

# Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Dossier  
Cinéastes préférés

Métiers  
Preneuse de son

Histoires de cinéma  
Coal Miner's Daughter



## Souterrain de Sophie Dupuis

Envoi Poste-publications  
N° de convention: 40069242





# Abonnez-vous !

Seulement 34 \$ par année (taxes incluses)

Quatre numéros par année en ligne **et** dans votre boîte aux lettres avec accès gratuit aux milliers de pages de [nuitblanche.com](http://nuitblanche.com).

Abonnement en ligne : [nuitblanche.com](http://nuitblanche.com)  
Ou : 1 833 619-7743

**f** Nuit blanche magazine littéraire



# Ciné-Bulles

Volume 38 numéro 4 | Automne 2020

## 3 Mot de la rédaction

## En couverture

- 4 Sophie Dupuis, réalisatrice de *Souterrain*
- 9 Commentaire critique



## Cinéastes PRÉFÉRÉS

- 10 Charles Chaplin
- 14 Louis Malle
- 18 Brian De Palma
- 22 Hayao Miyazaki
- 26 Denys Arcand
- 30 Robert Guédiguian
- 34 Andrea Arnold
- 38 Noah Baumbach
- 42 Jayro Bustamante

## Métiers

46 Preneuse de son

## Histoires de cinéma

50 *Coal Miner's Daughter* de Michael Apted

### RÉDACTION

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

### COMITÉ DE RÉDACTION

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

### COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

Frédéric Bouchard, H-Paul Chevrier, Michel Coulombe, Orian Dorais,  
Nicolas Gendron, Jean-Philippe Gravel, Luc Laporte-Rainville,  
Catherine Lemieux Lefebvre, Marie Claude Mirandette, Charles-Henri  
Ramond et Ambre Sachet

**CORRECTION** Martine Mauroy, Marie Claude Mirandette  
et Armandine Siess

**PHOTOGRAPHIES ORIGINALES** Éric Perron

### ÉDITION

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

### CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPQ

Céline Forget, présidente; Richard Boivin, vice-président; Nathalie  
Cauwet, secrétaire; Claire Wingen, trésorière; Marie Dumoulin,  
Émilie Pedneault et Stéphane Pommerville, administrateurs

**GRAPHISME** sauvebranding.ca

**INFORMATIQUE** Lise Lamarre

**PUBLICITÉ** reuecb@cinemasparalleles.qc.ca

**IMPRESSION** Imprimerie HLN

**DISTRIBUTION** SODEP

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

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

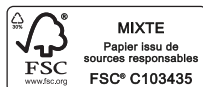
### DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives Canada  
ISSN 0820-8921 (imprimé) – ISSN 1923-3221 (numérique)  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2020  
ISBN 978-2-924370-36-0 (imprimé) – ISBN 978-2-924370-37-7 (PDF)

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

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

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



Conseil des arts  
du Canada Canada Council  
for the Arts



Conseil  
des arts  
et des lettres  
du Québec



Montréal



# Disponible également en version numérique!

Vous pouvez maintenant vous procurer la revue Ciné-Bulles en format PDF pour seulement **3,99\$** le numéro ou **14\$** l'abonnement (4 num.)

En vente sur [sodep.qc.ca](http://sodep.qc.ca)

Pour vous abonner à l'édition papier : [cinemasparalleles.qc.ca](http://cinemasparalleles.qc.ca)

## Des choix aussi surprenants qu'inspirants

Photo: Martine Doyon



Lors de périodes troubles, il est normal de se tourner vers des valeurs refuges. Ce qui nous a incités à élaborer un numéro où des membres de la rédaction choisiraient un ou une cinéaste qu'ils affectionnent particulièrement pour en parler sur un mode personnel. Mais quand je disais aux collègues que ce dossier permettrait à nos lecteurs d'en connaître davantage sur eux, je n'imaginais pas que je serais le premier à découvrir et à apprécier autant les choix proposés.

