donc confronter son couple à un drame (l'intoxication d'une des filles après avoir consommé les médicaments de la mère) qui fait remettre les choses à leur place. C'est peut-être

malheureusement la partie la plus faible du film, non en raison de sa fonction narrative, mais en raison de la maladresse avec laquelle elle est introduite dans le récit. Certes, il faut reconnaître à Lafosse la volonté louable de ne pas en faire un élément de surprise artificiel. Il prend donc le soin de l'annoncer, mais avec maladresse et de manière trop mécanique. Pourtant, il est difficile de lui en tenir trop rigueur. Cet élément dramatique est indispensable car c'est lui qui fera office d'électrochoc qui déclenchera la séparation.

Le film se fait alors plus froid, plus distant, à l'image de la caméra qui devient exclusivement observatrice lointaine. Mais cette froideur est paradoxalement synonyme d'un renouveau imminent. Cette fin volontairement désincarnée, presque déshumanisée (il est question de prix d'achat de la maison et de partage de temps de garde), n'en est que plus troublante. En réalité, Lafosse rappelle ainsi au spectateur qu'il faut savoir se détacher, oublier, ouvrir de nouveaux chapitres pour vivre à nouveau... Il lui rappelle surtout que lorsqu'une relation de couple prend des allures de guerre (même froide), une séparation peut ressembler à un armistice. Sa plus grande force est de faire ressentir tout cela le plus naturellement du monde... comme si de rien était !

★★★½

■ **Origine:** Belgique / France – **Année:** 2016 – **Durée:** 2 h 05 – **Réal.:** Joachim Lafosse – **Scén.:** Joachim Lafosse, Fanny Burdino, Mazarine Pingéot, Thomas Van Zuylen – **Images:** Jean-François Hensgens – **Mont.:** Yann Dedet – **Son:** Marc Engels, Ingrid Simon, Valérie Le Docte, Thomas Gauder – **Dir. art.:** Olivier Radot – **Cost.:** Pascaline Chavanne – **Int.:** Bérénice Bejo (Marie), Cédric Kahn (Boris), Jade Soentjens (Jade), Margaux Soentjens (Margaux), Marthe Keller (Christine) – **Prod.:** Jacques-Henri Bronckart, Sylvie Piatat, Benoit Quainon, Olivier Bronckart – **Dist.:** Axia Films.



# Logan

## L'Apocalypse selon le X-Men Wolverine

*Hugh Jackman a incarné le personnage de Logan/Wolverine dans neuf films<sup>1</sup> en dix-sept ans, depuis le premier X-Men. Il tire sa révérence et fait des adieux touchants dans ce Logan plus violent que jamais et plus dur également sur le plan psychologique. Mais c'est surtout cette vision apocalyptique, tant pour les humains que pour les mutants, qui retient l'attention.*

ANDRÉ CARON

Le Wolverine a traversé bien des épreuves depuis sa première incarnation à l'écran par Hugh Jackman en 2000 dans la première monture des **X-Men**, réalisée par Bryan Singer. Son passé a été effacé de sa mémoire, son identité remodelée<sup>2</sup>, son histoire réinventée. Il a affronté de méchants mutants et des humains encore plus cruels. Il a perdu deux fois une femme qu'il aimait (Jean Grey et Kayla Silverfox), et même son frère Victor Creed (Sabertooth) s'est retourné contre lui. Il a été tourmenté et torturé à maintes reprises par le Général Stryker qui a une dent contre les mutants. Malgré toutes ces tragédies, rien ne pouvait le préparer à ce qu'il doit affronter dans **Logan**. En regardant ce film désespéré, on ressent un malaise, une amertume et une tristesse qui continuent de nous habiter longtemps après avoir quitté la salle de cinéma. Il s'agit d'une œuvre véritablement apocalyptique, bien plus que **X-Men: Apocalypse** (2016), extrêmement violente et brutale, comme on en a rarement vu dans le cinéma américain. Pour chacun d'entre nous, la fin du monde, c'est la mort. Quand nous mourrons, ce sera la fin de notre monde, de notre perception du monde. En mourant, le monde cesse d'exister pour nous, même si nous savons qu'il poursuivra sa route sans nous jusqu'à ce que le Soleil engloutisse la Terre en devenant géante rouge dans cinq milliards d'années.

Dans ce troisième opus sur Wolverine, réalisé comme le précédent par James Mangold, la fin approche. Elle est tangible,

palpable. Elle laisse un goût amer dans la bouche. Pour les mutants, pour les X-Men, pour Charles Xavier (le Professeur X), pour Logan, leur monde s'écroule. La plupart sont déjà morts ou ont disparu, les autres sont pourchassés inlassablement et les plus jeunes, des enfants, sont soumis à d'horribles expériences visant à les transformer en machine de guerre. Nous sommes en 2029. Les États-Unis ressemblent à un pays dévasté par l'autocratie, sous l'emprise du complexe militaro-industriel. Le film évoque inconsciemment une ère « post-Trump » (parce que Mangold ne pouvait prévoir en tournant le film que Trump deviendrait président!) où les États-Unis ne sont plus que l'ombre de la Terre d'opportunité que les Pères fondateurs proclamaient: « A dark United States ». Ainsi, le prétexte narratif habituel des vils militaires et savants fous voulant contrôler ou détruire les mutants pour s'emparer du pouvoir se justifie pleinement dans le présent contexte d'incertitude politique. Pas étonnant que **Logan** s'inspire du climat de déchéance mondiale du premier **Mad Max** (George Miller, 1979) et du superbe **Children of Men** (Alfonso Cuarón, 2006). Depuis la trilogie des **Dark Knight** de Christopher Nolan, beaucoup de films de superhéros et de science-fiction ont senti le besoin étrange de plonger dans les ténèbres (**Thor: The Dark World**, **Star Trek: Into Darkness**), mais aucun n'est aussi sombre que **Logan**.

La fin approche. Elle est tangible



Dans cet univers *dystopique* (par opposition à utopique), Logan subit les affres de la vieillesse et de la maladie. L'alliage d'adamantium qui compose son armature interne l'empoisonne à petit feu, le rendant plus vulnérable aux blessures qu'avant. La scène d'ouverture, un cliché mille fois employé (des truands l'affrontent dans un lieu glauque et désertique), déjoue nos attentes en présentant un Wolverine affaibli et dépassé. C'est très dur pour le spectateur de voir cette force de la nature souffrir à ce point et s'écrouler à la fin de ce qui n'aurait dû être qu'une escarmouche pour lui. Logan est fatigué, défait, meurtri, mais il est toujours aussi grognon et colérique, ce qui permet d'introduire les quelques touches d'humour qui percent cette tragédie. Car tragédie il y a. D'ailleurs, la figure la plus tragique s'incarne dans un Charles Xavier encore plus démuni que Logan. À 90 ans, le Professeur X est invalide, mourant et épileptique. Ses crises transpercent les humains qui se trouvent à proximité, les rendant impuissants et catatoniques. Cette puissance incontrôlée l'atterrit au plus haut point. Il devient un vieux King Lear qui ne peut plus influencer la destinée de ses enfants, le taciturne Logan et la mystérieuse Laura. Patrick Stewart est tout simplement déchirant dans ce rôle crépusculaire.

Laura, quant à elle, est le produit de manipulations génétiques et d'expériences de laboratoire perpétrées par la firme Transigen sur son petit corps. Issue de l'ADN de Logan, elle possède certaines de ses caractéristiques (régénérescence des tissus, squelette d'adamantium, férocité, mauvais caractère). Elle fait preuve d'une énergie incroyable et d'une sauvagerie terrifiante pour une fillette d'à peine 10 ans. À l'instar de Logan, sa fureur menace d'éclater à tout moment. La jeune actrice Dafne Keen possède une assurance peu commune qui rappelle Dakota Fanning à son âge. Mais ce n'est pas une petite beauté. Elle présente un visage félin avec de grands yeux et un corps en apparence frêle. Il s'agit d'un très beau personnage, investi d'une force intérieure qui transcende son apparence, un peu comme Rogue (Anna Paquin) dans le premier *X-Men* que Wolverine prenait aussi sous son aile malgré lui (mais s'agit-il de la même ligne temporelle? Les nombreux sauts dans le temps des neuf films ont brouillé les cartes...). Laura devient la protégée de Xavier et elle permet à Logan de se retrouver, de donner un nouveau sens à sa vie. Elle devient aussi le moteur narratif du film et elle prend le relais quand Logan se tarit.

James Mangold parcourt beaucoup de terrain avec cette étrange famille reconstituée. Le film possède la fougue entraînante d'un road movie et la puissance évocatrice d'un western. Lors d'une poursuite en limousine, Mangold inverse les données d'une scène similaire dans *Terminator 2: Judgment Day* (James Cameron, 1991). Dans

ce dernier, les bras d'acier du puissant Terminator fracassent de l'extérieur les vitres de la voiture pour essayer d'atteindre à l'intérieur le jeune John Connor; alors qu'ici, les bras d'acier de Laura et de Logan sont à l'intérieur de la limousine et déciment les poursuivants qui attaquent à l'extérieur. De même, Mangold utilise trois extraits du western *Shane* (George Stevens, 1953). Le parallèle entre les deux films fascine et saisit: on peut voir Logan dans le franc-tireur Shane (il va protéger des enfants), mais on peut aussi y reconnaître les codes d'une mythologie appelée à disparaître. Quand Logan se rend compte que Laura tire son espoir d'un Éden salvateur dans les pages d'une bande dessinée des X-Men, il affirme que la réalité est plus cruelle que la fiction, sans se rendre compte bien sûr qu'il est lui-même un personnage fictif.

À l'instar de Nolan, Mangold cherche à montrer les impacts réellement dévastateurs que causerait irrémédiablement un être comme Wolverine s'il existait réellement. L'extrême violence y contribue, mais le massacre de cette famille afro-américaine (très croyante, faisant une prière à la table), qui a osé héberger les fugitifs, est le plus éloquent et le plus triste. D'autant plus qu'elle a été décimée par un double sans âme de Wolverine, une machine à tuer sans aucune moralité créée par Transigen. Ce que Logan aurait pu devenir. L'intensité du jeu de Hugh Jackman dans ces scènes nous sidère. Il parvient à nous toucher et à nous troubler tout à la fois. Quel grand acteur! Dommage qu'une ou deux scènes un peu mièvres viennent gâcher la sauce («Daddy! Daddy<sup>3</sup>!»). Toutefois, une scène formidable rachète cet écart, démontrant la portée mythique du film et assurant sa pérennité. Laura arrache une croix qui marque une tombe et la place sur le côté, formant alors un «X» évident. Il n'est pas étonnant de lier ainsi christianisme et *mutantisme*. Nombre de héros américains reprennent le parcours du Christ (Superman, E.T., RoBoCop). Et si Jésus était le premier mutant? C'est pourquoi la douzaine d'enfants mutants se dirigent vers le nord, le Canada, nouveau symbole de liberté et de libre pensée. Ils iront répandre la Bonne Nouvelle et, qui sait, construire un monde meilleur sur le sacrifice ultime de Logan.

<sup>1</sup> Allez, comptez-les: *X-Men* (2000), *X2: X-Men United* (2003), *X-Men: The Last Stand* (2006), *X-Men Origins: The Wolverine* (2009), *X-Men: First Class* (2011), *X-Men: Wolverine* (2013), *X-Men: Days of Future Past* (2014), *X-Men: Apocalypse* (2016) et enfin *Logan* (2017).

<sup>2</sup> Rarement un personnage de fiction aura eu autant de noms différents. Il est né James Howlett mais son vrai père était en fait Thomas Logan, nom de famille qu'il prendra plus tard comme prénom. Une fois transformé par l'injection du métal «adamantium», il sera identifié comme le spécimen X-24 et surnommé Wolverine. Fait amusant: il reprend le nom de James Howlett sur sa carte de chauffeur de limousine dans *Logan*.

<sup>3</sup> En fait, Logan ne peut pas être le père de Laura même si elle a été conçue avec le matériel génétique de celui-ci. Un père est quelqu'un qui élève son enfant et l'amène à maturité. Sinon, il n'est que le géniteur biologique et un étranger. Surtout si, comme Logan, il n'a rien à voir avec la conception de l'enfant.

★★★★

■ **Origine:** États-Unis – **Année:** 2017 – **Durée:** 2 h 15 – **Réal.:** James Mangold – **Scén.:** Scott Frank, James Mangold, Michael Green – **Images:** John Mathieson – **Mont.:** Michael McCusker, Dirk Westervelt – **Mus.:** Marco Beltrami – **Son:** Tim Gomillion, Hamilton Sterling, David Husby – **Dir. art.:** François Audouy, Chris Farmer, Peter Lando – **Cost.:** Daniel Orlandi – **Int.:** Hugh Jackman (Logan/Wolverine), Patrick Stewart (Professeur Charles Xavier), Dafne Keen (Laura), Stephen Merchant (Caliban), Boyd Holbrook (Pierce), Richard E. Grant (Docteur Rice), Elizabeth Rodriguez (Gabriela), Eriq La Salle (Will Munson), Elise Neal (Kathryn Munson) – **Prod.:** Simon Kinberg, Hutch Parker, Lauren Shuler Donner – **Dist.:** Les Films Séville.

# Personal Shopper

## Donner une incarnation à l'immatériel

Durant sa carrière, Olivier Assayas a souvent témoigné de sa fascination pour les actrices qui venaient à la fois d'un autre univers cinématographique et d'un autre pays que le sien... De Connie Nielsen et Chloë Sevigny (**Demonlover**) à Asia Argento (**Boarding Gate**), en passant bien sûr par Maggie Cheung (**Irma Vep** et **Clean**). Avec **Sils Maria**, c'était au tour de Chloë Grace Moretz et de Kristen Stewart. Cette dernière livrait alors une prestation remarquable et remarquée (elle a notamment remporté le César du meilleur second rôle féminin). Le réalisateur français la filme à nouveau dans **Personal Shopper**, mais lui donne ici le rôle principal tout en faisant d'elle un véritable sujet d'expérience cinématographique. Le résultat est passionnant.

JEAN-MARIE LANLO



Perdu dans un monde qui n'est pas le sien

Après avoir fait passer Kristen Stewart du statut de star assez insignifiante pour jeune public peu cinéphile à celui d'actrice talentueuse (**Sils Maria**, 2014), Assayas lui donne ici le rôle principal et en profite pour la filmer sous toutes ses coutures. Elle est tour à tour une jeune médium apeurée face à un fantôme en colère, une ado qui ne parvient pas à oublier l'écran de son téléphone cellulaire, une sœur qui culpabilise devant l'injustice de la mort de son jumeau, le témoin bègue et sous le choc d'un meurtre horrible, une petite fille bien sage qui peine à transgresser les interdits. Tous ces personnages, qui n'en font qu'un de manière très cohérente grâce à la finesse du jeu de Stewart, sont scrutés par un Assayas fasciné et respectueux de son actrice autant que de son personnage. Ainsi, s'il filme Stewart nue, c'est avant tout pour des raisons narratives, et donc pour insister sur son état de femme encore adolescente malgré sa vingtaine avancée, qui peine à entrer dans l'âge adulte. La scène dans laquelle l'actrice se met presque entièrement à nu et laisse apparaître un corps juvénile, aux courbes minimales avant de s'habiller en femme, est significative du chemin qui reste à parcourir pour le personnage, même si Assayas prendra un malin plaisir par la suite à nous faire comprendre que pour

devenir adulte, ce chemin ne passe pas par le déguisement mais surtout par l'acceptation de son être profond.

Avant de nous mener à cette conclusion, le réalisateur observe son actrice évoluer avec une minutie rare. Elle devient ainsi tellement l'élément central du film, éjectant tout le reste au second plan, que Stewart s'en détacherait presque (du moins momentanément) pour devenir une composante à la fois autonome et polymorphe. Cette manière d'être mise en scène fait écho à sa carrière, elle qui donne parfois l'impression d'avoir toujours été à un endroit qui ne lui correspondait pas. Où sera-t-elle dans cinq ans? Quels projets l'attireront? Art ou divertissement? L'héroïne de **Twilight** n'est-elle pas en train de s'égarer dans un cinéma d'auteur français trop hermétique? Ne serait-ce pas plutôt l'inverse? Dans l'immédiat, nous avons plutôt tendance à apporter une réponse

affirmative à cette dernière question: elle n'était pas à sa place dans sa filmographie passée.

Portée par une interprétation habitée, cette tendre évocation de la mémoire fragmentée doit beaucoup à ses rôles de compositions qui parviennent à évacuer la lourdeur du drame...

Cependant, **Personal Shopper** ne se limite pas à une réflexion autour de l'actrice! Au fur et à mesure que le film progresse, nous comprenons que l'objet d'étude Stewart est avant tout au service d'un personnage. L'actrice encore étiquetée «cinéma commercial» perdue dans un film d'auteur fait écho à ce personnage en jean et pull trop grand perdu dans un monde (le milieu de la mode et des objets de luxe) qui n'est pas le sien. Comme pour enfoncer le clou, non seulement Assayas choisit un personnage plus attiré par le monde des arts et de l'immatériel que par celui du luxe et de l'apparence, mais en plus, il va jusqu'à

insister sur certains aspects qui peuvent sembler improbables. Il montre la jeune fille enfourchant son scooter pour circuler dans les rues de Paris comme si elle venait de faire son épicerie, alors que les sacs qui se balancent sur le guidon de son véhicule contiennent des pièces d'habillement et des bijoux d'une grande valeur, sans que cela ne semble l'inquiéter le moins du monde.

Cette insouciance envers la valeur matérielle des objets qu'elle transporte, loin d'être une faiblesse scénaristique, est au contraire un élément clé du film. **Personal Shopper** montre une jeune femme prise entre deux mondes qui s'opposent tellement qu'elle est pendant un moment en dehors des deux. Certes, la jeune femme perçoit la présence de fantômes... mais de la même manière qu'elle souhaite essayer les vêtements de sa patronne, une top-modèle dont elle est la magasinuse personnelle. Elle n'accède que partiellement à chacun des univers.

Pour que la jeune femme s'assume vraiment et trouve son chemin, elle devra attendre un événement dramatique qui permet d'ailleurs à Assayas de continuer à mettre de manière assumée des éléments qui ne sont pas à leur place (des éléments de thriller horrifique dans un film de fantôme, lui-même dans un film d'auteur français, dans lequel joue une actrice américaine populaire).

Suite à ce déclic qui lui fait comprendre la vacuité du monde des apparences, elle accepte de prendre le large pour rejoindre son copain à l'autre bout du monde. Certes, elle avait choisi sa vie de *personal shopper* pour rester géographiquement près de son frère décédé, dans l'espoir de communiquer avec lui. En fait, elle s'interdisait surtout d'être elle-même, tout en se morfondant dans sa culpabilité (celle d'être attirée par des accessoires de mode qui ne lui correspondent pas, de les essayer malgré l'interdiction de son employeuse, mais aussi celle de ne pas être

morte à la place de son frère jumeau qui souffrait de la même malformation qu'elle). C'est seulement par le détachement, le lâcher-prise, l'acceptation de vivre la vie qu'elle souhaite, qu'elle se défera d'un poids et pourra accéder au monde des morts. Certes, elle le faisait déjà auparavant car elle était médium, mais elle ne rentrait pas en contact avec les esprits souhaités, comme si ses contacts de l'au-delà étaient à l'image de sa vie terrestre : ceux qu'elle ne désirait pas. En acceptant au contraire son être (et son devenir), elle accède aussi à ce qu'elle cherche, dans un dernier plan lumineux, d'une simplicité apparente qui n'a d'égal que sa beauté bouleversante, porté par l'implication totale d'une actrice et par l'immense talent d'un cinéaste.

En laissant toute la place à son actrice (et à son personnage), Assayas parvient progressivement à donner un sens à son film, et à faire naître une émotion profonde et jamais artificielle qui relèverait presque de l'envoutement, de l'indicible. À force d'assumer une approche qui refuse le spectaculaire (à première vue, il ne se passe pas grand-chose durant les deux tiers du film), Assayas parvient à insuffler à **Personal Shopper** une certaine grâce. À l'image de son héroïne, il finit ainsi par trouver ce qu'il cherchait : donner une incarnation à l'immatériel.

★★★★

■ **Origine:** France / Allemagne / République tchèque – **Année:** 2016 – **Durée:** 1 h 45 – **Réal.:** Olivier Assayas – **Scén.:** Olivier Assayas – **Images:** Yorick Le Saux – **Mont.:** Marion Monnier – **Son:** Olivier Goinard, Nicolas Cantin, Nicolas Moreau – **Dir. art.:** François-Renaud Labarthe – **Cost.:** Jürgen Doering – **Int.:** Kristen Stewart (Maureen Cartwright), Sigrid Bouaziz (Lara), Lars Eidinger (Ingo), Ty Olwin (Gary), Anders Danielsen Lie (Erwin), Benjamin Biolay (Victor Hugo), Nora von Waldstätten (Kyra), Hammou Graïa (Le policier) – **Prod.:** Charles Gillibert – **Dist.:** Métropole films.