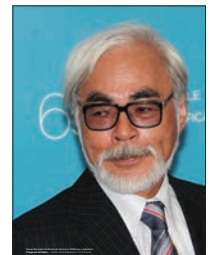
Michel Coulombe associe Chaplin à des souvenirs d'enfance et à son éveil au cinéma. Fasciné par le cinéaste, il s'amuse de ses films autant qu'il en est touché. Un tel dossier avait besoin d'un réalisateur pionnier. Jean-Philippe Gravel, dans un texte quasi intime, explique qu'une « des plus grandes et des plus belles leçons que [lui a enseigné] le cinéma de Louis Malle [est de savoir demeurer] conscient de [s]es privilèges et [de vivre] de manière à être à leur hauteur ». Luc Laporte-Rainville se porte à la défense de Brian De Palma, « brillant esthète » trop souvent décrié par nombre de cinéphiles, mais « aussi un critique perspicace du comportement humain ». En écrivant d'entrée de jeu que si elle a hésité à choisir Hayao Miyazaki « à cause du type de cinéma qu'il crée, [elle a fini] par le choisir pour la même raison », Catherine Lemieux Lefebvre admet que l'exercice lui a permis de prendre conscience de l'importance du maître japonais de l'animation dans son parcours cinéphilique. Oriane Dorais a fait le choix de Denys Arcand parce qu'il « a le mieux réussi à canaliser dans son œuvre toutes les possibilités créatrices et intellectuelles du septième art ». Il est intéressant que ce soit le plus jeune membre de notre équipe qui ait retenu le seul cinéaste québécois de ce dossier! Mais le choix qui m'a le moins surpris, sans doute parce que je connais bien mon ancien professeur de cinéma, est celui d'H-Paul Chevrier. Homme de gauche, il a opté, parmi quelques cinéastes de cette frange, pour Robert Guédiguian, « le plus convaincu de ne pouvoir faire qu'une chose: tenter de rendre le monde plus supportable ». Dans une « reconnaissance de dette » des plus inspirées, Nicolas Gendron énonce les multiples raisons pour lesquelles le cinéma d'Andrea Arnold le *flabbergaste*. Pour sa part, Ambre Sachet, en choisissant un cinéaste qui raconte avec maestria « l'essentiel derrière le banal », m'a fait réaliser à quel point celui-ci correspondait à mes goûts. Note à moi-même: à l'aune de ce texte, revoir tous les films de Noah Baumbach. Et Frédéric Bouchard, dans une démarche initialement cartésienne, mais qui ne tarde pas à rejoindre le terrain des émotions, a fait le beau choix de proposer un cinéaste à découvrir et à suivre: le Guatémaltèque Jayro Bustamante.

Un mot sur notre film en couverture avant de vous laisser parcourir ce numéro atypique. **Chien de garde** était à ce point stupéfiant que les attentes étaient grandes pour le second long métrage de Sophie Dupuis. Avec **Souterrain**, la cinéaste confirme un talent immense, entre autres, pour une puissance dramatique obtenue avec une étonnante économie de moyens. Au cœur de la canicule, elle en a discuté avec Marie-Claude Mirandette.

Bonne lecture!

Éric Perron

Rédacteur en chef





Sophie Dupuis et Théodore Pellerin lors du tournage de **Souterrain**

En couverture Sophie Dupuis, réalisatrice de **Souterrain**

« Ce qui m'a le plus marquée quand j'ai fait mes recherches dans les mines, c'est la fraternité qui unit ces gens. »

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Deux ans après un premier long métrage puissant, **Chien de garde**, salué par la critique autant que par le public, et qui a révélé Théodore Pellerin, un jeune acteur d'exception, Sophie Dupuis récidive avec **Souterrain**, un film consacré à ces hommes qui ont peuplé son enfance: les mineurs de la région de Val-d'Or. Un sujet qu'elle porte depuis longtemps et qui est l'occasion d'une incursion rare dans le monde des mines et dans une région, l'Abitibi, à peu près absents de l'univers cinématographique fictionnel. Max et Julien, amis depuis toujours, ne travaillent plus ensemble depuis qu'un accident de voiture a laissé ce dernier handicapé. Mario, le père de Julien, refuse l'état de son fils; sa douleur est ravivée chaque fois qu'il croise Max en ville ou sous terre. Quand son épouse le contraint à prendre conscience de la permanence du handicap de son fils, la fatalité et le désespoir ne le quittent plus. Un second film réaliste, moins brutal que **Chien de garde**, dont on a eu envie de parler avec Sophie Dupuis.