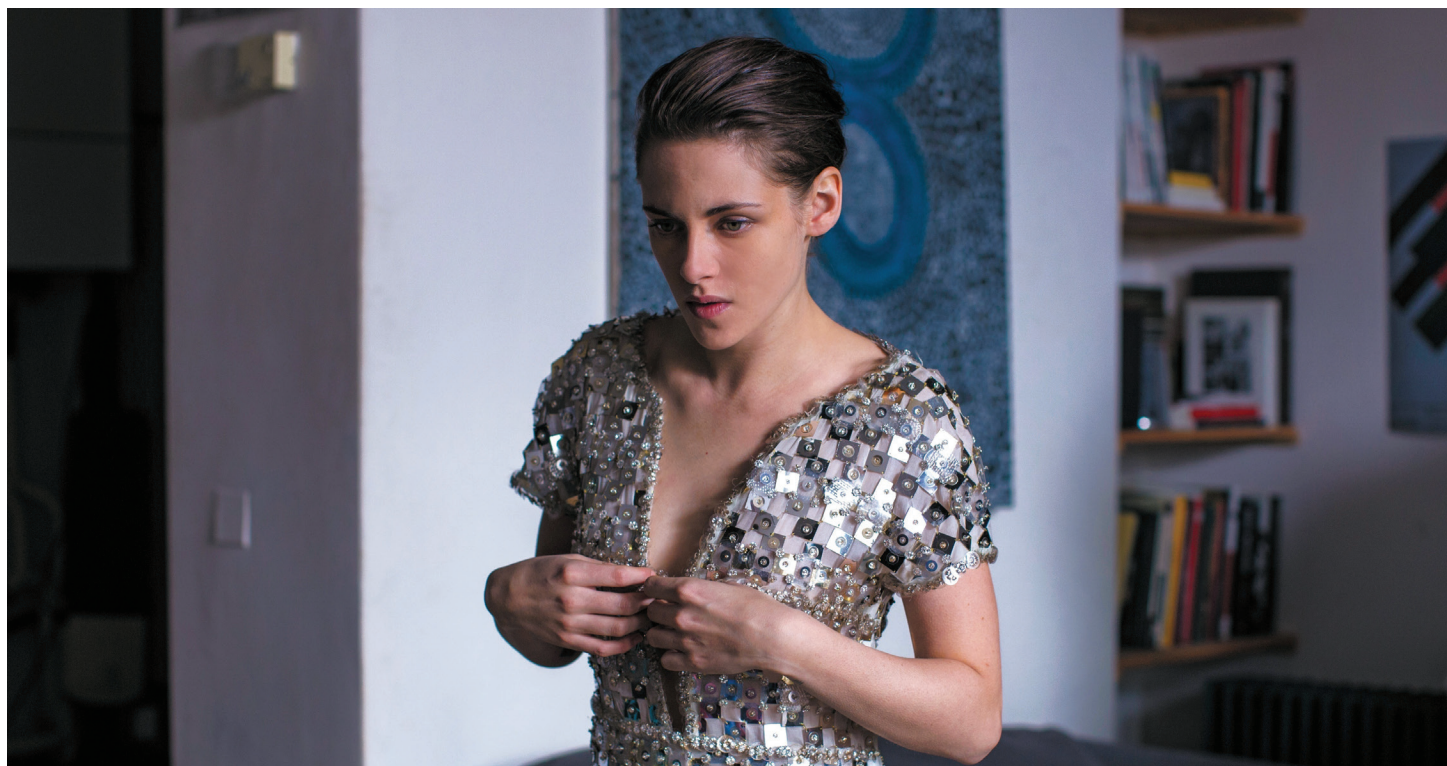
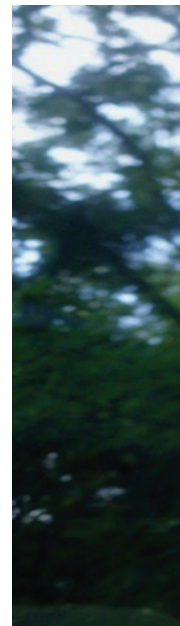


PHOTO : Un déclic qui lui fait comprendre le monde des apparences



# Réparer les vivants

## Un cœur qui palpite

*Il est très difficile de réussir un film de fiction que l'on pourrait qualifier « de métier » (avec tout ce qui s'y rattache). Comment examiner un travail donné dans ses moindres détails et rendre passionnant pour le spectateur la monotonie des gestes ou des actions ? Surtout, comment y parvenir sans en trahir, justement, cette patiente récurrence qui définit la nature même d'un labeur, sans en trahir ce savoir-faire qui en fait justement un métier ? Médecine, droit, éducation, travail social, journalisme — nombre de films explorent chaque année, partout dans le monde, une foule de métiers par le biais de toutes sortes de sujets. La plupart sont souvent trop cliniques ou au contraire trop sentimentaux, trop héroïques ou encore trop désespérés. Il est extrêmement ardu d'arriver au bon dosage, au bon équilibre de tout ça — héroïsme, sentiments, détresse et enchantement. En d'autres mots, à l'humain au-delà du métier.*

CLAIRE VALADE

Rares sont les œuvres de fiction du genre qui y parviennent et qui s'élèvent au-dessus de la mêlée. Pour tout *All the President's Men* (Alan J. Pakula, 1976) ou *La Guerre est déclarée* (Valérie Donzelli, 2011), il y a mille *Truth* (James Vanderbilt, 2015) ou *Lorenzo's Oil* (George Miller, 1992), dégoulinants de bons sentiments ou de morale bien-pensante. Le dernier long métrage de la Française Katell Quillévéré, *Réparer les vivants*, dédié au don d'organe, fait miraculeusement partie du premier groupe. De ce sujet qui pourrait être particulièrement lourd, elle réalise plutôt une chronique tout en délicatesse, celle d'un cœur, un vrai, palpitant et tout chaud, dont une femme dans la force de l'âge hérite d'un tout jeune homme en mort cérébrale. C'est le parcours de ce cœur, en quelque sorte, qui est le prétexte du film. Évidemment, il parle aussi de bien d'autres choses et c'est la raison pour laquelle il dépasse le simple compte-rendu ou mélodrame médical.

C'est aussi exactement pourquoi, au visionnement de *Réparer les vivants*, on ne peut s'empêcher de penser à une autre de ces œuvres rares qui planent au-dessus de la médiocrité ambiante : le grand film de Sólveig Anspach, *Haut les cœurs!*

Y rejoint le sujet : l'impact humain d'une médecine de pointe sur deux patientes acculées au mur, la première avec un cœur défaillant en quête d'une transplantation, la seconde avec un cancer qui la ronge alors même que la vie croît en elle. Et, bien que les deux films soient très différents dans le style et dans le ton, y rejoint aussi une approche d'une profonde humanité, à la fois rude et belle, qui élève la portée de l'un comme de l'autre.

*Haut les cœurs!* aborde son sujet presque à la manière d'un huis clos : on suit quasi exclusivement Emma, enceinte de son premier enfant, soutenue par son compagnon, Simon, et son médecin, dans son difficile traitement oncologique contre le cancer du sein, l'action étant principalement confinée à la maison du couple et aux locaux hospitaliers. Traitée de façon quasi clinique, dans la blancheur et la minutie, toute la démarche médicale est déployée dans ses moindres détails techniques. Mais s'il plane néanmoins une certaine sérénité inquiète et fébrile sur tout le film, c'est parce que la réalisatrice s'attarde d'abord aux personnages et à leur vie intérieure, rendue avec une extraordinaire émotion dénuée de sentimentalité sirupeuse par Karin Viard et Laurent Lucas.

PHOTO : Après le choc, une peine d'une profondeur infinie



« Si Katell Quillévére réussit à raconter avec une apparente simplicité aussi désarmante toute la complexité du parcours d'un don d'organe, c'est parce qu'elle a réussi l'improbable : trouver un équilibre fragile mais parfait pour parler tout simplement d'humanité... »

Il y a de cela aussi dans *Réparer les vivants*, cette description du processus médical avec cette sensibilité vive et cette belle économie de moyens dans le traitement du malheur. Pas d'effets de manches, de grands épanchements, de violons. Des pleurs, oui, parce qu'il y a bel et bien malheur, mais des pleurs ordinaires de parents ordinaires qui viennent de perdre un enfant. Des pleurs d'incompréhension, colériques et soudains, qui s'éteignent vite lorsque le choc laisse plutôt place à une peine d'une profondeur infinie, non dite, mais bien visible sur les visages à vif d'Emmanuelle Seigner et de Kool Shen cadrés de près. La réalisatrice s'attarde brièvement à leur quotidien de couple séparé, réuni par ce terrible événement. Mais dans ce récit, ils ne sont rien d'autre que des parents, brisés par le chagrin mais conscientisés du rôle que pourrait jouer leur fils dans la vie d'inconnus ayant un besoin vital de ses organes. Leur rôle narratif est donc d'être déclencheurs de l'action d'un récit choral. La palette de personnages touchés par le fil conducteur dans *Réparer les vivants* est donc beaucoup plus large que dans le quasi-huis clos de Sólveig Anspach, et chacun occupe une fonction scénaristique précise au sein du récit. Simon en est, quasi littéralement, le cœur et le héros (passif, bien malgré lui); ses parents, on l'a dit, sont déclencheurs de l'action; Thomas l'accompagnateur et le personnel soignant sont les passeurs; Anne, la récipiendaire de la greffe, incarne le but final du récit.

Puisque Quillévére souhaite raconter le parcours d'un organe donné pour greffe et de l'impact de ce don sur toutes les personnes touchées par celui-ci, il y a en effet bien peu d'espace pour creuser l'histoire personnelle de chacun. Et pourtant, malgré le fait qu'on sait bien peu de leur vie, la cinéaste parvient à donner une épaisseur inespérée à ses personnages principaux. La raison en est bien simple: la réalisatrice nous les présente comme des individus incarnés, entiers, tels qu'ils sont. Ainsi, si l'on comprend la détresse des parents de Simon, tout l'amour qu'ils lui portent et tout le vide qui s'ouvre maintenant devant eux, c'est parce que Quillévére nous donne à voir le jeune homme en flash-backs, amoureux d'une belle jeune fille qu'il conquiert par la simple force de son coup de pédale à travers les rues du Havre. Si l'on s'attache aux soignants de Simon, c'est parce que la cinéaste ouvre une fenêtre sur leurs petites joies, au-delà de leur terrible responsabilité vis-à-vis du corps de Simon et des parents de celui-ci: Jeanne l'infirmière est en train de tomber amoureuse; le D<sup>r</sup> Révol enseigne aux résidents de son hôpital; quant à Thomas (merveilleux Tahar Rahim, d'une douceur inépuisable en compagnon des derniers moments de Simon), la beauté du chant du chardonneret suffit à le rendre heureux quelques instants. Il en va de même pour Claire, une Anne Dorval magnifique de retenue et de candeur qui palpitent. Ses craintes face à son état de santé vacillant et à l'opération qui l'attend deviennent parfaitement compréhensibles lorsque la réalisatrice la suit de sa belle maison plongée dans la verdure foisonnante jusqu'au curieux appartement impersonnel aux murs mauves et au lit rond aux draps de satin rouge qui l'accueille temporairement.

Tous ces choix — de mise en scène, de couleurs, de textures — humanisent les personnages par petites touches, leur donnent de la dimension et les empêchent de verser dans les stéréotypes. Quillévére réussit un film d'une rare finesse, tout en demi-tons sur le plan des dialogues, du développement des personnages et de l'atmosphère, parfois jusqu'au rêve éveillé (la mer qui emplit l'autoroute, le baiser imaginé par Jeanne à l'hôpital, même les flash-backs de Simon), alors qu'elle entoure ses personnages et qu'elle campe son action dans des lieux aux couleurs riches, aux éclairages vivants sans verser dans le Technicolor. Elle crée ainsi un monde vrai, à la fois ancré dans le réel et dans le poétique. Et si Anne est la seule personne de tout le récit que l'on voit officiellement *réparée*, physiquement parlant, ce n'est pas uniquement son histoire qui nous intéresse mais bien celle de tous les vivants laissés derrière par la mort de Simon et affectés par lui. Après tout, l'indice est dans le titre: on parle bien de réparer *les* vivants, au pluriel. Si Katell Quillévére réussit à raconter avec une apparente simplicité aussi désarmante toute la complexité du parcours d'un don d'organe, c'est parce qu'elle a réussi l'improbable: trouver un équilibre fragile mais parfait pour parler tout simplement d'humanité, dans toute sa sublime banalité.

★★★½

■ **Origine:** France/Belgique — **Année:** 2016 — **Durée:** 1 h 43 — **Réal.:** Katell Quillévére — **Scén.:** Katell Quillévére, Gilles Taurand, d'après le roman de Maylis De Kerangal — **Images:** Tom Harari — **Mont.:** Thomas Marchand — **Son:** Florent Klockenbring, Benjamin Rosier — **Mus.:** Alexandre Desplats — **Dir. art.:** Daniel Bevan, Virginie Montel — **Cost.:** Isabelle Pannetier — **Int.:** Gabin Verdet (Simon), Tahar Rahim (Thomas), Emmanuelle Seigner (Marianne), Anne Dorval (Claire Méjean), Bouli Lanners (D<sup>r</sup> Révol), Monia Chokri (Jeanne), Kool Shen (Vincent), Alice Taglioni (Anne), Dominique Blanc (D<sup>r</sup> Lucie Moret) — **Prod.:** Philippe Martin, Justin Taurand, David Thion — **Dist.:** Axia Films.

# T2 Trainspotting

## Plus ça change, plus c'est pareil

Peut-on vraiment se surprendre d'une suite au film culte de Danny Boyle? Deux décennies après la sortie de l'original, **T2** s'inscrit dans un phénomène somme toute plutôt récurrent depuis quelques années, qui consiste à revisiter des personnages, des lieux et des histoires qui ont connu un certain succès. Appelons cela de la nostalgie, ou une façon de faire de l'argent en retournant en terrain connu. L'idée n'est pas bête : on parvient à toucher la base de fans de l'original tout en allant en chercher de nouveaux, mais le risque de produire un film qui sent fortement le réchauffé plane toujours.

MAXIME LABRECQUE

La nostalgie, au cinéma et à la télévision, est payante. Pensons au grand retour de Mulder et Scully dans la nouvelle mouture de *X-Files*, ou encore à celui des habitants de *Twin Peaks*. Les médias sociaux s'enflamment sitôt qu'une nouvelle photo est publiée et les blogues de fans débordent de conjectures, sorte d'alliage fait de scepticisme et d'enivrement. En outre, une série télé comme *Stranger Things* joue à fond la carte de la nostalgie et fait pulluler les références à des œuvres des années 1970 et 1980. Côté cinéma, on n'a qu'à penser au retour de Rocky, d'Indiana Jones et à la joyeuse troupe de **Love Actually**. Il ne s'agit pas que de faire une suite à un film, mais de faire revivre ses personnages alors que, bien souvent, cela ne s'avérait pas nécessaire. D'aucuns diraient que l'œuvre originale suffisait. Si quelques suites peuvent cependant surprendre en ravivant de façon honorable une franchise à la **Star Wars**, d'autres échouent tristement. Et bonne chance pour raviver la flamme par la suite.

Mais pourquoi veut-on revoir à tout prix Harrison Ford reprendre son rôle d'Indiana Jones, d'Han Solo ou de Rick

Deckard? Pour revivre l'émotion forte vécue lors du visionnement du premier film? Pour revoir ce personnage marquant dans de nouvelles aventures? La réponse combinée de ces deux questions prouve à quel point la nostalgie est toujours payante. Il ne s'agit pas d'une adaptation à proprement parler, ni même d'un remake, mais d'une suite qui ravivera la flamme fanatique de plusieurs spectateurs vieillissants (oui, vous vous reconnaissez). D'une autre manière, pour la nouvelle génération, il ne s'agit pas d'un « vieux film », mais d'une nouvelle histoire avec des effets spéciaux « plus sophistiqués ». Tout le monde y gagne. Ou presque. En fait, comme dans bien des cas, tout dépend des attentes. Généralement, celles-ci sont élevées étant donné le souvenir glorieux que gardent les fans de l'œuvre originale, qu'ils ont classée au panthéon des chefs-d'œuvre du 7<sup>e</sup> art. Inévitablement, certains se rebuteront, pensant qu'on ne peut pas toucher à ce qui était déjà parfait et d'autres, les yeux remplis d'étoiles scintillantes, comptent les jours avant la sortie de la suite annoncée, 20 ans après, de ce qui a jadis chamboulé leur univers. Or avec **T2 Trainspotting**, le sentiment est mitigé. Ce n'est pas



Vingt ans après, les yeux remplis d'étoiles scintillantes



comme la série de films de Richard Linklater qui montre Céline (Julie Delpy) et Jesse (Ethan Hawke) à divers moments de leur vie – avec les magnifiques *Before Sunrise* (1995), *Before Sunset* (2004) et *Before Midnight* (2013) – où on se plaît à revoir ces personnages, où leur évolution était prévue, voire nécessaire, dans ce splendide exercice cinématographique et temporel.

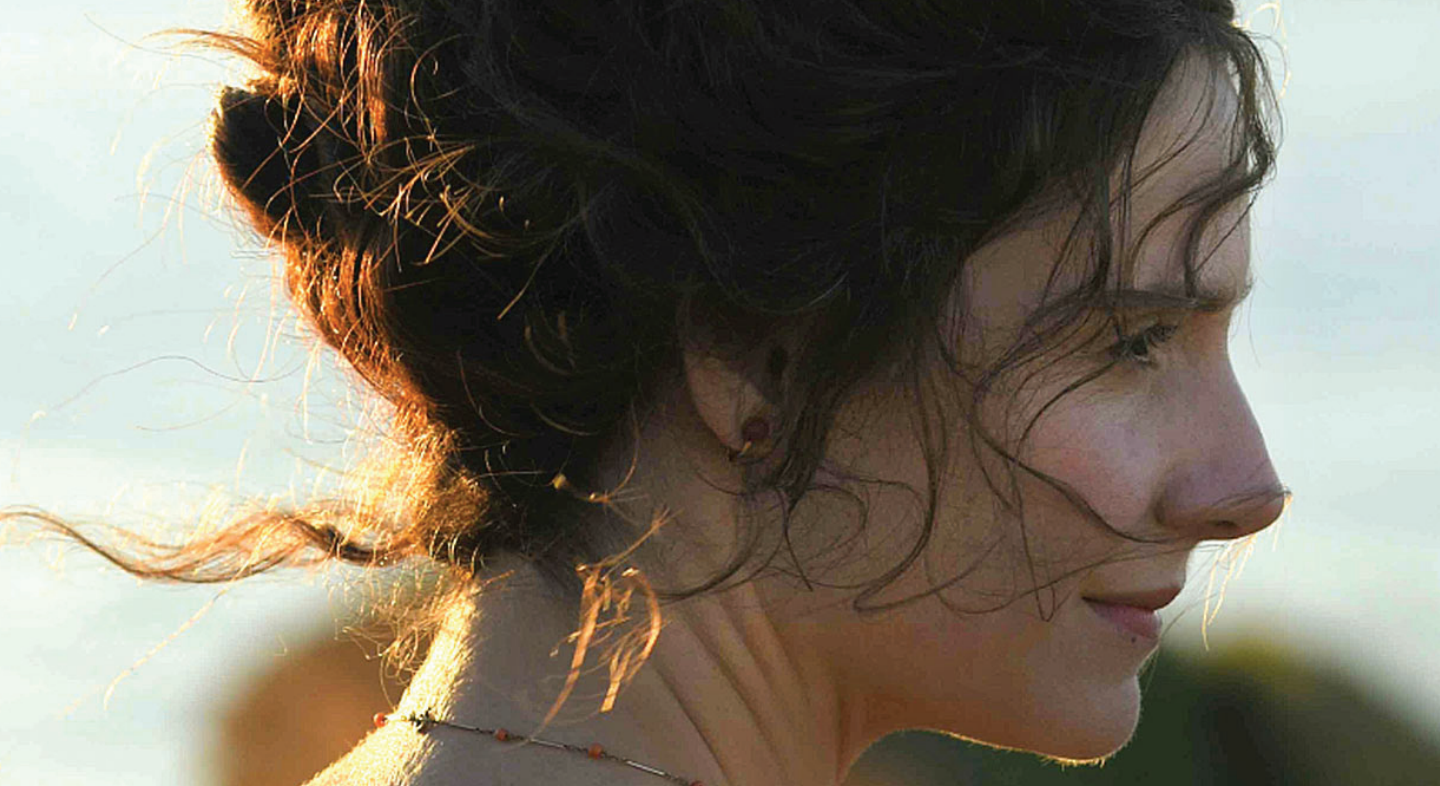
Danny Boyle n'a peut-être plus la touche magique qui caractérisait sa signature et son impressionnante polyvalence jusqu'à *Sunshine* (2007). Depuis 10 ans, ses films peinent à étonner. Peut-être pensait-il, en revisitant l'œuvre qui l'a propulsé sur la scène internationale, rafraîchir son image en retournant à Édimbourg et en trouvant un prétexte pour réunir ses protagonistes. Une partie du problème vient du fait que le film s'embourbe dans ses propres tropes, dans une esthétique vidéoclip publicitaire résolument grunge et ancrée dans les années 1990. C'était rafraîchissant, vibrant et exaltant à l'époque, mais aujourd'hui, ces effets de caméra et ces angles incongrus – comme si le cadreur et le monteur étaient sous l'effet de substances psychotropes – ne convainquent pas. *Trance* (2013) allait sensiblement dans la même direction. Les nombreux arrêts sur image et les extraits du premier film ponctuent *T2*, sans toutefois toujours trouver une justification.

On retrouve à nouveau le monologue exalté de Mark Renton à propos de « choose life » sur un montage saccadé et hyperactif. Si le résultat est plutôt amusant et que Mark lui-même rigole en disant qu'autrefois il aimait bien faire ce type de tirade, l'effet n'est pas aussi convaincant que la première fois, même s'il fait sourire les fans. Entre l'humour et la tragédie, le film plonge tout de même dans des problématiques sérieuses, comme la tentative de suicide de Spud, pour le moins éblouissante, interrompue *in extremis* par Mark. Begbie (Robert Carlyle), récemment évadé de prison, est toujours aussi psychopathe, peut-être trop même, mais il est fort appréciable de revoir ce personnage instable interprété avec autant de brio. Quelques scènes demeurent néanmoins

appréciables, notamment la bataille entre Mark et Simon, de même que les « retrouvailles » inattendues entre Mark et Begbie dans les toilettes d'un club où, lors d'une soirée thématique année 1980, la foule vibre au rythme de *Radio Gaga* de Queen. Cette séquence, à elle seule, vaut la peine de voir le film, car elle canalise toutes les émotions que les personnages ont fuies (la peur) ou gardées bien vivantes (la colère) pendant 20 ans. On apprécie également le caméo de Kelly Macdonald, la jeune Diane du premier film, mais une présence plus affirmée et moins accessoire de la comédienne aurait été franchement profitable. Les thématiques de la vieillesse et de l'amitié sont mollement abordées et on se rend compte, au final, que chaque personnage n'a pas vraiment changé. Chacun essaie encore d'être sur un gros coup et la fin du film, avec sa morale de l'arroseur arrosé, déçoit et manque de fougue. Comme cela est le cas dans bien des films, *T2* devient autoréflexif, alors que Spud est encouragé à écrire son histoire – leur histoire – un peu à la manière des *Gilmore Girls* ou de *Moulin Rouge*. Ce mécanisme opère une boucle narrative et s'avère trop prévisible dans la situation présente. Cela dit, il faut bien avouer que revoir la bande de *Trainspotting* à l'écran dans de nouvelles aventures procure tout de même un léger plaisir, et que l'exercice, même s'il ne convainc pas complètement, n'est pas non plus vain. Après tout, peu de réalisateurs ont la chance de retrouver les mêmes comédiens et de revisiter une histoire qui les a tant fait vibrer. Il y avait là une belle opportunité, que Boyle a saisie, pour le meilleur ou pour le pire.

★★½

■ F2 FERROVIPATHES | **Origine:** Royaume-Uni – **Année:** 2017 – **Durée:** 1 h 57 – **Réal.:** Danny Boyle – **Scén.:** John Hodge, d'après les romans *Trainspotting* et *Porno* d'Irvine Welsh – **Images:** Anthony Dod Mantle – **Mont.:** Jon Harris – **Mus.:** Allan Jenkins – **Son:** Glenn Freemantle – **Dir. art.:** Patrick Rofle – **Cost.:** Rachael Fleming, Steven Noble – **Int.:** Ewan McGregor (Renton), Robert Carlyle (Begbie), Ewen Bremner (Spud), Jonny Lee Miller (Simon), Anjela Nedyalkova (Veronika), Kelly Macdonald (Diane) **Prod.:** Bernard Bellew, Danny Boyle, Christian Colson, Andrew Macdonald – **Dist.:** Columbia.



# Une vie

## Être au monde comme une conséquence

*Rien n'est à la fois aussi concret et abstrait que la vie. On parle indifféremment de la vie d'une personne, d'un animal, d'une plante, d'un extraterrestre, comme si l'on comprenait sans difficulté ce que l'on entend par là. Mais à quoi fait-on référence au juste lorsqu'on emploie ce terme polysémique? Si la science a sa réponse, l'art a aussi la sienne, que Stéphane Brizé fait connaître ici en évitant d'aborder «la vie en général» pour plutôt porter à l'écran «une» vie, celle de Jeanne Le Perthuis des Vauds.*

PIERRE-ALEXANDRE FRADET

**S**itôt sortie du couvent où les *bonnes* manières et le *bon* mode de pensée lui ont été inculqués, Jeanne épouse le vicomte Julien de Lamare. Après un bref moment de bonheur, la désillusion. Trompée par son époux à maintes reprises, Jeanne fait face à un dilemme: quitter le château et renoncer à la vie familiale qu'elle mène avec Julien, ou lui pardonner. Inspirée par les conseils d'un prêtre aux portes de la retraite, elle consent à l'excuser. Bien que le pardon soit parfois vilipendé aujourd'hui en raison de ses racines religieuses et de l'état passif dans lequel il nous maintiendrait, dit-on, il peut avoir quelque chose de fondamentalement noble, dès lors qu'il permet de libérer l'esprit du ressentiment et de paver la voie à un futur meilleur.

Pourtant, à tout accepter et tout accueillir par le pardon, à acquiescer à tous les obstacles qu'on place sur sa route, on risque de s'empêcher de les contourner. C'est ce qui en vient à se produire avec Jeanne, qui apparaît dans **Une vie** moins comme une cause que comme une conséquence de son monde. Lorsque son mari la trompe, elle l'accepte. Lorsque son fils lui requiert à répétition de l'argent, elle accède à sa demande. On peut s'interroger jusqu'à quel point cette caractérisation de la femme demeure pertinente de nos jours. À décrire un être féminin sous le signe de la complète

passivité, ne retombe-t-on pas dans les clichés que les luttes féministes ont voulu combattre? Stéphane Brizé pourrait rétorquer que son œuvre s'efforce avant tout de montrer les circonstances, publiques et privées, qui compliquent l'expression de la femme. À la différence des singuliers personnages qu'on rencontre dans **Elle** et **Breaking the Waves**, mais à l'instar de ceux présents dans **Ida**, **Chemin de croix** et **Des hommes et des dieux**, l'esprit de Jeanne ne paraît en aucun cas déviant; il est retenu, contraint par une force morale qui le traverse et le dépasse, pour le meilleur et pour le pire.

Puisqu'il s'agissait pour Stéphane Brizé de traiter d'une vie et non pas de l'existence en général, le cinéaste a nécessairement dû aller au plus près du vécu de ses personnages. De là, sans doute, le choix du format 1.33, qui a pour effet de placer au centre du plan les protagonistes. À se recentrer sur eux, certes, le long métrage gagne en humanité, mais perd aussi en même temps en ambiance et en atmosphère. Il tend à mettre de côté le monde dans lequel les personnages évoluent, acquièrent leur sens. Comment éviter de mettre trop à l'écart ce monde? **Une vie** a largement misé – comme c'est le cas dans bon nombre de films – sur l'aspect sonore. Du début à la fin, un important travail

PHOTO: Une façon de filmer l'intuition du corps

de bruitage et de mixage semble avoir été réalisé. Ici, on entend avec netteté les éclaboussures d'un arrosoir et l'effritement de la terre d'un potager; là, on prête l'oreille au sec crépitement d'un feu, à des lettres chiffonnées, à des pas lourds sur le plancher. Mais ce bruitage est quelquefois mis si en avant qu'il paraît destiné à combler un vide plus qu'à rendre naturelle l'atmosphère de l'œuvre. Pour cette raison, les oreilles les plus attentives seront quelque peu froissées.

Il faut saluer néanmoins les multiples ellipses dont *Une vie* est parsemée. Pour mieux s'éloigner des scènes larmoyantes, convenues ou dont on devine aisément la teneur sans les avoir vues, le long métrage livre tout juste assez d'indices sur ce qui précède ou suit ces scènes, afin de permettre au spectateur d'éviter d'en subir la lourdeur. Aussi ce spectateur se trouve-t-il souvent parachuté en plein cœur de scènes admirables. Ainsi, en particulier, pour le plan du combat entre l'enfant de Jeanne et un prêtre, ou encore pour le plan nocturne de poursuite dans les champs. S'il n'est évidemment plus novateur en soi de faire appel à la caméra à l'épaule, y avoir recours demeure tout à fait judicieux lorsque l'objectif est d'attiser la sympathie ou de révéler le tremblement intérieur dont les personnages sont marqués – sympathie et tremblement qui sont au cœur d'*Une vie* et de ses scènes maîtresses.

Pour mieux s'éloigner des scènes larmoyantes, convenues ou dont on devine aisément la teneur sans les avoir vues, le long métrage livre tout juste assez d'indices sur ce qui précède ou suit ces scènes, afin de permettre au spectateur d'éviter d'en subir la lourdeur.

À une époque où le cinéma n'était pas encore inventé, le philosophe américain Henry David Thoreau écrivait : « Je peux être touché par une représentation théâtrale; d'autre part je *peux ne pas* être touché par un événement réel qui paraît me concerner beaucoup plus. [...] Lorsque la comédie, ce peut être la tragédie de la vie, est terminée, le spectateur passe son chemin. Il s'agissait d'une sorte de fiction, d'un simple travail de l'imagination, autant que sa personne était en jeu. Ce dédoublement peut facilement faire de nous parfois de pauvres voisins, de pauvres amis. »<sup>1</sup> Ce que Thoreau affirme de la représentation théâtrale est peut-être encore plus vrai de la représentation filmique. Car il existe bel et bien des fictions cinématographiques qui nous affectent plus que certains événements réels rapportés par les médias. Cependant, au lieu de faire toujours de nous de « pauvres voisins » et de « pauvres amis » inattentifs au sort des autres, certaines de ces fictions ont l'avantage, d'une part, de



rendre possible une identification concrète aux personnages et, d'autre part, d'imaginer comment le monde pourrait être, dans un futur proche ou éloigné. Le réel et ses possibilités propres ne se trouvent donc pas forcément liquidés par l'univers fictionnel; ils peuvent aussi être efficacement reconquis par lui.

Cette identification et cette capacité à prendre du recul par rapport au cours actuel des choses, on les voit à l'œuvre bien sûr dans une myriade de films, dont *La loi du marché* du même Stéphane Brizé. On le comprend à la lueur du scénario : au sein d'un système économique capitaliste sur lequel on peine à prendre l'ascendant, on est susceptible de devenir à la fois victime et complice. Victime, parce que les injustices qui en découlent sont nombreuses et diversifiées; et complice, puisqu'il est tentant, voire par moments nécessaire, de s'insérer soi-même dans ce système à des fins de survie.

Ce couple conceptuel de la victime et du complice réapparaît d'ailleurs dans ce qui constitue l'une des plus heureuses surprises des Oscars 2017, l'impeccable *Moonlight*, où un *dealer* tient lieu de père auprès d'un jeune garçon, en même temps qu'il approvisionne en drogue sa mère pour survivre dans un monde âpre qu'il n'a pas choisi. Lui-même fruit d'une adaptation, *Une vie* revisite le même sujet, bien qu'en un tout autre contexte que *Moonlight* : la Normandie des années 1800. En Jeanne se dévoile en effet un personnage dont l'affection pour l'être humain l'amène à consentir plus ou moins consciemment (complicité) aux maux qu'elle subit (victimisation). En dépit du petit flottement scénaristique qui survient vers la fin – comment peut-on parvenir à se sortir de cette situation de complicité et de victimisation ? –, le long métrage de Brizé repose sur des intuitions fortes et tape dans le mille. ☺

★★★½

<sup>1</sup> Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, trad. par L. Fabulet, Paris, Gallimard, édition de 1922, p. 158.

■ **Origine** : France – **Année** : 2016 – **Durée** : 1 h 59 – **Réal.** : Stéphane Brizé – **Scén.** : Stéphane Brizé, Florence Vignon (d'après le roman de Guy de Maupassant) – **Images** : Antoine Héberlé – **Mont.** : Anne Klotz – **Son** : Pascal James, Alain Sironval – **Int.** : Judith Chemla (Jeanne Le Perthuis des Vauds), Jean-Pierre Darroussin (le baron Simon-Jacques), Yolande Moreau (la baronne Adélaïde), Swann Arlaud (Julien de Lamare), Nina Meurisse (Rosalie), Olivier Perrier (l'abbé Picot), Clotilde Hesme (Gilberte de Fourville) – **Prod.** : Miléna Poylo, Gilles Sacuto – **Dis.** : MK2 | Mile End.

# C'est le cœur qui meurt en dernier

## Mémoire fragmentée

Avec ce nouveau long métrage de fiction, Alexis Durand-Brault s'attaque à l'adaptation du roman autobiographique éponyme publié par Robert Lalonde en 2013. Reposant principalement sur la sobriété de la mise en scène et l'adroite direction d'acteurs, ce quatrième film de Durand-Brault révèle une évocation émouvante d'une mère, de son fils et au final, de la rédemption familiale.

CHARLES-HENRI RAMOND

Adapté par Gabriel Sabourin (*Amsterdam*), qui incarne également le rôle principal, **C'est le cœur qui meurt en dernier** relate la tentative d'un auteur à succès de renouer les liens avec sa mère, juste avant que celle-ci ne se voit emportée par une maladie incurable. La volonté d'en finir, avec la vie, avec les mensonges et les non-dits qui ont émaillé les 20 dernières années de leur relation leur donnera une bonne raison de se rapprocher. À travers le personnage de Julien et de sa mère, le scénario nous replonge dans la mémoire d'une enfance jadis troublée par un drame familial qui, bien qu'il ne se révèle que dans les ultimes instants, imprègne tout le film de sa présence.

À la lecture de cette prémisse, on s'attendrait à une énième chronique psychologique plongée dans les sombres méandres d'un passé douloureux qui refait soudainement surface. Il y a en effet dans cette histoire des thématiques connues et déjà explorées dans la cinématographie québécoise. Le mâle qui doute et l'absence du père y sont bien présents. Les auteurs ont cependant réussi à faire oublier ce petit air de déjà vu en ayant su trouver un juste équilibre entre le mélodrame et la comédie. Que ce soit dans le ton ou dans le traitement, ils nous donnent une œuvre de facture certes très conventionnelle et résolument tournée vers le grand public, mais qui par moments parvient à saisir un certain état de grâce. Ils se reposent sur des portraits de la figure maternelle dépeints avec suffisamment de légèreté et de romanesque pour qu'ils évitent les pièges d'un sujet qui avait tout pour attirer le pathos dans ses filets.

À la quarantaine encore insouciant, amatrice de Belafonte et autres espagnolades, elle est Sophie Lorain, on la retrouve sur ses derniers jours sous les traits de Denise Filiatrault, bavarde, mal lunée, mais toujours attachante. À l'image de personnages secondaires assez peu approfondis, le récit se concentre sur le trio composé des deux mères et de ce fils indécis, « qui ne sait pas dire les choses », et qui passe ses sentiments au tordeur du passé, essayant de trouver dans le présent l'occasion de remettre les compteurs à zéro pour mieux avancer. Entre la jeunesse et la mort, la double représentation matriarcale constitue surtout pour lui le lien étroit qui unit des souvenirs douloureux et la nécessité de régler les comptes. Portée par une interprétation habitée, cette tendre évocation de la mémoire fragmentée doit beaucoup à ses rôles de compositions qui parviennent à évacuer la lourdeur du drame, même dans ses instants les plus durs. Tout en humour caustique et en décalage, Denise Filiatrault se révèle



Bavarde, mal lunée, mais toujours attachante

Portée par une interprétation habitée, cette tendre évocation de la mémoire fragmentée doit beaucoup à ses rôles de compositions qui parviennent à évacuer la lourdeur du drame...

décidément très en forme. C'est en grande partie sur elle que repose le film et sa réussite.

Alors qu'il avait connu des bonheurs très inégaux avec ses précédentes réalisations, le metteur en scène de la populaire série *La galère* surprend donc agréablement par ses retours en arrière non linéaires qui s'avèrent tous nécessaires et par sa direction d'acteurs adroite qui a su chercher la justesse dans le jeu des comédiens. En se concentrant sur l'émotion, la retenue qu'il affiche nous place loin de l'esbroufe dont il avait usé et abusé dans *La petite reine*. Émouvant rappel aux rapports teintés de passion, d'oubli et de rancune qui unissent une mère et son fils, **C'est le cœur qui meurt en dernier** est sans aucun doute son long métrage le plus abouti.

★★★

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2017 – **Durée:** 1 h 43 – **Réal.:** Alexis Durand-Brault – **Scén.:** Gabriel Sabourin – **Images:** Jérôme Sabourin – **Mus.:** Béatrice Martin – **Mont.:** Louis-Philippe Rathé – **Int.:** Gabriel Sabourin (Julien), Denise Filiatrault (mère de Julien), Sophie Lorain (mère de Julien jeune), Paul Doucet (Henri), Geneviève Rioux (Marie-Ève), Céline Bonnier (Catherine) – **Prod.:** Richard Lalonde – **Dist.:** Les Films Séville.

# The Gardener

## Méditer sur l'art de jardiner

Pour son premier long métrage en carrière, le réalisateur Sébastien Chabot choisit le genre documentaire afin de mettre en scène *Les Quatre Vents*, de splendides jardins situés dans la région de Charlevoix, créés par le jardinier-horticulteur et philanthrope américain Frank Cabot. À la fois biographique et méditatif, sur un sujet peu exploré sur pellicule, **The Gardener** fut récipiendaire du prix du meilleur film canadien au Festival de cinéma de la ville de Québec.

JULIE VAILLANCOURT

Le documentaire débute sur une citation d'Alexander Pope, célèbre poète anglais, qui comparait judicieusement le jardinage à la peinture de paysage. À n'en point douter, Frank Cabot était un artiste du paysage, ce qu'il nous révèle par ses témoignages dans **The Gardener**. Se sachant atteint d'une maladie pulmonaire dégénérative, l'homme ouvre, pour la première fois, les portes de ses jardins privés de Cap-à-l'Aigle, à une équipe de tournage. Dans ce qui constituera son testament filmé, le jardinier octogénaire se confie à la caméra, exposant sa philosophie sur l'art de jardiner. « Il faut contempler un jardin en silence, pour voir ce qu'il nous dit [...] Visiter un jardin est une expérience sensorielle », dira à juste titre Frank. Avec une utilisation efficace des images et du son, le documentaire transmet ladite expérience; l'impression de sentir la brise sur son visage ou encore les effluves des fleurs... Le mixage sonore (dont les oiseaux chantants) et la musique originale, signée Luc Saint-Pierre (sans oublier des opus de Bach et de Gabriel Fauré), accompagnent à ravir cette visite des jardins.

Si **The Gardener** offre une immersion dans ces jardins de plus de huit hectares, l'aspect biographique est indubitablement présent, puisqu'à travers la création, c'est le parcours d'un homme qui est exposé. Témoignages et images d'archives retracent cette aventure horticole créée sur trois générations, jusqu'aux premières visites publiques des jardins en 1987. Un pan d'histoire des plus intéressants, doublé d'une lettre d'amour à La Malbaie. En terme de durée, le documentaire de près d'une heure trente aurait gagné en efficacité, dans un condensé de 60 minutes, en évitant les redondances d'accolades (quoique méritées) véhiculées dans certains témoignages. D'ailleurs, certains intervenants sont plus pertinents que d'autres; les témoignages familiaux (Anne, la femme de Frank et son fils Colin) se conjuguent bien à ceux des « experts »; l'historien Jean des Gagniers, le père Louis Genest (qui discute de biodiversité dans la région) et des écrivains britanniques spécialisés en jardinage Penelope Hobhouse et Tim Richardson. Puis, la présence d'Adrienne Clarkson, reconnue pour avoir été la 26<sup>e</sup> gouverneure générale du Canada (et non pour sa spécialisation en horticulture). Elle s'exprime bien, certes, tel fut le métier de la journaliste de profession, mais il y a surenchère de l'utilisation de ses interventions, comme pour valider la crédibilité du documentaire, ce qui confère un caractère bourgeois au propos. La présence de Raynald Bergeron à l'écran — jardinier depuis de nombreuses années aux Quatre Vents et créateur d'une nouvelle espèce de plante — est minime comparativement à celle d'Adrienne Clarkson. D'ailleurs, les jardiniers au travail sont rarement mis en scène, si ce n'est que par le biais d'images d'archives. Cela



Un lège florissant de Frank Cabot

confère une qualité contemplative et méditative au film, à l'image du jardin. Certains intervenants parlent de Frank au passé, puisqu'ils furent interviewés après sa mort dans la chronologie filmique (Frank ouvre son jardin à l'équipe en 2009 et décède en 2011). Or, pour le spectateur qui regarde Frank témoigner devant ses yeux, cette mention de l'homme au passé peut générer une certaine confusion (la date de décès de ce dernier étant dévoilée au générique de fin).