*Ciné-Bulles: Chien de garde a connu un immense succès, gagné de nombreux prix et a même été le candidat canadien aux Oscar. Après une telle reconnaissance, comment prépare-t-on le film suivant?*

Sophie Dupuis: C'est sûr que ça crée une pression! Le succès de **Chien de garde** a été comme une tape dans le dos. Comme une approbation. Et une confirmation qu'il y avait un public qui avait envie de voir ça. Parce qu'on fait quand même des films pour qu'ils soient vus. Le public était au rendez-vous et j'étais vraiment émue. Plusieurs n'étaient pas naturellement attirés par ce type de film, mais se sont laissé aller, ont découvert un nouveau genre de cinéma et ont été touchés par des personnages qui n'étaient pas totalement charmants.

*C'est un film exigeant, rentre-dedans même...*

Oui, en particulier le personnage de Théodore Pellerin. Ça m'a fait réaliser que ma voix est entendue, que ça fonctionne. Et c'est ce que je veux: émouvoir le public avec des sujets qui, de prime abord, ne les auraient pas intéressés, leur faire percevoir ces gens-là et ces milieux-là différemment. Des travailleurs de la DPJ m'ont dit: « On aimerait que les gens voient ton film parce qu'il ne porte pas de jugement; on comprend que ces gens sont dans une espèce d'engrenage dont il est difficile de sortir. » Bref, j'ai compris que mon message passait et cela m'a confirmé des choses à propos de mon travail, de l'ouverture du public. Mais c'est certain que le deuxième film a été plus difficile à faire, parce qu'il y a des attentes.

*Un premier film, on l'a souvent porté longtemps avant de le concrétiser, alors que pour un deuxième, le temps dont on dispose est généralement beaucoup plus court. Comment cela s'est-il passé?*

J'ai commencé à travailler à ce qui allait devenir **Souterrain** dès 2010. Cet été-là, j'ai passé plusieurs mois à visiter des mines. Les gens m'ont ouvert leurs portes parce que je venais de cette région et ils m'ont vraiment fait confiance. J'ai visité une douzaine de mines, mais je ne savais pas de quoi je voulais parler. J'allais un peu à la pêche, je souhaitais m'imprégner du milieu. L'année suivante, j'ai tourné **Faillir** qui fait allusion à cette réalité.

*Un court métrage dont quelques répliques évoquent le travail dans les mines, en effet.*

Ce sujet m'a toujours intéressée. J'étais à l'université quand j'ai visité ma première mine avec mon père, qui était contremaître et y descendait à tous ses quarts de travail. J'ai donc commencé à documenter ce sujet il y a une dizaine d'années, mais je ne trouvais pas mon angle. Alors, j'ai décidé de mettre ça de côté et d'y revenir éventuellement. Tout de suite après le montage de **Chien de garde**, j'ai repris ce projet pour le développer.



Catherine Trudeau et Joakim Robillard dans **Souterrain**

*Vous avez tourné dans des mines en activité. Comment ça se passe? Parce qu'on imagine qu'à la difficulté d'avoir les autorisations s'ajoutent de nombreuses contraintes organisationnelles. Comment installe-t-on une équipe de tournage dans un tel espace?*

On a commencé à parler avec les gens des mines un an avant le tournage, car on savait que ce serait un long processus. Ils devaient accepter qu'on les envahisse, parce que ce sont des mines en production 24 heures sur 24, 365 jours par année. On allait être une vingtaine à descendre, parfois plus, alors il fallait trouver la bonne mine, mais surtout créer une relation avec ces gens afin de les convaincre de notre projet. C'était légitime qu'ils demandent: « C'est quoi ce scénario? Ça parle de quoi? Comment vas-tu nous représenter en tant que mine, région? » Ils ont pris le temps de lire mon scénario et ont bien vu l'amour que j'avais pour eux. Le surintendant de la mine où l'on a tourné connaît mon père, il me connaît depuis l'âge de six ans, alors il y avait là un ancrage émotif



Mario (James Hyndman), le père de Julien, refuse l'état de son fils; sa douleur est ravivée chaque fois qu'il croise Max (Joakim Robillard).

qui a facilité les choses. Après, c'est certain que ça a été complexe à faire, mais les travailleurs de la mine se sont vraiment investis dans le projet. Ils ont fait preuve de beaucoup de bonne volonté, ils voulaient donner un coup de main et participer à la culture québécoise. C'est une communauté qui n'est pas représentée au cinéma.