Si les entrevues demeurent statiques, une mise en scène renforçant le côté protocolaire, les images des jardins, signées Geneviève Ringuet, sont superbes: de gros plans floraux, sans oublier les travellings fluides, qui font pénétrer le spectateur dans les jardins avec une impression d'apesanteur, à la manière d'une douce valse. Qui plus est, **The Gardener** met de l'avant une des plus belles régions du Québec, pour quiconque sait poser son regard et méditer sur la beauté: les paysages bucoliques de Charlevoix offrent une mise en scène à couper le souffle. **The Gardener** présente non seulement la passion d'un homme pour son jardin, mais aussi un hommage à Charlevoix et ceux ayant embrassé la beauté de la région. Sans conteste, le documentaire, par son approche biographique et méditative du sujet, s'éloigne du film touristique ou promotionnel et se classe habilement dans la catégorie des films sur l'art (celui de jardiner). Bien que l'aspect promotionnel ne semble pas être la mission première de l'oeuvre sur pellicule, la réalité est telle que ce documentaire vous donne irrémédiablement envie de visiter ces fameux jardins, ou du moins, de commencer à cultiver le vôtre, un lège florissant de Frank Cabot.

★★★

■ LE JARDINIER | Origine: Canada (Québec) – Année: 2016 – Durée: 1 h 27 – Réal.: Sébastien Chabot – Scén.: Sébastien Chabot – Images: Geneviève Ringuet – Mont.: Aurélie Govaere – Mus.: Luc Saint-Pierre – Son: Jean-François Turcotte – Avec: Francis H. Cabot, Anne P. Cabot, Colin Cabot, Adrienne Clarkson, Raynald Bergeron, Penelope Hobhouse, Tim Richardson, Jean des Gagniers, Louis Genest – Prod.: Sébastien Chabot, Julie Dalbec, Michael Slack – Dist./Contact: Les Films d'aujourd'hui.

# Tuktuq

## Les chemins de traverse

Lauréat du Prix Communications et société au plus récent Festival du cinéma international en Abitibi-Témiscamingue, **Tuktuq** est un récit qui émane d'une démarche éminemment personnelle. Le film est en parfaite continuité avec **Tout va mieux**, court métrage d'une grande beauté, composé de plans de nature et de la voix off d'une jeune fille, qu'Aubert a tourné à la même époque. Il confirme à nouveau — et peut-être plus que jamais auparavant —, à quel point le cinéaste est un « véritable poète de l'image »<sup>1</sup>.

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS



Un côté impressionniste

Créateur polyvalent, à la fois acteur, réalisateur, poète et parolier, Robin Aubert n'a de cesse de provoquer et de surprendre, sans jamais tomber dans la facilité. Dans la filmographie atypique du cinéaste, **Tuktuq** rappelle surtout **À quelle heure le train pour nulle part**, long métrage à très faible budget tourné en Inde en 2009. **Tuktuq** est d'ailleurs le deuxième volet d'un projet de cycle dédié aux cinq continents. Mais ce que cette plus récente offrande perd en expérimentation par rapport à son prédécesseur, elle le gagne en maturité. Le film s'ouvre alors que la caméra, posée au ras du sol, filme les pieds d'une foule de marcheurs qui avancent comme d'un seul et même pas. Le contexte est ainsi donné : nous sommes en pleine grève étudiante du printemps 2012, époque qui concorde avec le lancement du Plan Nord par le gouvernement libéral provincial. Outre ce prologue et les images du protagoniste à la chasse, **Tuktuq** est composé principalement d'une succession de plans, pour la plupart fixes, qui s'attardent à la nature et au sol rocaillieux du Nunavik, à ses habitants et à ses bêtes, de même qu'aux divers objets qu'on y abandonne. Les riches compositions visuelles du film prouvent hors de tout doute le grand talent de cadreur d'Aubert, qui tient lui-même la caméra, à l'image de son personnage / alter ego.

Teintées d'un humour mordant et pleines d'ironie, les conversations téléphoniques en voix off avec le sous-ministre amènent une dimension plus fictionnelle au film. Porté par la voix du cinéaste Robert Morin (manifestement une inspiration pour Aubert), ce personnage truculent de politicien affairiste convient

parfaitement au ton et à l'univers décapants de l'auteur de **Yes Sir! Madame...** À l'écran, le personnage de Martin n'entre que très peu en contact avec les gens qu'il filme. Or, on sent une adhésion totale, une fascination du caméraman pour les paysages nordiques et les coutumes de ce peuple autochtone. Aubert laisse les images, qui sont très fortes malgré — et en raison de — leur côté impressionniste, parler à sa place. Toujours à bonne distance de leurs sujets, ses images s'approchent du réel, tout en évitant habilement le pathos, voire le misérabilisme, qu'un documentaire classique ou télévisuel sur la condition autochtone québécoise aurait mis de l'avant.

L'œuvre se conclut sur un panoramique qui découvre un lac paisible et l'horizon qui se profile derrière. Il s'agit du premier mouvement de caméra élaboré du film. La forme est ici en parfaite adéquation avec le propos. Car **Tuktuq** est le récit d'une transformation, d'une prise de conscience d'abord personnelle, puis politique (au sens large). Il appelle à sortir de l'immobilisme, du confort de nos vies rangées, pour aller à la découverte de l'autre... et à la découverte de soi-même. Si le protagoniste semble faire la paix avec son ex-copine et renouer avec son fils en partageant une partie de chasse avec lui à la fin du film, on peut se demander, en extrapolant et à juste titre, où en est la prise de conscience collective amorcée par les Québécois, cinq ans après l'élan que fut le « printemps érable ». En 2014, dans son recueil *El beso del amor*, Aubert affirmait sans détour, au début d'un court poème composé de quatre vers : « J'aimerais tant faire un film / Qui parle de la beauté du monde ». On peut dire qu'avec **Tuktuq**, le cinéaste atteint ce noble objectif. Gageons qu'il n'a pas fini de filmer la beauté aride du monde et ses travers, d'émouvoir le spectateur attentif et patient et d'ébranler nos certitudes et notre indifférence collective.

★★★★

<sup>1</sup>C'est ainsi que l'on qualifie Aubert sur la quatrième de couverture de son premier recueil de poèmes, *Entre la ville et l'écorce*, paru aux éditions L'Oie de Cravan, en 2011.

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 33 – **Réal. :** Robin Aubert – **Scén. :** Robin Aubert – **Images :** Robin Aubert – **Mont. :** Robin Aubert – **Mus. :** Pilou et René Lussier – **Int. :** Robin Aubert (Martin), Robert Morin, Brigitte Poupart, Minnie Arngak – **Prod. :** Robin Aubert – **Dist. :** K-Films Amérique.

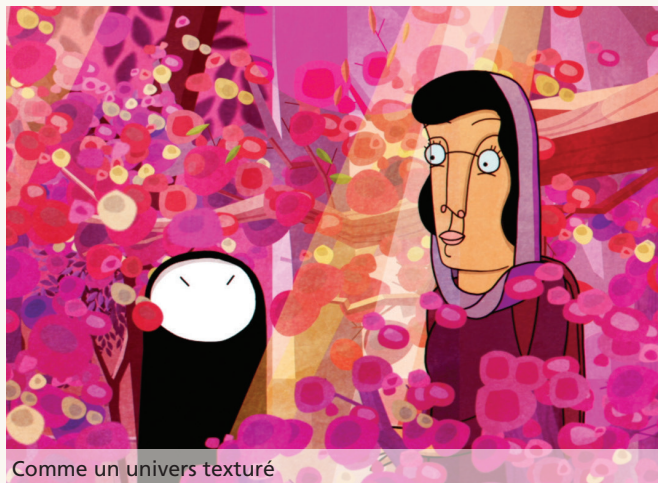
# Window Horses

## The Poetic Persian Epiphany of Rosie Ming Des mots, des couleurs et du son

*Le Canada : deux solitudes. Alors que le cinéma québécois est projeté sur écran partout au pays, trop peu de films canadiens traversent les frontières du Québec. Mis à part les Guy Maddin, Atom Egoyan, David Cronenberg et James Cameron, combien de réalisateurs canadiens sont connus et célébrés au Québec ?*

JULIE DEMERS

Et pourtant, le cinéma canadien est foisonnant et inventif. Évoquons rapidement les réalisateurs inuits Zacharias Kunuk et Alethea Arnaquq-Baril, les réalisatrices Deepa Mehta, Sarah Polley, Patricia Rozema et les cinéastes de la relève (Stephen Dunn, Igor Drljaca, Andrew Cividino) qui ont été sélectionnés aux côtés de Québécois dans les plus grands festivals du monde. Au Québec, cependant, nous n'en entendons à peu près jamais parler. Si nous accueillons avec chaleur les œuvres de nos voisins du Sud, force est de constater que le même traitement n'est pas offert aux longs métrages canadiens. Notre nationalisme tend à nous couper de tout un pan de la cinématographie. Et c'est pour le moins dommage.



Comme un univers texturé

À cette longue liste de cinéastes canadiens importants (mais méconnus au Québec), il faut maintenant ajouter le nom d'Ann Marie Fleming. Avec **Window Horses**, l'un des trop rares longs métrages d'animation produits au Canada, la réalisatrice s'est hissée cette année dans le *Canada's Top Ten* du Festival du film de Toronto.

Une histoire : celle de Rosie Ming. La jeune fille vit chez ses grands-parents maternels depuis la disparition mystérieuse de son père iranien et la mort de sa mère chinoise. Coupée trop tôt de l'héritage perse, elle s'intéresse peu à la culture asiatique et se cherche. Elle croit avoir trouvé une part de son identité dans la culture française. Invitée dans un festival de poésie en Iran, Rosie renouera avec ses racines perdues et comprendra que c'est bien souvent en s'ouvrant à l'autre qu'on se découvre soi-même.

Dans **Window Horses**, la poésie devient un langage universel qui permet de créer des ponts entre soi et le monde extérieur, entre

l'illusion et la vérité, entre maintenant et hier, entre l'ici et l'ailleurs. Un langage universel, puisque la poésie ne fait pas seulement appel à l'intellect. Même si elle utilise comme matière première la langue, elle s'adresse avant tout au ventre et à l'instinct — par où elle se rapproche des arts visuels et de la musique. Loin de devoir être intelligée pour être appréciée, elle n'a besoin, pour révéler son condensé de vérité, que d'être ressentie, éprouvée de l'intérieur dans une intime étreinte entre les mots et les entrailles. Et ce sont justement les poèmes en langue étrangère — que Rosie ne comprendra pas et qui ne seront pas traduits — qui frapperont le plus l'imaginaire de la jeune fille.

Une fois arrivée en Iran, Rosie se fait réveiller par les appels à la prière : ces chants se transforment alors en rubans de couleur. Lorsqu'un Chinois récite son poème dans sa langue, ses mots se métamorphosent en ondes sonores qui font vibrer les personnages. Fleming atteint ici à quelque chose de remarquable. Pour une des rares fois au grand écran, la littérature et le cinéma cohabitent sans que la parole ne prenne le pas sur les images.

On peut certes reprocher au film son manque d'unité visuelle. Le style de 12 animateurs (qui illustrent, chacun à sa manière, l'esthétique d'un poète) côtoie mal celui de Fleming. C'est que la cinéaste reprend pour Rosie son personnage de Stick Girl, développé dans des courts métrages précédents. Personnage plat et naïf, Rosie s'incarne dans un corps de bonhomme allumette. Dessiné comme on l'aurait fait dans les années 90, alors que le logiciel Microsoft Paint participait à une révolution informatique aux conséquences esthétiques douteuses, le personnage de Rosie évolue dans un monde kitsch. Cet aspect visuel s'intègre maladroitement à l'univers texturé du film. L'objectif était bien sûr de faire ressortir la difficulté qu'a Rosie de faire sa place dans le monde ; mais hélas, le résultat est loin de convaincre.

Malgré tout, **Window Horses** demeure avec le tout récent **Paterson** de Jarmush l'une des plus belles tentatives des dernières années d'inviter la poésie au grand écran. Une œuvre à découvrir, donc, et qui prouvera à certains sceptiques que le cinéma canadien peut être tout sauf une pâle copie du cinéma américain. 📍

★★★

■ LA VIE EN ROSIE – L'ÉPOPPÉE PERSANE DE ROSIE MING **Origine :** Canada – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 25 – **Réal. :** Ann Marie Fleming – **Scén. :** Ann Marie Fleming – **Mont. :** Ileana Pietroburno – **Mus. :** Taymaz Saba – **Son :** Maureen Murphy, Kelly Cole, Bill Mellow – **Dir. Art. :** Sadaf Amini, Lillian Chan, Dominique Doktor, Bahram Javaheri, Louise Johnson, Jody Kramer, Kevin Langdale, Michael Mann, Janet Perlman, Kunal Sen – **Voix :** Sandra Oh (Rosie Ming), Shohreh Aghdashloo (Mehrnaz), Peyman Moaadi (Payman), Don McKellar (Dietmar) – **Prod. :** Ann Marie Fleming, Sandra Oh – **Dist. / Contact :** Métropole Films.

# SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

POUR LIRE LA REVUE SÉQUENCES EN NUMÉRIQUE



## **ABONNEMENT INSTITUTIONNEL**

514-343-6111 / POSTE 5500  
CLIENT@ÉRUDIT.ORG

## **ABONNEMENT INDIVIDUEL**

[HTTPS://WWW.SODEP.QC.CA](https://www.sodep.qc.ca)

## **ACHAT DE NUMÉROS INDIVIDUELS**

[HTTP://VITRINE.ENTREPOTNUMERIQUE.COM](http://vitrine.entrepotnumerique.com)

PAGE WEB DE LA REVUE [HTTP://REVUESEQUENCES.ORG](http://REVUESEQUENCES.ORG)

TITRES [UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE À MONTRÉAL]	CASTIEL	RAMOND	RÉDACTEURS	VOUS
<i>A United Kingdom</i> (Internet)	★★½			
<i>Ballerina</i> (Internet)		★½	★★½	
<i>Beauty and the Beast</i>   <i>La Belle et la Bête</i> (Internet)	★★★★½			
<i>Before I Fall</i>   <i>Le dernier jour de ma vie</i> (Internet) (Internet)		★★	★★½	
<i>Bitter Harvest</i> (Internet)	★★			
<i>Below Her Mouth</i>   <i>Sous ses lèvres</i> (Internet)	★★		★★★★½	
<i>C'est le cœur qui meurt en dernier</i> (p. 32 / Internet)		★★★		
<i>Ça sent la coupe</i> (Internet)	★★	★★	★★½	
<i>Defenders of Life</i> (p. 11)	★★★★½			
<i>Divines</i> (p. 16)	★★★★			
<i>En cavale</i> (Internet)		★★½		
<i>Ghost in the Shell</i>   <i>Ghost in the Shell – Le film</i> (Internet)	★★½		★★½	
<i>I Am Not Your Negro</i>   <i>Je ne suis pas votre nègre</i> (p. 18 / Internet)	★★★★	★★★★★	★★★★★	
<i>John Wick: Chapter 2</i>   <i>John Wick: Chapitre 2</i> (Internet)	★★★		★	
<i>Kong: Skull Island</i> (Internet)	★★★		★★★★½	
<i>L'économie du couple</i> (p. 20 / Internet)	★★★★	★★★★½	★★★★½	
<i>L'odyssée</i> (Internet)	★★★	★★½		
<i>L'Outsider</i> (Internet)	★★★	★★★		
<i>La mécanique de l'ombre</i> (Internet)	★★★★½			
<i>Le cœur en braille</i> (Internet)		★½		
<i>Les arts de la parole</i> (Internet)		★★★★½		
<i>Logan</i> (p. 22 / Internet)	★★★★		★★★★	
<i>Louise en hiver</i> (Internet)	★★★	★★★★½		
<i>Ma vie de courgette</i>   <i>My Life as a Zucchini</i> (Internet)		★★★		
<i>Mr. Ove</i>   <i>A Man Called Ove</i> (Internet)	★★★			
<i>Noces</i> (Internet)	★★★★½		★★★	
<i>On the Beach at Night Alone</i> (p. 3)				
<i>Personal Shopper</i> (p. 24 / Internet)	★★★★	★★★★	★★★★	
<i>Réparer les vivants</i> (p. 26 / Internet)	★★★★½	★★★	★★★★½	
<i>P.S. Jerusalem</i> (Internet)	★★★★½	★★★★½		
<i>Split</i>   <i>Divisé</i> (Internet)	★★★			
<i>T2 Trainspotting</i>   <i>F2 Ferrovipathes</i> (p. 28 / Internet)	★★★★½		★★★★½	
<i>The Gardener</i>   <i>Le jardinier</i> (p. 33 / Internet)		★★★	★★★	
<i>The Great Wall</i>   <i>La Grande Muraille</i> (Internet)	★★½	★★★		
<i>The Settlers</i>   <i>Les colons</i> (Internet)	★★★★½			
<i>The Zookeeper's Wife</i>   <i>La femme du gardien de zoo</i> (Internet)	★★★			
<i>Toni Erdmann</i> (Internet)	★★★★½			
<i>Tuktug</i> (p. 34 / Internet)		★★★★½	★★★★½	
<i>Une vie</i> (p. 30 / Internet)	★★★★½		★★★★½	
<i>Window Horses</i>   <i>La vie en Rosie</i> (p. 35 / Internet)			★★★	
<i>Yes</i> (Internet)		★★½		

★★★★★ EXCEPTIONNEL    ★★★★ TRÈS BON    ★★★ BON    ★★ MOYEN    ★ MAUVAIS    ½ [ENTRE-DEUX-COTES]



# Bertrand Bonello

« Il a fallu que je trouve mon chemin de manière relativement solitaire »

*Dans ce long entretien, Bertrand Bonello revient sur l'origine, la fabrication et la réception de **Nocturama**, son plus récent film. Mais aussi, plus largement, sur sa filmographie, que nous avons revisitée avec lui au cours de notre échange, l'interrogeant notamment sur sa méthode de travail, l'importance de la musique dans ses films, son attachement au court métrage ou encore son rapport au cinéma français.*

SAMI GNABA

***Dans un entretien réalisé il y a quelques années avec Télérama, vous évoquiez déjà le projet de Nocturama comme le reflet d'un sentiment de malaise et de violence sociale d'une certaine jeunesse dans la France actuelle. Pourtant, le film n'en fait jamais état explicitement, hormis dans un court passage dans lequel deux personnages préparant une thèse parlent d'une « soi-disant parfaite démocratie qui fabrique elle-même son propre ennemi ». Pourquoi ?***

À l'origine, le film est né alors que je préparais *L'Apollonide*, en 2010. Je pense que je paniquais un peu de faire un film en costumes. Je n'avais jamais fait ça avant. Aussi, je paniquais d'être déconnecté du contemporain. Je voulais qu'avec le film suivant je puisse revenir à quelque chose de contemporain. Et mon sentiment à l'époque était que je ressentais une tension sociale sur le point d'exploser. Il suffisait d'ouvrir le journal, de marcher dans les rues, pour ressentir cette tension, cette colère... Je ne voulais surtout pas l'aborder comme film à discours. Je trouvais que c'était plus intéressant de passer par le geste, par l'action. C'est quelque chose qu'on voit souvent dans un certain cinéma américain qui passe par des films de genre, des films d'action, qui arrivent à insuffler un sous-texte politique. C'est donc comme ça

que j'ai construit le film. Pour revenir à la scène que vous avez évoquée, avec les deux étudiants en Sciences Po qui parlent de la démocratie au 20<sup>e</sup> siècle, on peut très bien imaginer ce qu'elle dit, en hors-champ, sur la réalité d'aujourd'hui. J'ai eu beaucoup recours au hors-champ dans ce film.

***Comme dans tous vos films d'ailleurs.***

Oui, là il y a un vrai hors-champ, qui est celui du discours.

***À un moment du film, l'un des personnages sort se promener dans un Paris complètement déserté et croise la route d'une cycliste interprétée par Adèle Haenel. Cette dernière, s'exprimant sur les explosions qui ont eu lieu plus tôt, dira que « de toute manière ça devait arriver ».***

Pour ce personnage, c'est un peu moi qui parle à travers elle. Quand j'écrivais le film, j'étais convaincu que quelque chose allait se produire. Je me disais que ce n'était pas possible que cette tension tienne comme ça. Encore là, je ne suis pas là pour dire quoi, comment ou pourquoi. En revanche, j'ai juste senti cette tension. Le personnage d'Adèle Haenel qui est extérieur au film, c'est un peu moi qui exprime mon point de vue « de

toute manière ça devait arriver ». Alors que ce qui est arrivé, c'est une toute autre chose. Ce qui a été d'ailleurs l'une des grandes difficultés auxquelles s'est heurté le film.