*Et une réalité que la plupart des citoyens ne connaissent pas. Dans le contexte actuel, l'exploitation des ressources naturelles n'a pas vraiment bonne presse, aussi on peut comprendre leurs craintes. Est-ce que certains mineurs ont été figurants?*

C'est une des plus belles histoires de ce tournage. Je voulais des figurants récurrents pour faire un film de *gang*. Ce qui m'a le plus marquée quand j'ai fait mes recherches dans les mines, c'est la fraternité qui unit ces gens. Jusqu'à maintenant, j'ai fait plusieurs films de famille et je me rends compte que **Souterrain** à sa manière en est un aussi. Sur le tournage, les figurants répétaient que la mine pour eux, c'est une famille; ils ressentent un sentiment d'appartenance à ce milieu. Je voulais donc des figurants récurrents — je ne sais pas à quel point les gens vont remarquer que ce sont toujours les mêmes visages — parce que ça permettait de créer des liens forts avec les acteurs. Plusieurs sont devenus amis avec les mineurs, qui leur racontaient des anecdotes, expliquaient leur métier, etc. Parfois, certains allaient parler aux acteurs entre les prises pour leur montrer les gestes à faire ou pour apporter des suggestions:

« Tu pourrais dire ça comme ça, ça ferait plus mineur. » Ce que l'on a fait! Ils nous ont beaucoup aidés; dans les scènes sous terre, il y avait toujours des hommes qui nous accompagnaient en fonction de la machinerie que l'on utilisait. J'avais fait des recherches sur ces machines, mais je ne sais pas comment elles fonctionnent et la réalité des mines fait qu'il était impossible de répéter avec la machinerie avant les prises. Je me tournais donc vers eux pour connaître les gestes précis que les acteurs devaient faire, alors ils ont véritablement participé à la mise en scène de ces segments, ce qui a créé des liens d'amitié. On allait prendre un verre avec eux le soir, après le tournage. Ils sont devenus des *coaches* d'acteurs dans leur domaine!

*Justement à propos de la direction d'acteurs. Comment, avec une telle économie de moyens, parvient-on à insuffler une si grande vérité dans le jeu des acteurs? Parce qu'on a le sentiment, comme spectateur, d'une telle authenticité...*

On fait beaucoup de répétitions! Ce sont surtout des discussions — en personne ou au téléphone — avec les acteurs à propos de leurs personnages afin d'établir leur psychologie, leurs interrelations. Les acteurs savent que je suis là avec eux, des semaines avant le tournage, qu'ils peuvent m'appeler, que l'on peut *brainstormer*, changer des scènes, des dialogues, etc. Ce travail fait en amont leur permet, peu à peu, de créer leurs personnages. On y met des semaines, puis on s'assoit ensemble pour en discuter. Avec Théo — Julien —, on a mangé avec ses parents dans le film — James Hyndman et Chantal Fontaine — pour tenter de comprendre cette famille. Pourquoi sont-ils rendus là? Par quoi sont-ils passés? Mon but, c'est que les acteurs me dépassent dans la maîtrise et la connaissance de leur personnage.