**Justement, à ce sujet, quels ont été les changements majeurs apportés au film ? Vous étiez en plein montage du film quand les attentats terroristes ont frappé Paris.**

En fait, j'avais déjà fini le premier montage du film quand les attentats ont eu lieu. Alors, j'ai évidemment tout de suite montré le film aux producteurs, distributeur et vendeur, en leur disant bien sûr qu'il n'était pas fini, mais « regardons-le et parlons ». Après le visionnement, on a décidé de ne rien changer, le film était déjà là. En revanche, le titre initial qui devait être *Paris est une fête* a été modifié. Après les attentats du 13 novembre, le bouquin d'Ernest Hemingway était devenu un symbole et je ne voulais surtout pas créer un lien immédiat avec les attentats, qui ferait penser d'une manière ou d'une autre que j'allais profiter de cette tragédie pour faire de la publicité pour le film. C'est la seule chose qu'on a vraiment changée. Certes, on s'est interrogé sur une scène ou deux, notamment celle où l'un des personnages parle du paradis. C'était la seule scène qui pouvait faire référence à l'islamisme, mais il me paraissait tout à fait logique que sur 10 personnes il y en ait un qui pense à ça (le paradis). Ça n'en fait pas un film sur des islamistes pour autant je le voulais simplement en cohérence avec la France d'aujourd'hui

**C'est une simple réaction face à la peur et à leur sort incertain, de la même manière que quand un autre personnage tente d'appeler sa mère.**

Exactement. Par ailleurs, dès que le personnage fait référence au paradis, il y a l'autre qui lui répond qu'il se trompe totalement. Ainsi, la scène se clôt sur elle-même.

**En examinant attentivement la structure de votre film, on se rend compte que les deux parties qui le composent sont d'une durée quasi identique, laquelle avoisine 55 minutes pour chacune. À cela s'ajoutent 10 minutes finales avec l'intervention des forces policières. Dans la première, majoritairement silencieuse, nous suivons une succession d'entrées et de sorties dans les métros, des mouvements nerveux et de préparatifs en montage alterné, avant que les explosions prennent d'assaut la ville de Paris. Tandis que la seconde, usant d'un dispositif coutumier dans votre cinéma, privilégie le huis clos en rassemblant tous les responsables des attentats dans un gros magasin. Ils attendent que le jour se lève pour pouvoir rentrer chez eux. Pouvez-vous revenir avec nous sur l'écriture du scénario ?**

C'est un film très mathématique. En effet, il y a deux parties qui se répondent; l'une à l'extérieur, l'autre à l'intérieur; une se déroulant le jour, l'autre la nuit; l'une campée dans un décor réaliste, l'autre dans un décor totalement reconstruit; dans l'une, les personnages sont en constant mouvement et tandis que dans l'autre, ils sont à l'arrêt. Et à l'intérieur de ces deux parties, il y a trois actes dont la grande différence tient dans leur rapport au temps. Dans le premier, c'est un rapport au temps d'une

grande précision, tandis que dans le second, c'est l'impression du temps qui s'arrête. La difficulté a été de trouver une forme de tension dans l'attente, dans le « rien » en fait. Et enfin, dans le troisième acte, le temps se brouille. On procède à quelques retours en arrière ou à des changements de point de vue. Ce qui consistait aussi à démontrer par l'image la fatigue, l'angoisse, qui s'intensifient au fur à mesure que la nuit avance c'est vraiment ces différents rapports au temps qui ont guidé l'écriture du film.



L'Apollonide

**Quel est votre rapport au film de genre ? On sent dans vos films une attraction évidente vers le cinéma de genre.**

Adolescent, j'ai beaucoup regardé de films de genre qui étaient souvent des films d'horreur ou fantastiques. Donc, mon introduction au cinéma s'est beaucoup faite avec des films de David Cronenberg, de Dario Argento et de Georges A. Romero, faits à la fin des années 70 et début des années 80. En préparant *Nocturama*, j'ai revu *Assault on Precinct 13* de John Carpenter et *Dawn of the Dead*. C'est à ces films-là auxquels je pensais quand je parlais de films que je considère contenir en eux un sous-texte politique tout en travaillant à l'intérieur du cinéma de genre. Officiellement, *Assault* est un film de série B et en même temps il y a le désir de raconter quelque chose de plus profond. Après, je vous dirais que j'ai un peu lâché le film de genre. Je trouve qu'il s'est beaucoup orienté vers le second degré et un cynisme qui ne me parlent pas. Car, ce que je trouvais beau dans ces films dont je parle c'est leur premier degré. C'est-à-dire qu'à travers le film de genre, des histoires de zombies, etc., les réalisateurs mettaient en scène leur propre peur du monde; pour quelqu'un comme Romero, c'était l'Amérique de l'après-guerre du Vietnam; pour quelqu'un comme Argento, c'était l'Italie des Brigades rouges; pour Cronenberg, c'était les peurs intimes. Avec la fin des années 80, c'était devenu autre chose.

*Nocturama* porte les marques de ce tout ce qui fait votre écriture cinématographique. Par là, je veux dire que dans tous vos films il se produit une forme de cassure dans leur mouvement. Dans un premier lieu, on sent le film bien installé — dans un registre, un genre, bien précis — et puis

**peu à peu se produit un dérèglement, une sorte de mise en danger du film, le réinventant et le redirigeant vers quelque chose d'imprévisible, d'inattendu. On observe cette cassure dans beaucoup de vos films, à commencer par *De la guerre*, *L'Apollonide* ou encore *Saint-Laurent*.**

Je pense que je ne m'en rends pas compte. Ce n'est pas un truc volontaire de ma part. Je pense que ça vient d'un vrai désir de spectateur. Ce que je veux dire, c'est que comme spectateur de films, il n'y a rien qui me rende plus heureux que d'être dans une salle en train de regarder un film qui commence dans un endroit que je connais pour se terminer dans un endroit que je ne peux pas anticiper. *L'Apollonide* est écrit ainsi. Nous sommes dans un endroit très identifiable (une maison close en 1900), qu'on a pu voir dans plein de livres et de tableaux. Et à l'intérieur de ce cadre, une fois que les choses sont installées, il me faut amener le film ailleurs, le conduire vers un endroit plus personnel, plus abstrait, plus mental. Depuis 5-6 ans, ce qui m'intéresse de plus en plus c'est de travailler les contrastes. Si en écrivant une scène, on sent qu'elle va être portée par une certaine atmosphère, il faut que la scène qui lui succédera la casse pour amener le film ailleurs. Il y a toujours dans ce choix l'idée que le spectateur ne puisse pas anticiper ce qui va se passer, autant d'un point de vue formel que scénaristique.

**Comment s'est constituée la distribution de *Nocturama*? Vous avez fait appel à des jeunes acteurs venant de différents horizons sociaux pour la plupart non professionnels. Comment avez-vous abordé avec eux les questions soulevées par le film?**

Je dois dire que je m'attendais à beaucoup plus de travail de ma part. Déjà, j'ai écrit le scénario sans réellement rencontrer des jeunes, mais plutôt à partir de mon propre imaginaire. Quand je l'ai terminé et commencé le casting, je m'attendais à une certaine résistance de la part des jeunes rencontrés. Mais non, il y a eu plutôt une forme de compréhension et d'adhésion très rapide au scénario de leur part. Ce qui a fait que je n'avais pas cette tâche de leur expliquer le scénario. Mon travail a été de les amener au cinéma. C'est-à-dire de les diriger sur un plateau. La plupart n'ayant jamais été dans un film avant, il me fallait leur expliquer comment trouver leur place dans un tournage, en termes de jeu par exemple.

**Quelles étaient leurs positions d'un point de vue politique?**

Nous avons trouvé quelques-uns qui provenaient d'un milieu très politisé. Il y en avait deux-trois qui étaient très obsédés par toutes les manifestations les plus radicales, au point de prendre le train pour l'Allemagne pour prendre part à certaines d'entre elles. Globalement, ils avaient une conscience politique. J'ai beaucoup discuté avec eux avant de leur faire lire le scénario. Je leur demandais par exemple des questions du type « voilà c'est Noël, si vous deviez faire exploser quatre lieux dans Paris, lesquels vous choisissez? » et leur réponse était très proche de ce que j'avais écrit dans le scénario. Même si elle penchait un peu plus vers certains médias qui sont très agressifs dans leur traitement de l'information, comme BFM. Ils avaient une grande méfiance par rapport à ce genre de médias.



**Faisons un bond en avant de plusieurs mois après la finalisation du film. Nous sommes au mois de mai, plus précisément à Cannes, où le film n'est pas programmé. Quelque chose d'assez similaire aura lieu quelques mois plus tard aux Césars, où *Nocturama* ne sera nommé dans aucune catégorie. On sent qu'il y a une volonté de se mettre à distance le film. Avec le recul, comment expliquez-vous cette résistance face à laquelle vous vous êtes heurté?**

Elle a commencé avant Cannes et a perduré bien après. C'est un film qui a été maudit, voilà. Pour Cannes, le directeur du festival (Thierry Frémaux, *ndlr*) ne m'a jamais parlé du film. À la conférence de presse, il a dit de ne pas l'avoir vu, pour ne pas avoir à se justifier. Mais il l'avait bel et bien vu. Il a sorti un livre dernièrement dans lequel il écrit s'être demandé si on pouvait montrer ce film après ce qui s'est passé. Je pense qu'il n'avait pas envie de créer une polémique.

**De toute évidence, il y a quelque chose de l'ordre de la distance politique par rapport au film, comme si quelque part il avait quelque chose de toxique, de dangereux.**

Oui, je pense que c'est parce que le film ne rassure pas. Quand *Nocturama* est sorti beaucoup de gens auraient presque espéré que je raconte ce qui s'est passé en novembre. Et que je le reproduise, l'analyse, le rationalise. Ce qui est techniquement impossible, parce que le temps de préparation d'un film est quand même très long. Alors que là, beaucoup de personnes ont été dérangées par ce mélange d'ultra-réalisme et d'abstraction qui est au cœur du film.

**Surtout que le film s'intéresse au point de vue de ceux qui organisent ces attentats, et non pas à celui des victimes ou des héros comme nous avons l'habitude de voir.**

C'est vrai. Quand je fais un film comme *L'Apollonide* par exemple, c'est très facile d'adhérer aux personnages de prostituées, parce qu'elles sont ouvertement des victimes. Pour *Nocturama*, je reprends un peu le même procédé. C'est-à-dire que je suis un groupe de personnes tout au long du film, mais qui sont en train de poser des bombes à Paris. En plus, sur le



même mode, soit la simultanéité, que les événements qui ont eu lieu six mois plus tôt dans la capitale. Ça en fait un film difficile à recevoir pour certaines personnes. Mais ce qu'on m'a encore le plus reproché, c'est qu'à la fin de la seconde partie on finit par éprouver de l'empathie pour ces gamins. C'est à un moment où ils sont tués froidement par les agents du GIGN.

**Les agents ne sont d'ailleurs jamais montrés. Ils restent en hors-champ.**

Oui, parce que nous sommes toujours du point de vue des jeunes. Il y a beaucoup de gens qui ont trouvé la scène finale très agressive, le fait par exemple qu'il n'y ait aucune sommation ou qu'on tire sur un gamin qui lève les mains dans la volonté de se rendre.

**Comment avez-vous abordé cette partie du film ?**

Tous les mouvements et la chorégraphie des agents ont été orchestrés par un ancien agent du GIGN qui a travaillé dans la brigade anti-terroriste. J'ai donc préparé toute la fin avec lui. Il m'a posé quelques questions types qui concernaient par exemple le nombre de personnes à l'intérieur du lieu ou d'éventuels otages. Ensuite, il est venu inspecter le décor, qui est construit sur plusieurs étages, de façon que si on est en bas, on ne voit pas ce qui se passe en haut... En prenant en considération tous les éléments qui lui étaient fournis, il m'a finalement dit que dans ce genre de situations les agents procéderaient selon une méthode qu'ils appellent « l'enclume et le marteau ». C'est-à-dire qu'il y a des agents qui rentrent par le bas et d'autres par le haut, et éliminent toutes les cibles pour mettre fin à l'opération. C'est ainsi qu'on a procédé. Il n'était pas très content que je montre ça à l'écran, mais en même temps il reconnaissait que la fin était très réaliste. (Long silence) Ce que j'aurais dû faire, c'est avoir recours à un montage parallèle qui montrerait un chef d'escouade en train d'expliquer l'opération en cours. Sauf que mon but était de rester avec les jeunes, que le spectateur soit continuellement avec eux. J'aurais dérogé à ma mise en scène pour rendre mon film plus moral.

**La musique occupe une place très importante dans votre œuvre. Vous composez par ailleurs la musique de tous vos films. Comment s'intègre-t-elle dans votre processus de création d'un film ?**

Dès la première version du scénario, toutes les musiques du film sont écrites. Si on prend des musiques déjà existantes — par exemple le morceau de Bob Dylan que Mathieu Amalric met à la fin de *De la guerre* —, elles sont intégrées dans le scénario exactement comme si on écrivait un dialogue. Pour moi, ce sont des musiques qui racontent quelque chose de concret. Elles ne sont pas juste posées là pour donner du bon son ou embellir la scène. En ce qui concerne la musique originale, c'est un peu différent. Quand j'écris une scène et que je sens qu'elle va avoir besoin d'une musique, je profite du petit studio que j'ai chez moi et je commence à chercher surtout la texture, la couleur, du morceau. Et à enregistrer des petits bouts de musique. Logiquement, à la fin de la première version du script, les musiques sont à un stade assez avancé. J'essaie de plus en plus de ne pas écrire des scénarios, mais bel et bien d'écrire des films. C'est-à-dire que dès l'étape du scénario, je me mets à me poser des questions de mise en scène comme « Quel sera le décor ? Est-ce que c'est plus foncé, rouge ? » De faire en sorte de ne pas avoir le texte *littéraire* d'un côté et la mise en scène de l'autre. Et d'essayer qu'ils soient tous deux imbriqués dès le scénario.

**Cette imbrication dont vous me parlez me paraît très identifiable dans un film tel que *My New Picture*, dans lequel la narration se calle entièrement sur un album que le personnage féminin écoute chez elle.**

Habituellement dans un film, la musique doit toujours accompagner l'image. Mais là, dans *My New Picture*, c'est le contraire qui se passe. Comme l'album avait été composé antérieurement, je me suis dit qu'il me fallait trouver des images pour accompagner une musique. Je voulais par là expérimenter avec un dispositif inédit : avec juste quelqu'un de filmé en temps réel en train d'écouter de la musique.

**Quand on regarde vos courts métrages dans leur intégralité, nous vient en écho cette phrase de Truffaut qui disait faire des films « pour filmer des jolies filles en train de faire des jolies choses ».**

Ah ça, c'est une phrase qu'on peut plus dire aujourd'hui, sinon vous allez avoir toutes les féministes sur le dos. Mais là où il a raison, c'est que c'est quelque chose qui a fondé notre amour pour le cinéma. C'est quelque chose qui remonte au début de l'histoire du cinéma.

**Si je vous dis ça, c'est que j'observe une constance dans tous vos courts : ils sont tous axés sur un ou des personnages féminins. À la différence de vos longs qui décrivent, généralement, un univers plutôt masculin.**

C'est vrai, je n'avais jamais pensé à ça. C'est un peu le hasard qui a décidé de cette différence. Je sais que si je refaisais un film, j'aimerais l'axer entièrement sur un personnage féminin cette fois. C'est quelque chose que je n'ai jamais fait encore.

J'ai fait *L'Apollonide*, mais j'y mettais en scène un groupe de personnages féminins. Alors que là, j'aimerais me concentrer sur un seul personnage et l'accompagner pendant tout un film.

***Vos films sont habités par une cinéphilie très marquée, qui s'incarne notamment par des acteurs qui sont porteurs de tout un pan de l'histoire du cinéma moderne. Je pense à des gens comme Jean-Pierre Léaud, Aurore Clément, Michel Piccoli ou encore Helmut Berger. Comment procédez-vous quand vous filmez quelqu'un comme Michel Piccoli ou Jean-Pierre Léaud ?***

Tourner avec quelqu'un comme Michel Piccoli, ça a été plutôt simple. Puisqu'il n'avait qu'une seule scène à faire dans le film. Avec Jean-Pierre Léaud, c'était plus compliqué. Vu la filmographie qu'il a et les cinéastes avec lesquels il a collaboré, je me demandais ce que je pouvais lui proposer en tant que réalisateur que les autres n'ont pas su lui donner. Nous en avons donc un peu parlé. Et je lui ai dit, avec bienveillance, que je voulais le filmer dans un de ses premiers rôles vieillissants. C'est la première fois qu'on le voit fatigué ainsi. Même dans un film tourné juste avant par Lucas Belvaux, *Pour rire*, il était encore dans la flamboyance de jeu qu'on lui connaît. Mon idée était donc de l'amener à un autre cycle de sa carrière. Il y avait eu par le passé le Léaud enfant, celui de la vingtaine et de la trentaine filmé par Eustache et Truffaut, avec qui la collaboration est allée très loin. Et d'une certaine manière, Belvaux avait conclu cette espèce de cycle avec son film. Du coup, je voulais travailler autre chose avec lui, l'amener vers quelque chose d'inédit. Aujourd'hui, on peut dire que Jean-Pierre Léaud aura été filmé à tous les âges de sa vie. C'est quelque chose de très beau, très émouvant.

***Est-ce vrai qu'à l'origine le personnage principal du Pornographe avait été écrit pour un réalisateur ?***

Oui. Je l'avais écrit pour Philippe Garrel, qui tout de suite sans même le lire m'a dit qu'il ne voulait pas jouer. Après, j'ai proposé

le rôle à Jean-Luc Godard. Avec qui j'ai parlé pendant une demi-heure et à la fin de la conversation, je ne savais toujours pas s'il l'avait lu ou pas. C'était une super conversation, mais alors là totalement embrouillée. Je l'ai proposé ensuite à Maurice Pialat, mais il n'était pas très en forme physiquement. Après ça, j'ai arrêté mes recherches et me suis décidé à travailler avec un acteur. C'est à ce moment que j'ai rencontré Jean-Pierre.

***J'aurais aimé revenir un peu sur Saint-Laurent, un film passionnant à plusieurs niveaux et notamment dans le parallèle qu'il trace entre le geste de création du couturier et celui du cinéaste (le croquis/ le scénario, le découpage du tissu/ le montage, les modèles/ le casting...)***

C'est très vrai. Il y a en tout cas un parallèle qui existe et qui est que les deux se pratiquent dans un mélange d'artisanat et d'industrie. Quand on m'a proposé un film sur YSL, je me suis interrogé sur comment me sortir du genre *biopic*. Et à un moment donné, la réponse a été de me dire — avec modestie bien sûr — que Saint-Laurent, c'est moi. C'est-à-dire que je n'allais pas essayer de réaliser un film-Wikipédia sur un grand couturier, mais essayer plutôt de me poser à sa place, de réfléchir et de transposer dans le monde de la mode les points communs qu'on peut avoir, les mêmes angoisses, les mêmes contraintes. Ceci dit, je préfère le cinéma à la mode.

***Il y a un passage où nous voyons Saint-Laurent au Maroc, en train de créer sa collection de 76. Il est montré en train de puiser son inspiration dans des livres de peintres. Pour poursuivre dans ce parallèle qui se trace entre vos deux professions, je me demandais si vous usiez du même procédé d'inspiration dans votre travail ? S'il existait des modèles, des références, cinématographiques, plastiques ou autres, sur lesquelles vous vous appuyez pour vos films ?*** C'est toujours différent. Tout dépend du film. Pour *Nocturama*, par exemple, j'ai montré à l'équipe *Elephant* d'Alan





Clarke. C'est un film complètement dingue qui dure une quarantaine de minutes. J'ai loué une salle de cinéma pour la veille du tournage et leur ai projeté le film. À la sortie, ils étaient un peu sonnés. C'était la première fois que je faisais ce genre d'expérience et je crois que je le referai dans le futur. Comme point de départ à une collaboration, c'était quelque chose de très beau. De très inspirant. On sort d'une salle de cinéma pour aller faire un film. Sinon, j'essaie de fabriquer un *mood-book*, un document d'inspiration construit de plein d'images provenant de sources diverses (cinéma, internet, livres...) pour donner une idée plus claire de quel genre d'ambiance on cherche à atteindre pour le film. Et qu'on s'échange avec le chef décorateur et le chef opérateur. Pour *Saint-Laurent*, j'ai aussi regardé *Violence et passion* de Visconti, mais j'essaie quand même de ne pas trop passer par les films, parce que ça peut devenir un peu écrasant comme référence quand on tourne.

**Plus tôt, vous évoquiez *Le Pornographe* et comment vous avez cherché longtemps un réalisateur pour interpréter le rôle-titre. Or, il s'avère que plusieurs cinéastes interviennent en tant qu'acteurs dans *L'Apollonide*. Quelles ont été les raisons de ce choix ?**

Au début, ça s'est fait un peu par hasard. C'est le genre de casting qui se fait avec son téléphone portable. J'ai simplement appelé des gens que je connaissais. Pour des petits rôles sur un film, les acteurs peuvent être difficiles à diriger. Ils veulent exister. Ils demandent des explications, ils veulent connaître en détail leurs personnages, leur psychologie. Pour ce qui est des cinéastes, ils sont très obéissants. Ils savent ce que ça représente de faire un film. Du coup, quand on leur donne une indication pour un plan à tourner, ils ne posent pas de questions sur la signification de ce qu'ils sont en train de faire et le font. Généralement, ils sont de bons acteurs. Après, il y en a certains parmi eux, je pense à quelqu'un comme Noémie Lvovsky ou à Xavier Beauvois, qui ont joué dans beaucoup de films par le passé. Je dois dire que c'est un sentiment très agréable que d'être entouré par des cinéastes quand on est sur un plateau de tournage. C'était assez sympathique comme ambiance.

**En tant que cinéaste, vous êtes travaillé par des influences diverses (Carpenter, Visconti, Coppola, Argento, Cronenberg...) Ce qui a entraîné des films difficilement identifiables comme « films français ». Par conséquent, comment vous positionnez-vous par rapport au cinéma français contemporain ?**

C'est une question compliquée. Disons que quand je suis arrivé dans le cinéma français, vers la fin des années 90, il y avait un mouvement assez dominant, très obsédé par Pialat, le naturalisme, voire le réalisme, dont je ne me sentais pas très proche. Mes amours de cinéma me guidaient souvent vers des choses qui ne fonctionnaient pas sur ce modèle. Et il a fallu que je trouve mon chemin de manière relativement solitaire. Également, le fait que je n'ai fait ni école, ni assistanat, faisait que je n'appartenais à aucun groupe, aucune famille. Ça n'a pas tellement changé depuis. Je reste assez isolé, même si je trouve que le cinéma français retrouve un souffle ou une envie d'essayer des choses.

**À l'occasion d'une exposition (*Résonances*) qui vous était consacrée au Centre Pompidou en 2014, vous avez réalisé un journal filmé intitulé *Où en êtes-vous, Bertrand Bonello ?* Dans ce court, vous reveniez sur votre carrière, vous exprimant au passage sur ce qui semble être à vos yeux votre meilleur film à ce jour : le court métrage *Cindy, The Doll is Mine*. Rétrospectivement, comment jugez-vous la finalité de vos films ? Êtes-vous très critique ?**

Comment je pourrais vous dire ça. Souvent, quand on fait de la promotion, on se fait demander les raisons qui nous ont poussés à faire le film. Ce qui me semble être la mauvaise question à poser. La bonne question serait plutôt « comment en êtes-vous venu à ce film ? ». Quand on prépare un film, on part d'une idée et puis après elle est chamboulée, au gré de multiples éléments qu'on ne peut contrôler. Comme pour beaucoup d'autres je crois, le processus de préparation d'un film se joue dans une durée de temps assez longue. Période durant laquelle les idées qu'on avait se transforment, le réel interfère, des acteurs acceptent puis se désistent. Bref, on est confronté à toutes sortes de contraintes et d'obstacles qui à leur façon influent sur le projet qu'on avait au départ. C'est un long, long, cheminement par lequel on passe. Chaque jour apporte son lot de questions, de problèmes, de joies, d'angoisses. Donc, il faut arriver à porter son projet jusqu'au bout. Jour après jour. La question de la finalité se pose là. Quand j'arrive à la fin de mes films, j'ai le réflexe de me dire que le résultat représente ce que j'ai été capable et incapable de faire. Un film pour moi résulte de la somme de ses possibilités et de ses impossibilités à un certain moment. Alors, quand je dis que *Cindy* est mon plus beau film, c'est juste que je le trouve très réussi. Il n'y a rien que je changerais dedans. Tandis que pour les autres, je suis plus critique. Il y a toujours un moment que j'aimerais modifier, corriger.

**Finalement, après deux projets qui ont été très difficiles à faire, où en êtes-vous aujourd'hui, Bertrand Bonello ?**

À la fin de *Où en êtes-vous ?*, si j'ai bonne mémoire, je parle de *Nocturama* et après je dis : « je voudrais arrêter ou alors faire un film d'horreur ». Voilà, j'en suis là. Ça devrait se faire. ☺

# Berlinale 2017

## Rencontres avec l'Autre



La Berlinale, avec son pesant de films politiques et sa position privilégiée en début d'année, permet de prendre le pouls des préoccupations mondiales. Après l'épuisement dû aux effondrements politiques de 2016, la sélection des films en compétition pour la cuvée 2017 permet de constater un besoin mondial de rencontres, d'échanges, d'ouverture et de contact. En 2016, la question fondamentale était celle de l'arrivée massive des réfugiés. En 2017, il s'agit désormais d'apprendre à nous connaître. Métaphoriquement ou non, les films en compétition reflétaient ce besoin.

ANNE-CHRISTINE LORANGER

### RENCONTRES

**Django**, le film d'ouverture portant sur la vie du musicien Django Reinhardt durant l'occupation allemande à Paris, a laissé la critique assez tiède malgré une performance honnête de Reda Kateb et un enthousiasme généralisé pour la musique. Le film hongrois **On Body and Soul** d'Ildikó Enyedi, par contre, malgré un positionnement ingrat en tout début de festival, a gagné le cœur du jury présidé par Paul Verhoeven qui lui a décerné l'Ours d'Or. Cette histoire d'un homme et d'une femme cloîtrés en eux-mêmes qui se rencontrent par leurs rêves alors qu'ils sont collègues dans un abattoir a séduit tout le monde par sa poésie, ses métaphores, sa caméra d'une grande sensibilité et le jeu subtil de ses acteurs, ce qui lui a permis de décrocher également le Prix FIPRESCI décerné par la presse internationale, le Prix œcuménique et le Prix des lecteurs du Berliner Morgenpost. Du très beau cinéma, dont on espère qu'il se retrouvera sur les écrans québécois. Rencontre de l'autre aussi avec **Una mujer**

**fantastica** (*Une femme fantastique*) de Sebastián Lelio (**Gloria**), sur la bataille d'une femme transgenre (Daniela Vega) pour pouvoir vivre le deuil de son amoureux et lui dire adieu au cimetière (Ours du meilleur scénario et Prix Teddy). Ce film intelligent sur la difficulté de la communauté transgenre à exercer l'un des droits humains les plus fondamentaux constituait également l'un de nos favoris pour l'Ours de la meilleure actrice. À noter que Daniela Vega, elle-même transgenre, a contribué au scénario de Sebastián Lelio et Gonzalo Maza. Le contact avec l'Autre s'est aussi manifesté avec le film roumain **Ana, mon amour** de Calin Peter Netzer qui, après avoir gagné l'Ours d'or en 2013 pour **Child's Pose** (2013), revient avec une œuvre très intime sur une relation de codépendance entre un jeune étudiant roumain et son amoureuse qui souffre d'attaques de panique. Le film s'est mérité un Ours d'argent pour l'exceptionnel travail de montage de Dana Bunescu. Aki Kaurismäki, récipiendaire de l'Ours d'argent de la meilleure réalisation, a fait son pain et son

PHOTO : **Django**

beurre de nombreux films sur la rencontre avec l'Autre, en tant qu'immigrant ou que réfugié. Dans **The Other Side of Hope**, il explore la relation entre Khaled, un réfugié syrien à qui la Finlande refuse l'asile et Wikström, un homme d'affaires du pays.

Les autres, ce peut être aussi des membres de votre propre famille, un fils qui vous est étranger et un père qu'on ignore tel qu'on le voit dans **Bright Nights** de Thomas Arslan avec Georg Friedrich (Ours d'argent du meilleur acteur), dont on n'arrive pas à détacher le regard tant il est magnétisant. Mentionnons que son rôle dans **Wilde Maus** de l'Autrichien Josef Hader, également en compétition, tient ce film à bout de bras. **Sage femme** de Martin Provost avec Catherine Frot et Catherine Deneuve, **Mr. Long** de Sabu avec le superbe Chen Chang et jusqu'à **Logan** de James Mangold en film de clôture, explorent tous de façon différente (et, il faut le dire, intéressante), le contact avec l'autre, qu'il soit étranger, mutant ou rival.



Félicité

## AU BONHEUR DES DAMES

Le cinéma écrit, réalisé et mettant les femmes au premier plan est depuis longtemps à l'honneur à la Berlinale (tandis que Cannes, bon...) Prenons à témoin **Félicité** d'Alain Gomis, interprété par la formidable actrice congolaise Véro Tshanda Beya (Grand prix du jury), l'excellent **Spoor** d'Agnieszka Holland (Prix Alfred-Bauer) avec Agnieszka Mandat et **Viceroy's House** de l'Indienne Gurinder Chadha qui portent chacun à l'écran des personnages féminins d'une puissance hors du commun. Le film de Chadha, s'il a ses failles, a le mérite de reconnaître l'importance historique de Lady Edwina Mountbatten (Gillian Anderson) dans le passage à l'indépendance de l'Inde ainsi que son sens politique. Avec **On the Beach at Night Alone**, Hong Sang-soo (voir la critique en p. 3, suivie d'une entrevue avec le cinéaste) met en valeur Kim Min-hee, l'une des plus talentueuses actrices asiatiques qu'on a par ailleurs pu apprécier récemment dans **Mademoiselle** (2016) de Park Chan-wook (voir la critique dans *Séquences* n° 306 – Janvier-Février 2017)

## COUPS DE COEUR

Coup d'amour fou pour **The Party** de Sally Potter qui non seulement présente des dialogues à la fois délicieusement croustillants et mouillés d'acide, mais trouve le moyen de mettre en scène le déclin de l'Empire britannique à travers des personnages à fort indice d'octane politique. Un toffée à saveur politique filmé en plein Brexit : un régal ! Coup de cœur aussi pour **Final Portrait** de Stanley Tucci sur le travail de l'artiste Giacometti, interprété par Geoffrey Rush, dont l'interprétation subtile et la compréhension du travail de l'artiste vaudraient le détour à lui seul, si ce n'était de la brillante cinématographie de Danny Cohen. Ce film serait à voir juste pour la saturation des couleurs. Dans la section Berlinale Special, c'est **Le jeune Karl Marx** de Raoul Peck (lequel présentait également le beau documentaire mystique **I Am Not Your Negro** dans la section Panorama) qui nous a conquis avec le jeu de l'excellent acteur allemand August Diehl et la reproduction fidèle de l'une des amitiés les plus fécondes de l'Histoire, entre Marx et Engels. Toujours dans Berlinale Special, **Maudie** d'Aisling Walsch, l'un des rares films canadiens d'importance cette année, nous a séduits par l'interprétation de l'actrice Sally Hawkins (Ours d'argent en 2008 pour **Happy-go-Lucky** de Mike Leigh). Le jeu de Hawkins capte l'essence de l'artiste canadienne Maud Lewis, gravement handicapée depuis l'enfance par l'arthrite rhumatoïde et qui trouvera sa joie de vivre dans la peinture. Le public, si on en juge par les applaudissements nourris au Friedrichstadt Palast le soir du gala, apprécia lui aussi. Coup de cœur aussi pour **Centaur** de Aktan Arym Kubat, film d'une grande poésie et d'images magnifiques venues du Kirghizistan, qui raconte le combat d'un voleur de chevaux pour retrouver le lien mythique du peuple kirghiz avec ce don des Dieux que sont les chevaux (Prix CICAIE pour le cinéma d'art et mention spéciale du Prix AUDI). Finalement, nous avons fondu, au tout début et en fin de festival, pour **Insyriated** de Philippe Van Leeuw sur le quotidien de la population syrienne assiégée et pour **Combat au bout de la nuit**, (*Séquences*, n° 307, p.3) le documentaire de 285 minutes de Sylvain L'Espérance sur la situation de la population grecque mise à mal depuis la crise financière et sa compassion vis-à-vis des malheureux réfugiés agrippés à ses berges. (*Séquences* no 307, p. 3). Du beau contenu, en somme. C'était bien !



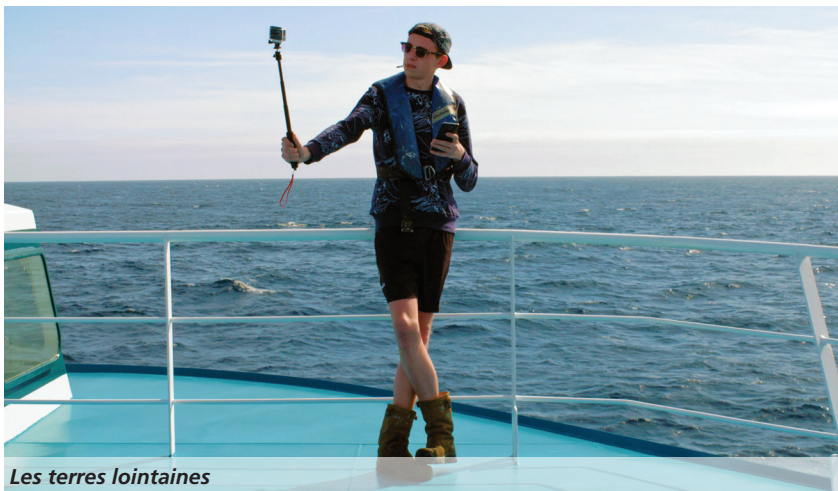
The Party

# Les Rendez-vous du cinéma québécois

## Vastes horizons

*Si en matière de fiction les nouveautés étaient plutôt rares dans la programmation des Rendez-vous du cinéma québécois — une seule première canadienne —, on ne peut en dire autant des documentaires. Sur la quarantaine de longs métrages proposés, le quart d'entre eux profitaient de ce grand happening annuel pour faire leur première apparition publique. En voici quelques-uns qui ont retenu notre attention.*

CHARLES-HENRI RAMOND



**Les terres lointaines**


Lors de cette 35<sup>e</sup> édition des RVCQ, outre la reprise d'une grande part de la production de 2016, 14 longs métrages documentaires québécois étaient présentés en première. Étalant leurs couleurs sur une palette riche et diversifiée, ces nouveautés n'ont pas toutes été convaincantes, mais, entre portraits intimes, faits de société et voyages au long cours, elles nous ont néanmoins donné un aperçu assez représentatif des préoccupations actuelles de nos documentaristes.

Dans un avenir rapproché, le plus que tricentenaire Hôtel-Dieu de Montréal fermera définitivement ses portes aux malades. Annabel Loyola, auteure en 2010 du tout premier long métrage consacré à Jeanne Mance, s'est attardée au sujet et y a tourné durant plus de deux ans. Dans **Le dernier souffle - Au cœur de l'Hôtel-Dieu de Montréal**, la réalisatrice née à Langres en France, la même ville que la célèbre cofondatrice de Montréal, nous propose de rencontrer une mission qui s'éteint sans esclandres, et sans que l'on sache vraiment ce qu'il adviendra exactement de l'immense édifice de l'avenue des Pins. À l'image de ses discrets protagonistes, elle laisse errer sa caméra pour mieux nous permettre de découvrir les recoins les plus secrets de ce véritable havre de paix situé en plein centre-ville. Outre le bâti exceptionnel, rarement montré, Annabel Loyola s'attache au sort de quelques patients, jeunes ou mourants, et raconte sans sentimentalisme leurs histoires de courage et de résilience. Réconfortant, son film n'est pas pour autant dénué d'une pointe d'amertume quant à la suite des choses.

Notre second coup de cœur du festival est à n'en pas douter **It's Alright Michel**, premier long métrage de Marie-Pierre Grenier, qui poursuit ici l'aventure commencée dans son court **Je les aime encore** (2010). S'immisçant en toute connivence dans les mémoires de Michel C. Gagnon, un transgenre octogénaire fort en gueule, elle nous fait faire la connaissance d'un personnage attachant, mais fragile et incompris. Aidé d'images d'archives, ce témoignage franc et un tantinet poseur nous remémore aussi le passé de la société québécoise, alors que les tabous régnaient en maîtres. Tourné avec visiblement peu de moyens, le film fait preuve d'ingéniosité en employant de petites marionnettes pour évoquer habilement la solitude que peuvent

ressentir les membres de la communauté LGBTQ dans le Québec des années 60-70. Le discours devient poésie, le didactisme est évité. Avec un regard qui va au-delà de la gouaille de cet amant impayable déplorant ses passions perdues, Marie-Pierre Grenier nous offre là un vibrant plaidoyer pour l'acceptation de la diversité.

Un autre film de femme complète notre trio de tête. Dans **Istanbul Echoes**, Giulia Frati montre l'embourgeoisement de la mégalopole turque en suivant de près les mutations profondes que subissent des centaines de vendeurs de rues et tout un pan de la population que l'on est en train de déraciner. Un premier essai convaincant, bien qu'un peu long. Enfin, signalons que le prix Pierre et Yolande Perrault (meilleur premier ou second long métrage documentaire) a été remis à **Les terres lointaines**, un voyage méditatif dans l'univers intrigant de la vie à bord des navires marchands. Premier film de Félix Lamarche, cette œuvre ambitieuse nous rappelle inévitablement le superbe **Transatlantique** de Félix Dufour-Laperrière (2014), d'autant plus que l'auteur a opté pour une démarche volontairement exigeante, tout en laissant la place aux traditionnelles entrevues statiques et aux scènes du quotidien, révélant toutes le sentiment d'isolement partagé par les marins, souvent pères d'une jeune famille. Fort heureusement, la monotonie ambiante est rompue par l'ajout de quelques intermèdes musicaux aux accents électroniques du plus bel effet.

Les avis *Séquences* sur ces primeurs déjà sorties en salle sont disponibles sur notre site Internet. 

# SÉQUENCES

LA REVUE  
DE CINÉMA



## ABONNEZ-VOUS ET ÉCONOMISEZ !

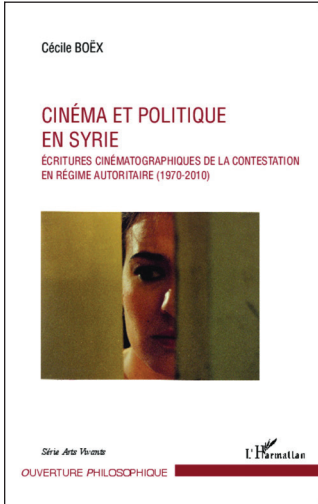
RECEVEZ DANS LE CONFORT DE VOTRE FOYER **SIX NUMÉROS DE SÉQUENCES**  
ET SUIVEZ DE PRÈS TOUTE L'ACTUALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE D'ICI ET D'AILLEURS !

**ÉCONOMISEZ SUR LES EFFORTS  
DE VOUS LE PROCURER ET  
ÉPARGNEZ 22% (AVANT TAXES)  
SUR LE PRIX EN KIOSQUE**

**→ 30 \$ POUR 1 AN  
→ 55 \$ POUR 2 ANS**  
TARIF INDIVIDUEL [TAXES INCLUSES]

T 418-656-5040 — F 418-656-7282 **SÉQUENCES** C.P. 26 SUCC. HAUTE-VILLE, QUÉBEC (QC) G1R 4M8

**WWW.REVUESEQUENCES.ORG**



# Cinéma et politique en Syrie

## Contourner la censure

*La production de films en Syrie est relativement rare; quelque 160 films ont été réalisés depuis 1928 – mais surtout depuis 1970. En comparaison, l'Égypte, le plus prolifique des pays arabes, en a produit 3000. Pourtant, le cinéma syrien propose des œuvres importantes pour comprendre l'histoire de ce pays.*

DENIS DESJARDINS

Cet essai, tiré d'une thèse de doctorat, propose d'étudier un corpus filmique révélateur de la situation politique dans la Syrie d'avant le tragique conflit qui s'est amorcé en 2011, et qui perdure. Cécile Boëx, qui s'intéresse surtout à des cinéastes innovateurs, cherche à cerner les conditions de l'émergence d'une production cinématographique en contexte autoritaire, tout en «interrogeant les stratégies narratives». L'angle adopté est triple : science politique, anthropologie visuelle et études cinématographiques. Notons d'abord que dès 1964, la production culturelle syrienne est soumise à des procédures de contrôle afin qu'elle épouse la vision de la société telle que définie par le parti Baath. Cet encadrement de la pratique culturelle est bien sûr inspiré par le modèle soviétique, même si c'est plutôt le cinéma égyptien qui impose ses modèles formels. Toutefois, les années 70 verront apparaître maints films aux ambitions esthétiques qui veulent se démarquer de la production commerciale dominante nourrie par l'influence égyptienne.

Ambitions esthétiques, car les nouveaux cinéastes de l'époque ne sont pas nécessairement des «dissidents héroïques»; un peu comme pour plusieurs réalisateurs de la Nouvelle Vague française des années 60, l'écriture filmique se veut plus importante que le message politique, qui de toute façon ne pourrait venir à bout de la censure. Pour contourner celle-ci, les auteurs qui veulent néanmoins critiquer timidement le système recourent à la métaphore, à l'allégorie, à des personnages faussement naïfs qui nourrissent la parabole, l'ironie, la satire, jusqu'à un certain point. C'est le cas par exemple du film *Étoiles du jour*, d'Oussama Mohammad, en 1989, que Boëx analyse en détail. Peine perdue, le film sera quand même interdit par le régime d'Hafez al-Assad...

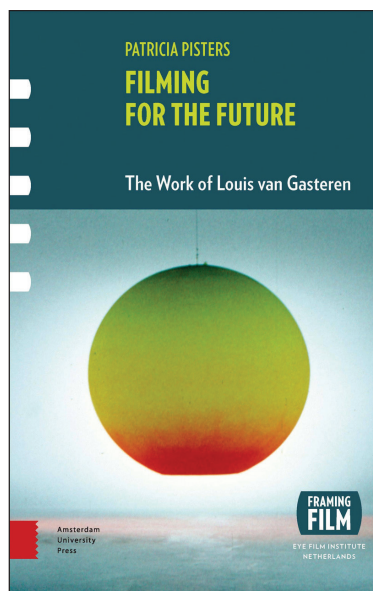
Pour la plupart, les cinéastes devront travailler au sein de l'OGC, l'Organisme général du cinéma, une sorte d'ONF syrien qui organise en 1972 le premier Festival des jeunes cinéastes arabes, à Damas. La même année, pourtant, le documentaire *Vie quotidienne dans un village syrien*, d'Omar Amiralay (1944-2011), est interdit de diffusion et même détruit par le gouvernement; heureusement, une copie est sauvée, ce qui permet à Amiralay de gagner un prix au Festival de Toulon. Cécile Boëx analyse aussi *Chroniques de l'année à venir* (1985) et *Le figurant* de Nabil Maleh (1936-2016),

où «le pouvoir est amalgamé à une mascarade grotesque qui broie les gens ordinaires». Dans *Rêves de famille* (1984), Mohammad Malas revoit les événements politiques qui ont agité la Syrie de 1953 à 1958, donc jusqu'à la création de l'éphémère République Arabe Unie (Égypte et Syrie). On y trouve un jeune étudiant inspiré par la politique de Nasser et même de Saladin, figure «charismatique et héroïque du leader». Un autre chapitre du livre traite de la subversion du genre documentaire, pratiqué surtout par Omar Amiralay. Même son film le moins dangereux, consacré au barrage de l'Euphrate, a été interdit par le gouvernement! Boëx s'intéresse ensuite aux «inégalités socio-économiques, injustices et particularismes au sein d'un État prédateur et défaillant», donc à la fois autoritaire et impuissant. Sont traités également la déconstruction de l'Histoire, de la mémoire et de l'identité nationale, les héros et les anti-héros. Au-delà de la censure, le cinéma syrien peine cependant à trouver son public; il faut dire que l'aspect parfois artisanal des productions et le peu de moyens offerts peuvent ralentir de deux ou trois ans la sortie d'une œuvre, quand elle sort...

Selon Cécile Boëx, la révolte qui a éclaté en 2011 grondait déjà en quelque sorte dans les films étudiés ici, et la scission entre plusieurs réalisateurs et l'OGC s'est accentuée au fil du temps. Certains même ont dû s'exiler, tel Oussama Mohammad. En raison de la situation actuelle, la production, déjà restreinte, s'est fragilisée davantage. Les films encore tournés deviennent anonymes et diffusés ainsi sur Internet. En outre, le collectif Abounaddara se démarque en mettant en ligne un nouveau court métrage chaque semaine.

*Cinéma et politique en Syrie* est complété par une liste de tous les longs métrages de fiction syriens de 1967 à 2010, et par une série de photogrammes tirés de *Sacrifice* d'Oussama Mohammad et du *Film-essai sur le barrage de l'Euphrate*, d'Omar Amiralay.

Cécile Boëx  
*Cinéma et politique en Syrie :  
Écritures cinématographiques  
de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*  
Paris : L'Harmattan, 2014  
255 pages, ill.



# Filming for the Future The Work of Louis van Gasteren

## Histoires d'eau, de ruptures et de conciliations

*Passionnant ouvrage que celui de Patricia Pisters, écrit dans une langue accessible, rigoureuse, polyvalente, d'une forte sensibilité face aux thèmes abordés. Il s'agit dans ce livre d'un cinéaste-ethnologue-artiste visuel-producteur-homme du peuple méconnu, Louis van Gasteren (1922-2016). Patricia Pisters s'est penchée sur sa carrière, faite de bruits retentissants et formateurs. Une saga fascinante incontournable. Johan van Der Keuken (1938-2001) n'est pas si loin de son univers. Ça donne une idée du travail de ce génie que nous ne découvrons que maintenant. Un livre-enquête qui rend au cinéma ses pouvoirs sur la vie.*

ÉLIE CASTIEL

Cinq chapitres bien précis illustrent les débuts et la carrière multiforme de van Gasteren. Une profession de foi qui, par le biais des images en mouvement aussi, organise un territoire, celui des Pays-Bas, un lieu du monde piégé qui, comme la Venise italienne qui attend encore le fléau, ne se produira sans doute jamais.

C'est pour cette raison bien particulière que les deux premiers chapitres, *Land, House and City* et *Water, Transport and Technology*, précédés d'une introduction biographique, montrent jusqu'à quel point l'artiste est si conscient des problèmes de son pays. Il s'intègre à la ville comme aux villages et en tant qu'artiste et citoyen, s'insurge contre certaines politiques gouvernementales, qui s'appuient sur des recettes qui ont fonctionné à l'étranger, et propose des solutions à travers ses films, pour la plupart des courts et des moyens métrages documentaires.

Ces deux sections sont les plus excitantes du livre parce que le créateur, encore jeune, appuie ses connaissances sur une idée qu'il se fait du futur – *Van Gasteren shows how, based on the architectural plans, the entire village is built, how the green zones are designed and planted, and how a family arrives, happily inspecting their light and modern house with a flat roof* (p. 27).

Mais il ne s'agit pas simplement des villages et des petites localités, mais de tout un petit pays où l'effet de la modernisation ne fait que commencer. Van Gasteren n'est plus essentiellement un artiste, mais un nom qui compte dans la société. Humble, méthodique, francophile, il est séduit pas les attributs de la République française. Liberté... Égalité... Fraternité ne sont plus de simples mots, mais des balises pour mieux construire.

Pisters poursuit avec les effets de la Seconde Guerre mondiale sur les Pays-Bas: des collaborateurs au régime nazi qu'on évite, des Juifs qu'on cache, des efforts pour combattre le fascisme ordinaire – *During the war, Van Gasteren was working with the resistance making, among other things, false identity documents for Jews who had to go into hiding* (p. 75).

Le livre de Pisters suit une ligne horizontale qui étale le passage du temps de l'artiste. La génération de l'après-guerre

se heurte à un climat de culpabilité germanique qui ne peut se réhabiliter que par la transgression, contre le système, contre la famille, contre les parents, et bien plus, en s'engageant aux efforts européens des jeunes rebelles. La quarantaine, van Gasteren suit ce nouvel ordre social et s'intègre facilement. Désormais, son cinéma sera un véritable champ de bataille, là où déclarations politiques, images embrouillées d'un cinéma expérimental symbolique et une base idéologique métamorphosée s'inscrivent harmonieusement dans l'air du temps.

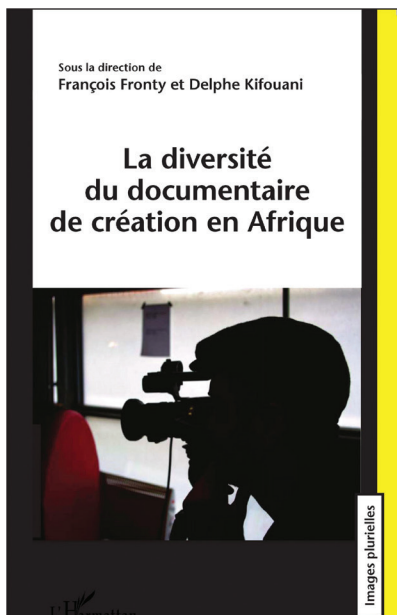
Le dernier chapitre, *Europe, Politics and Multinationals*, est un regard articulé sur la gestion des affaires, du traitement obnubilé des grandes villes, de la fin des idéologies et d'une génération de baby-boomers convertis aux tentations du gain immédiat – *One aspect of modernization that worried both [Mansholt] and van Gasteren was the rise of multinational corporations as transnationality operating economic superpowers transcending the reach of sovereign nation states* (p. 121).

Le monde ne sera plus ce qu'il a été. Les enfants de la révolution ont cédé aux pressions des dieux du gain pour survivre. Et c'est à travers ses interventions sociales et politiques, ses œuvres d'art, ses apports technologiques et ses presque 60 réalisations entre 1952 et 2014 que son œuvre est marquée dans la mémoire.

On soulignera, outre les exigeantes notes propres à chaque chapitre, une filmographie complète, une liste de ses créations artistiques et, entre autres, une riche bibliographie et un index bien opulent.

Le livre est accompagné de DVD de plusieurs de ses films. Dans une des prochaines livraisons de *Séquences*, nous en parlerons.

Patricia Pisters  
*Filming for the Future:  
The Work of Louis van Gasteren*  
(Framing Film Series)  
Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016  
193 pages, ill.



# La diversité du documentaire de création en Afrique

## Bilan esthétique et historique

*Cet ouvrage est le produit d'un travail collectif. Ce collectif est rattaché, principalement, au GRECIREA (Groupe d'Étude Cinéma du Réel Africain); aussi bien formé d'universitaires que de cinéastes, il se donne comme tâche de faire un bilan, historique et esthétique, du documentaire africain. Pour ses auteurs, cette recherche se justifie amplement parce que, depuis l'apparition de nouvelles technologies (vidéo numérique), le documentaire tourné en Afrique a connu une explosion aussi bien quantitative que qualitative. Le corpus sera principalement celui des documentaires tournés entre 2000 et 2015, et les œuvres privilégiées, celles que les auteurs nomment « documentaires de création ».*

PIERRE PAGEAU

Pour un Québécois, cet ouvrage est d'autant plus intéressant qu'il s'intéresse à un genre cinématographique qui a été essentiel dans la création de notre cinématographie. Un chapitre va même citer *Pour la suite du monde* comme élément de référence. Si on passe en revue les huit chapitres de ce livre, force est de constater qu'il s'arrête sur des sujets qui sont aussi fort pertinents, et souvent étudiés, dans le cinéma québécois, comme le « Je », le cinéma au féminin, l'oralité, le sacré. Ces sujets sont traversés par le grand thème du cinéma africain de la confrontation entre Modernité et Traditions. Dans le chapitre consacré à l'oralité, l'auteur Mahamane Ousmane Ilbo invente le concept de « filmagriote », faisant référence au fait que dans la culture traditionnelle africaine le griot est un barde, un peu poète et un peu fou, qui maintient les traditions bien vivantes par sa parole. Alors selon l'auteur, le cinéaste africain contemporain est une sorte de « nouveau griot » — Sembene Ousmane se définissait comme « un griot conteur ». Dans le chapitre consacré au « dispositif du JE dans le cinéma africain », on retrouve aussi des frères cinéastes qui se servent de ce dispositif pour affirmer une identité, aussi bien individuelle que collective. **À tout prendre**, un film fondateur au Québec (de Claude Jutra, 1963) allait bien dans ce sens. De nombreux documentaires vont aussi faire de même, comme ceux de Marilu Mallet par exemple. En Afrique, il y a un engouement pour ce dispositif. Et cela répond aux mêmes besoins qu'au Québec de « prendre la parole » et de « créer un nous ». Le texte sur le cinéma africain au féminin est aussi proche de nombreuses démarches que l'on retrouve dans le cinéma québécois, et en particulier, dans le documentaire. Depuis au moins *La Noire de...* (1966, de Sembene Ousmane) la question du statut de la femme, la femme battante en particulier, aussi bien dans le réel que dans l'imaginaire cinématographique, préoccupe les cinéastes africains. L'auteure de ce chapitre, Beti Ellerson, est une chercheuse indépendante qui enseigne principalement dans des universités aux États-Unis. Au départ, elle constate que depuis la création du prix pour le documentaire à la FESPACO (le Festival

panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou), ce sont des femmes qui ont été les principales récipiendaires du prix. L'histoire de leur continent est une préoccupation fréquente. Mais, il y a aussi de nombreux récits autobiographiques de femmes qui tentent de faire mieux connaître l'histoire de leurs pays respectifs. En conclusion, Beti Ellerson affirme que ce cinéma au féminin est plus transnational, polyglotte, que celui au masculin.

Le dernier chapitre est le plus émouvant. Il se nomme « E.T. Comme Enfants de Troupe: Autour des trajectoires et des récits migratoires des élèves du Prytanée militaire Charles N'Tchoréré de Saint-Louis du Sénégal » (ouf!). L'auteur, Momar Désiré Kane, cinéaste de formation, effectue un retour dans son école militaire pour constater qu'il y a eu peu de changements de mentalité. Il revit son parcours de migrant, découvre qu'il le fut encore plus qu'il ne le savait. Ce faisant, il nous livre un portrait très humain du rapport difficile du migrant avec son pays d'origine, coincé souvent entre Europe et Afrique, entre Présent et Passé. Le titre de l'article fait aussi référence au film de Spielberg dans lequel un extraterrestre espère un jour retrouver sa maison. C'est le cas de nombreux Africains qui sont obligés de migrer. Et l'auteur constate que ce qui fut vrai pour lui dans le passé l'est encore pour les jeunes enfants soldats de l'école du Sénégal. Dans le chapitre consacré à René Vauthier et son cinéma anti-colonialiste se trouve une citation du politicien congolais Patrice Lumumba qui résume bien l'objectif du travail poursuivi par ce livre: « L'Afrique écrira un jour sa propre histoire ». Cet ouvrage remplit bien cette mission, à partir d'un regard en gros plan sur le documentaire. Et, redisons-le, d'un regard qui tente de conjuguer aussi bien celui d'universitaires que de cinéastes. 📍

*La diversité du documentaire de création en Afrique*  
Sous la direction de François Fronty et Delphe Kifouani  
(Coll. « images plurielles »)  
Paris, L'Harmattan, 2015  
206 pages, ill.



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

# LA CULTURE EN REVUES

LES REVUES  
 CULTURELLES QUÉBÉCOISES  
**SOPEP.QC.CA**

**sodep**  
 Société de développement  
 des périodiques  
 culturels québécois

## [Chuck] Berry ... [Fred] Weintraub

### Chuck Berry | 1926-2017

Musicien américain. Figure immense de l'histoire du rock'n'roll, guitariste étonnant et interprète spectaculaire de ses propres compositions qui, telles *Johnny B. Goode* ou *Roll Over Beethoven*, marquèrent des générations et ont été depuis réemployées dans de nombreux films dont **Back to the Future**. Il est au centre du documentaire **Hail! Hail! Rock'n'Roll** réalisé par Taylor Hackford sur le concert-hommage à l'occasion de son soixantième anniversaire.

### Michel Buruiana | 1953-2017

Collaborateur de *Séquences*, lire l'hommage d'Élie Castiel à <http://www.revuesequences.org/2017/02/michel-buruiana-1953-2017>

### Ward Chamberlin Jr | 1921-2017

Gestionnaire américain. En tant que dirigeant de PBS, il fit, de cet organisme de télévision publique, un réseau décentralisé et efficace. Sous sa gouverne, des séries novatrices telles **The Civil War** purent voir le jour et connaître un grand succès.

### Miriam Colón | 1936-2017

Actrice américaine. Née à Porto Rico, elle joua dans de nombreuses téléséries (**Gunsmoke**) et des films comme **Lone Star** de John Sayles. Elle fonda à New York en 1981 le *Puerto Rican Traveling Theater* qu'elle dirigea jusqu'en 2014. Elle atteignit une certaine célébrité, en interprétant dans **Scarface** de Brian de Palma, la mère d'Al Pacino alors qu'elle n'avait que quatre ans de plus que lui.

### Paula Dell | 1926-2017

Cascadeuse américaine. Née Paula Adele Unger, cette gymnaste et acrobate doubla de nombreuses actrices dont Julie Andrews et Jaclyn Smith durant sa carrière au cinéma et à la télé. Elle fut une des cofondatrices de la *Stuntwomen's Association of Motion Pictures*.

### Charles-Henri Favrod | 1927-2017

Écrivain suisse. Créateur de la *Fondation suisse pour la photographie*, directeur de collection chez *Rencontre* et auteur de livres sur l'Algérie, il est un des producteurs de Général Idi Amin Dada: **Autoportrait** de Barbet Schroeder.

### Miguel Ferrer | 1955-2017

Comédien américain. Fils de l'acteur oscarisé José Ferrer et de la chanteuse Rosemary Clooney, sa participation comme agent du FBI dans la série *Twin Peaks* de David Lynch lui amène la célébrité mais le cantonne dans ce type de rôles où il excelle. Il est le cousin de George Clooney.

### Gerald Hirschfeld | 1921-2017

Directeur photo américain. Son travail sur **Fail Safe** de Lumet lui ouvrit les portes d'Hollywood où il collabora souvent avec Mel Brooks: **Young Frankenstein** et **Blazing Saddles**. Il reçut de ses pairs de l'ASC (*American Society of Cinematographers*) un prix pour l'ensemble de son œuvre.

### Eléonore Hirt | 1919-2017

Actrice française d'origine suisse. Au cinéma, elle fut la mère de Brigitte Bardot dans *Vie privée* de Malle et œuvra aussi pour Donner, Litvak et Blier. C'est surtout au théâtre qu'elle connut une grande carrière, participant à la création de *L'État de siège* de Camus et de *Comédie* de Beckett. Elle fut l'épouse de Michel Piccoli.



John Hurt dans **Only Lovers Left Alive**

### John Hurt | 1940-2017

Acteur britannique. En plus de sa carrière à la télé britannique où il fut *The Naked Civil Servant* et Caligula dans *I, Claudius*, il trouva des rôles à sa mesure auprès des plus grands: Ridley Scott (**Alien**), David Lynch (**Elephant Man**) et Jarmusch (**Only Lovers Left Alive**). Il est également admirable dans **Midnight Express** d'Alan Parker ou en Winston Smith dans **1984** de Michael Radford.

### Roger Knobelspiess | 1947-2017

Écrivain français. Ses démêlés avec la justice amènent ce truand à dénoncer sa situation dans QHS sur les quartiers de haute sécurité et à recevoir alors le soutien de nombreux artistes dont Jacques Higelin. Libéré, il devint acteur surtout pour Jean-Pierre Mocky.

### Nikos Koundouros | 1926-2017

Cinéaste grec. Il gagna l'Ours d'argent à Berlin pour **Les jeunes Aphrodites** qui est son film le plus connu avec **L'ogre d'Athènes**, lui aussi primé.

### Alec McCowen | 1925-2017

Acteur britannique. Au théâtre, il trouva ses meilleurs rôles dans le domaine religieux, interprétant le rôle titre d'un pape fictionnel dans *Hadrian VII* et récitant seul sur scène un évangile au

## Berry ... Weintraub

complet: *St. Mark's Gospel*. Il est un détective décontenancé par les tentatives culinaires de son épouse dans *Frenzy* d'Hitchcock et un compagnon de voyage d'une excentrique Maggie Smith dans *Travels With My Aunt de Cukor*.

### Mary Tyler Moore | 1936-2017

Actrice et productrice américaine. Elle incarna l'évolution de ses compatriotes dans les comédies de situation *The Dick Van Dyke Show* et surtout *The Mary Tyler Moore Show* où elle était une célibataire productrice télé qui prenait sa place dans un monde masculin. Avec son mari Grant Tinker récemment décédé, elle cofonda MTM Enterprises qui produisit entre autres *Hill Street Blues*. Elle remporta un Tony pour *Whose Life Is It Anyway?* et reçut une nomination à l'Oscar de la meilleure actrice pour *Ordinary People*.

### Nicholas Mosley | 1923-2017

Écrivain britannique. Son roman *Accident* fut adapté au cinéma par Joseph Losey pour lequel il scénarisa *The Assassination of Trotsky*. Il est aussi l'auteur d'une biographie en deux volumes de son père, le fasciste Oswald Mosley dont il abhorrait la plupart des idées politiques.

### Bill Paxton | 1955-2017

Comédien américain. Il trouva dans les années 90 des rôles dans *True Lies*, *Titanic* et surtout *Apollo 13* où il incarnait l'homme moderne dans sa complexité. Sa participation à la télésérie *Big Love* montra l'étendue de son talent. Il réalisa *Frailty* qui reçut des critiques élogieuses.

### Évelyne Pisier | 1941-2017

Intellectuelle française. Née dans une famille de hauts fonctionnaires, elle est la sœur aînée de la comédienne Marie-France Pisier. Elle fut, en 1972, une des premières femmes à réussir l'agrégation de droit public et à devenir professeur d'université dans ce domaine. Auteure de plusieurs livres et directrice de collection, elle est la scénariste de *Victoire, ou la douleur des femmes* et de *Les amants du Flore*.

### Om Puri | 1950-2017

Acteur indien. Son rôle de Bikhu dans *Aakrosh* de Govind Nihalani le fait connaître dans son pays. Il remporte le prix du meilleur acteur à Karlovy Vary pour *Ardh Satya*. Il interprète ensuite des personnages de plus en plus importants de son sous-continent dans des productions télé ou cinéma spécialement britanniques: *The Jewel in the Crown*, *Gandhi* ou *City of Joy*. Il incarne également à merveille les aspirations contradictoires des communautés ethniques en Grande-Bretagne dans *My Son the Fanatic* et *East Is East*.

### David Rose | 1924-2017

Producteur britannique. À la tête de Film on Four de la télévision publique, il est une des forces majeures du renouveau du cinéma britannique avec *Mona Lisa* de Jordan, *High Hopes* de Leigh et *My Beautiful Laundrette* de Frears et aussi européen *Paris, Texas* de Wenders.

### Richard Schickel | 1933-2017

Critique et documentariste américain. Au cours de sa longue carrière pour *Life* et *Time*, il montra de très grandes connaissances de l'histoire du cinéma dans ses textes. Cette érudition et cette finesse d'analyse transparaît également dans ses nombreux livres et ces portraits télévisuels: *Minnelli on Minnelli*; *Liza Remembers Vincente*.

### David Shepard | 1940-2017

Archiviste américain. Pour Blackhawk Films puis pour sa compagnie Film Preservation Associates, il réussit à collectionner, restaurer et mettre en valeur de nombreux films souvent muets dont la version quasi complète de *La Roue* d'Abel Gance.

### Pasquale Squitieri | 1938-2017

Réalisateur italien. Spécialiste des films policiers à connotation politique (*Il prefetto di ferro*), il dirigea sa compagne Claudia Cardinale dans un portrait de l'ultime maîtresse de Mussolini, Claretta.

### Rob Stewart | 1979-2017

Réalisateur canadien. Son documentaire *Sharkwater* montra la place des requins dans l'écosystème et contribua à leur défense.

### Éliane Victor | 1918-2017

Productrice française. Née Éliane Decrais dans une famille de hauts fonctionnaires et d'intellectuels, elle est tout d'abord secrétaire générale de l'émission-phare d'informations télé *Cinq colonnes à la Une*. Elle produit ensuite l'émission *Les femmes aussi...* Elle sera directrice du magazine *Elle* et continuera ensuite d'être télé-journaliste ou conseillère de la direction de chaînes publiques. Elle fut l'épouse de l'explorateur Paul-Émile Victor.

### Fred Weintraub | 1928-2017

Producteur américain. Longtemps propriétaire du club new-yorkais *The Bitter End* qui lança la carrière de nombreux chansonniers et humoristes, il devint producteur à la Warner et conseilla à ce major de participer au montage financier du documentaire musical *Woodstock*. Il produisit et scénarisa de nombreux autres films dont *Enter the Dragon* mettant en vedette Bruce Lee.

LUC CHAPUT

# William Peter Blatty 1928-2016

## La bataille du bien et du mal

Si Stephen King est l'écrivain le plus populaire de la littérature fantastique, William Peter Blatty occupe toutefois une place de choix dans le domaine. Son roman *The Exorcist* paru en 1971 a été un des plus vendus dans le monde et son adaptation cinématographique deux ans plus tard est un des films les plus terrifiants du cinéma d'horreur moderne. William Peter Blatty s'est éteint en janvier dernier à l'âge de 89 ans.

PASCAL GRENIER



Né dans une famille pauvre d'immigrants d'origine libanaise, William Peter Blatty a grandi dans un des quartiers défavorisés de New York. Après un parcours atypique de vendeur et de journaliste entre autres emplois, il se tourne, fin vingtaine, vers la littérature et le cinéma. Lors de ses débuts, Blatty a été scénariste durant les années 1960 et un fidèle collaborateur du célèbre Blake Edwards de 1964 à 1970. Mais il atteint la notoriété en 1971 avec *The Exorcist*, son quatrième roman publié et qui devint rapidement un énorme succès de vente. Inspiré d'un véritable cas de possession démoniaque et d'exorcisme dont Blatty a entendu parler alors qu'il était encore étudiant, *The Exorcist* bouscula les croyances des gens avec cette histoire d'une fillette de 12 ans possédée par un démon. Il en assure lui-même l'adaptation au cinéma et après avoir pressenti de nombreux réalisateurs (Stanley Kubrick voulait le réaliser, mais les studios refusèrent qu'il produise le film lui-même), c'est finalement William Friedkin (fier du succès de **French Connection**) qui le réalise. Le film est un succès retentissant atteignant le premier rang au classement mondial avec des recettes de plus de 400 millions de dollars. Qui plus est, il est même sélectionné pour huit Oscars (une première pour un film d'épouvante) et Blatty est récompensé de l'Oscar du meilleur scénario adapté.

Fervent catholique, Blatty a chamboulé les croyances spirituelles des gens avec cette histoire fictive de coexistence possible entre le bien et le mal. En raison du fait que les missions des forces du bien et du mal sont diamétralement opposées les unes des autres, il y a toujours un conflit entre les deux. Outre l'efficacité de la mise en scène et les nombreux effets-chocs, c'est d'un point de vue purement spirituel que le film a fait autant parler de lui, indépendamment de la croyance de tout un chacun.

Après une suite ratée et franchement risible réalisée par John Boorman en 1977 (***The Exorcist II: The Heretic***) dans laquelle il n'est pas impliqué, Blatty a peaufiné en 1978 un roman qu'il avait écrit 12 ans plus tôt (sous le titre *Twinkle, Twinkle, « Killer » Kane*). Deux ans plus tard, il en assure lui-même l'adaptation cinématographique. L'action de ***The Ninth Configuration*** se situe presque essentiellement dans un ancien château quelque part en Europe (le film a été tourné en Bulgarie) où un nouveau directeur d'un hôpital psychiatrique cherche à porter soutien à d'anciens soldats traumatisés par des événements passés et atteints de folie. ***The Ninth Configuration*** est une œuvre atypique: un curieux mélange d'humour noir et de drame psychologique insolite qui s'interroge sur le mystère du bien qui habite chaque individu. C'est en quelque sorte une suite « spirituelle » à ***The Exorcist*** dans la mesure où la souffrance humaine et la notion de sacrifice sont étroitement liées aux propres croyances de chacun. Le film est un cuisant échec commercial, mais obtient tout de même trois nominations aux Golden Globes et un prix de consolation de taille (meilleur scénario pour Blatty).

...*The Exorcist* bouscula les croyances des gens avec cette histoire d'une fillette de 12 ans possédée par un démon.

En 1990, il adapte lui-même son roman *Legion* paru en 1983 avec ***The Exorcist III: Legion***. Beaucoup moins réussi que le film de Friedkin, il en est le prolongement thématique en raison de la bataille entre le bien et le mal et traite essentiellement de la punition par l'homme pour le péché originel. Malheureusement, il est assez ennuyant et le scénario tarabiscoté est rarement convaincant. Après ce nouvel échec, Blatty a abandonné le cinéma pour se consacrer à sa carrière d'écrivain jusqu'à sa mort.

# Emmanuelle Riva 1927-2017

## Le charme spontané de la discrétion

Soixante ans d'une carrière exceptionnelle. Près de 90 rôles, télévision et grand écran confondus. Certains se souviendront de son premier personnage, Sophie Charlotte, dans l'épisode Le Chevalier d'Éon (1957) de la télésérie française *Énigmes de l'histoire*. Deux ans plus tard, en 1959, le célèbre **Hiroshima mon amour**, où Alain Resnais lui confère un rôle de premier choix, la consacre étoile montante. Son illustre ascension ne fait que débiter.

ÉLIE CASTIEL

Carrière qui se prolonge au cours des cinq prochaines décennies, inoubliables, marquant le cinéma français, et parfois autre, du sceau de l'intelligence, du regard judicieux et du charisme au féminin qui non seulement élève la femme, mais la situe au rang des visages classiques.

Nous éviterons le maintes fois abordé **Hiroshima** de Resnais, pour ainsi nous souvenir du reste de son prodigieux curriculum vitæ cinématographique. Comment oublier Terese, la prisonnière des camps de la mort nazis dans **Kapò** (1960), sans doute le chef-d'œuvre de Gillo Pontecorvo, ou encore Barny, face à Jean-Paul Belmondo, dans **Léon Morin prêtre**, un an plus tard, en 1961, de Jean-Pierre Melville.



En 1962, Georges Franju la guide impitoyablement dans l'adaptation à l'écran du roman de François Mauriac, **Thérèse Desqueyroux**, où le rôle principal lui confirme déjà sa popularité grandissante auprès d'un large public et d'une critique qui constate en elle une voie de tous les possibles dans le champ des arts de l'interprétation. C'est aussi une époque magnifique où les productions hexagonales triomphent dans leurs propres terrains (France et territoires outre-mer), n'ayant aucun besoin de s'expatrier.

L'Italie, néanmoins, la réclame pour **Les heures de l'amour** (*Le ore dell'amore*, 1963), de Luciano Salce, alors vétéran dans le métier de réalisateur. En 1965, elle retrouve Georges Franju et son **Thomas l'imposteur**, d'après le roman de Jean Cocteau, où son personnage de la princesse de Bormes côtoie celui de Pesquel-

Duport, tenu par un Jean Servais magistral, et de Thomas, bien entendu, incarné par Fabrice Rouleau, fils du cinéaste Raymond Rouleau, et qui signe sans doute son seul rôle au grand écran.

Cinématographiquement parlant, n'en déplaise à certains, les années 70 entretiennent de bonnes et de moins bonnes intentions côté réalisations en ce qui a trait à la carrière de Riva. Les noms de Pierre-Jean de San Bartolomé, Sotha et Bernard Queysanne se dégagent du lot, et la télévision lui donne des occasions de continuer son parcours.

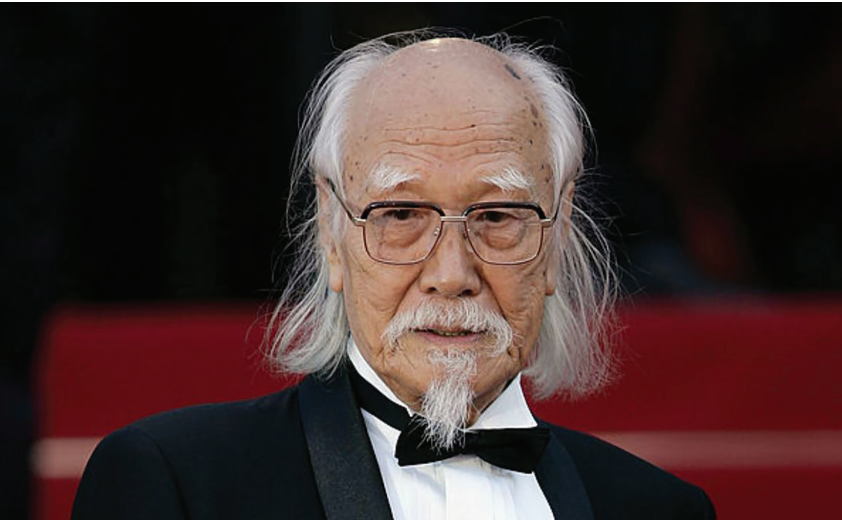
En 1982, l'Italien Marco Bellocchio lui permet de s'illustrer dans **Les yeux, la bouche** (*Gli occhi, la bocca*) où elle croise la jeune Ángela Molina et un Lou Castel, toujours présent. Les genres se multiplient et les cinéastes aussi : Philippe Garrel pour **Liberté, la nuit** (1984), le Polonais Wojciech Has pour **Les tribulations de Balthazar Kober** (*Niezwykła podróż Baltazara Kobera*, 1988), ou encore, chose étrange, un d'avant la Nouvelle Vague, Jean Delannoy et son classique **La passion de Bernadette** (1989). Si la production des années 90 brille par l'éclosion des cinématographies du monde, voyant l'Asie, les petits pays de la Méditerranée, Israël, la Palestine, la Grèce, les nouveaux territoires de l'après Union soviétique paraissent aux yeux du monde, Emmanuelle Riva est un peu absente, sauf dans des productions grand public, comme dans **Pour Sasha** (1991), du relativement prolifique Alexandre Arcady, ou encore **XXL** d'Ariel Zeitoun (1997), où elle se joint à un Gérard Depardieu un peu déclinant. On soulignera son apport aussi dans **Vénus beauté (institut)**, en 1999, de Tonie Marshall. Elle résiste admirablement bien à une panne de rôles et entame le 21<sup>e</sup> siècle avec un cérémonial discret car de célèbres noms du cinéma se souviennent d'elle. Martial Fougeron et **Mon fils à moi** (2006), **Tu honoreras ta mère et ta mère** (2012) de Brigitte Roüan. Par sa présence, Riva illumine ce film et lui permet de respirer. Et finalement, Michael Haneke lui attribue un film-hommage, sorte de chant du cygne pour une actrice aussi furtive que manifeste, dans **Amour** (2012), fermant ainsi la boucle du Resnais, **Hiroshima mon amour**; la destinée fait partie de ce long parcours car le mot « amour » se retrouve dans les deux titres. Des femmes de la carure d'Emmanuelle Riva, seule reste Edith Scob, que Franju a immortalisée dans **La tête contre les murs** (1959) et **Les yeux sans visage** (1960). Entre elles, deux notions bien particulières du cinéma français, toutes deux guidées par l'esprit d'indépendance.

# Seijun Suzuki 1923-2017

## La marque de l'auteur

Lorsque la Nikkatsu a souligné le décès de Seijun Suzuki le mois dernier, elle rendait en quelque sorte ses dernières lettres de noblesse à ce cinéaste qu'elle avait autrefois désavoué. Assurément, l'histoire en aura fait la figure emblématique de la Nikkatsu d'après-guerre, car il a su s'imposer comme un véritable auteur dans cette chaîne de production qui favorisait la tradition à l'avant-gardisme.

GUILLAUME POTVIN



... Rapidement, le récit cède la place à l'atmosphère, au spectacle. Les plans s'improvisent au moment du tournage...

C'est en 1946 que Suzuki fait ses premiers pas dans le monde du cinéma. Revenu d'un tumultueux service dans la marine impériale, il tente sa chance à l'Université de Tokyo, mais se rabat sur des études de cinéma à l'Académie Kamakura. Deux ans plus tard, la Shochiku le repêche en tant qu'assistant réalisateur et scénariste. En 54, la Nikkatsu rentame sa production de films, interrompue depuis 41. Attiré par la promesse d'un meilleur salaire et d'une promotion rapide, Suzuki rejoint ses rangs. Réalisé en 56, **La victoire est à nous** est son premier opus, basé sur une chanson populaire. S'ensuit une multitude de films de genre centrés sur la jeunesse urbaine : films de *yakuza*, comédies et films d'action.

Pour les réalisateurs de série B comme Suzuki — c'est-à-dire de films conçus pour être annexés à un film de plus grande envergure lors d'un programme double — non seulement leur impose-t-on scénarios et comédiens, mais on ne leur alloue qu'une trentaine de jours pour compléter leur œuvre. Malgré ces contraintes logistiques et budgétaires, Suzuki est essentiellement laissé à lui-même en ce qui a trait à sa mise en scène. Il profite de cette mince autonomie pour expérimenter formellement dans le but de dynamiser les intrigues peu inspirées qu'on lui assigne. C'est ainsi qu'émerge petit à petit,

au cours des quelque 40 films qu'il livre entre 56 et 67, une manière de faire qui lui est propre.

Rapidement, le récit cède la place à l'atmosphère, au spectacle. Les plans s'improvisent au moment du tournage et — leçon d'économie acquise durant son passage à la Shochiku — Suzuki ne tourne que le strict nécessaire ; à un point tel qu'il parvient à monter ses films en une journée. Le résultat est déjanté, irrespectueux de la grammaire cinématographique usuelle. Mais son délire n'est pas sans méthode : sa conception du divertissement modelée sur les trois scènes fondamentales du théâtre *kabuki* — la scène d'amour, de meurtre et de bataille — et son utilisation surprenante de surimpressions, de couleurs *pop* et de jeux d'éclairage impressionnistes captivent les jeunes cinéphiles.

Ce style naissant atteint sa maturité entre 63 et 67, à commencer par **La jeunesse de la bête** en 63. La même année, il signe **Akutaro**, sa première collaboration avec Takeo Kimura, le directeur artistique qui établira le style visuel de ses plus grands films. C'est durant cette période que ses supérieurs commencent à réprimander ses excès stylistiques qui dérogent au style conventionnel des *program pictures*. Les films suivants multiplient les pieds de nez envers ce cinéma qu'il considère comme formaté.

**La Marque du tueur** en 67 est le film culminant de cette période. Quoiqu'on lui impose le noir et blanc pour éviter les excès de couleurs tels que dans **Le vagabond de Tokyo**, **La Marque du tueur** est son film le plus bigarré à date. C'est la goutte de trop pour Kyusaku Hori, président de la Nikkatsu. Il renvoie Suzuki sous prétexte que « ses films ne font pas d'argent ni de sens. » L'événement déclenche ce que certains ont décrit comme « l'affaire Langlois du Japon » : cinéastes et ciné-clubs universitaires sortent publiquement pour soutenir Suzuki. Même s'il sort gagnant du procès intenté contre la Nikkatsu, plus aucun studio de cinéma n'accepte de l'engager.

Si cette pause dure jusqu'à **Histoire de mélancolie et de tristesse** en 77, c'est cependant l'onirique **Zigeunerweisen** et les deux autres volets de sa trilogie de Taisho qui relancent sa carrière à titre de réalisateur indépendant. Depuis les années 80, Suzuki délaisse les films de genre et se fait graduellement reconnaître en tant qu'auteur de cinéma d'art ; on lui consacre des rétrospectives à travers le monde et des cinéastes tels que Jim Jarmusch, Quentin Tarantino et Wong Kar Wai le citent comme influence. L'œuvre que Suzuki nous lègue est monumentale : pas moins d'une cinquantaine de films dont bon nombre sont malheureusement toujours inédits en Occident. 🎬

# Fantasia

FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS



**13 JUILLET AU 2 AOÛT**  
**MONTREAL** [www.fantasiafestival.com](http://www.fantasiafestival.com)

Montréal 

  
CONSEIL  
DES ARTS  
DE  
MONTREAL  
60 ANS

TOURISME /  
MONTREAL

  
BC  
TQ  
MONTREAL

TELEFILM  
CANADA

Québec 

« Comme on pouvait si attendre d'un maître comme Mungiu, tout est magnifiquement structuré. »

VARIETY

# BACCALAURÉAT

## GRADUATION



SÉLECTION OFFICIELLE  
FESTIVAL DE CANNES



GAGNANT  
MEILLEUR RÉALISATEUR  
FESTIVAL DE CANNES

tiff.41 toronto  
international  
film festival

SÉLECTION OFFICIELLE



écrit et réalisé par  
**CRISTIAN MUNGIU**

MOBRA FILMS PRESENTS GRADUATION STARRING ADRIAN TITTEI MARIA DRĂGUS LIA BUGNAR MALINA MANDOVICI VLAD IVANOV

A CO-PRODUCTION OF WHY NOT PRODUCTIONS LES FILMS DU FLEUVE FRANCE 3 CINÉMA PRODUCED WITH THE SUPPORT OF THE ROMANIAN NATIONAL CENTRE OF CINEMATOGRAPHY EURIMAGES WITH THE PARTICIPATION OF CANAL+ FRANCE TÉLÉVISIONS CINE+ WILD BUNCH WITH THE CONTRIBUTION OF ORANGE CATENA CARLSBERG GROUPAMA ASIGURĂRI  
WRITER AND DIRECTOR: CRISTIAN MUNGIU DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: TUDOR VLADIMIR PANDURU PRODUCTION DESIGNER: SIMONA PADURETU SOUND AND MUSIC EDITOR: MIRCEA OLTEANU SOUND RECORDING AND POST-PRODUCTION: CONSTANTIN FLEANCO MIX: OLIVIER DÔ HOU CO-PRODUCERS: PASCAL CAUCHETEUX AND GREGOIRE SORLAT VINCENT MARAVAY JEAN LABADIE JEAN-PIERRE AND LUC DARDENNE  
PRODUCER: CRISTIAN MUNGIU



A ROMANIA-FRANCE-BELGIUM CO-PRODUCTION 2016 [WWW.GRADUATION2016.EU](http://WWW.GRADUATION2016.EU) [WWW.BACCALAUREAT2016.COM](http://WWW.BACCALAUREAT2016.COM) [WWW.AZFILMS.CA](http://WWW.AZFILMS.CA)



[www.azfilms.ca](http://www.azfilms.ca)

**AU CINÉMA LE 28 AVRIL**