*Vous avez dit, à propos de Théodore Pellerin dans **Chien de garde**, que c'était lui qui avait apporté à Vincent son humanité.*

Oui, au scénario, le personnage était plus dur, mais Théo lui a ajouté quelque chose. En cours de travail, il m'a dit: « Je voudrais qu'on l'aime plus. » Sur **Souterrain**, les acteurs ont aussi eu le temps de faire ce travail et de proposer leur vision. Le but étant d'arriver sur le plateau bien préparés afin d'aborder le tournage avec une grande liberté, en ayant la conviction que tout le monde sait ce

qu'il fait. Après, on peut changer tous les dialogues, je m'en fous. Joakim (Robillard) ne parle pas comme ça dans la vie. Quelqu'un de l'équipe était allé faire des entrevues avec des mineurs et la bande audio a été envoyée aux acteurs pour les aider à peaufiner leur langage. Le personnage de Théo a un handicap, séquelle d'un accident. On a rencontré un physiothérapeute, un orthophoniste, puis on a discuté afin d'établir quel serait son handicap. C'est Théo au final qui a choisi l'aphasie. En faisant ses recherches, il a côtoyé des aphasiques, notamment grâce au Théâtre Aphasique qui lui a ouvert ses portes. Théo, c'est quelqu'un qui prépare beaucoup ses rôles et comme on a déjà travaillé ensemble, je savais que je pouvais lui faire confiance et le laisser travailler seul. Quand les gens du Théâtre ont compris son investissement et son désir de rendre ce handicap avec justesse et respect, ils ont été très généreux. Un autre exemple de ce que permettent la préparation et les répétitions : au moment du tournage, les acteurs ont pu se concentrer à apprivoiser les lieux, leur costume, leurs gestes, etc. La première fois qu'ils ont endossé un habit de mineur, ils capotaient. Il leur fallait apprendre à se tenir debout et à marcher avec la lourdeur de ce vêtement, ce qui, petit à petit, les a fait entrer dans la réalité physique du mineur. Il y avait autour d'eux des figurants mineurs à observer, alors ils avaient le temps et l'espace pour se glisser dans ce monde sans devoir penser à autre chose puisqu'ils connaissaient déjà leurs personnages à fond.

*Le fait de tourner avec Théodore Pellerin, mais aussi plusieurs membres de l'équipe de **Chien de garde** (directeur photo, directeur artistique, preneur de son, coiffeur, producteur, etc.) doit aider à établir ce type de contexte de travail, non? Vous évoquez votre amour de la famille, il y a là une espèce de famille artistique avec laquelle vous œuvrez de film en film. C'est important pour vous?*

C'est sûr que c'est le *best*. Parce qu'on se comprend, on parle le même langage. Les choses sont plus simples parce qu'ils me connaissent, savent quel genre de plan je vais vouloir. C'est un contexte qui permet une création plus libre et cette confiance mutuelle procure une légèreté, une liberté de création. C'est précieux d'avoir des gens comme ça autour de soi.

*Il y a dans **Souterrain** une distribution assez hétéroclite, avec Théodore Pellerin, James*

*Hyndman et Joakim Robillard, qui viennent d'horizons très variés (cinéma pour Pellerin, théâtre pour Hyndman, télé pour Robillard). La direction d'acteurs était-elle plus ardue?*

C'est ce qui était beau sur ce plateau : des acteurs avec des profils différents, mais qui faisaient partie d'une même *gang*. On sentait une fraternité entre eux.

*En plus de la famille, l'amitié et la fraternité sont des thèmes que l'on retrouve dès vos premiers courts métrages. C'est intéressant pour une enfant unique...*

Je pense que c'est la raison! (rire) J'ai toujours rêvé d'avoir des frères et sœurs et j'ai créé ça avec ma famille de collaborateurs. C'est le sujet central de pas mal tous mes films et dans ma vie personnelle : la famille, la fraternité, la *gang*...

*Vous avez mentionné votre envie de rendre hommage aux mineurs et à Val-d'Or. Outre votre amour de cette région, quels sont les principaux thèmes et sujets du film?*

Le désir de montrer ces hommes autrement que l'image que l'on a trop souvent d'eux : des brutes travaillant sous terre, dans le noir, avec leurs grosses machines. Parce que les mineurs que je connais, ce sont des *lovers*, ils sont *cutes*, ils prennent soin l'un de l'autre. Ils se donnent des tapes dans le dos, ils sont très physiques, mais ils se disent aussi : « Je t'aime. » En rigolant, mais ils le disent quand même et l'on sent que c'est vrai.

*Montrer leur humanité, quoi?*

Ils font un *job* dangereux et ils se savent responsables les uns des autres. Chaque personne qui descend sous terre, chaque jour, doit être en forme, moralement, psychologiquement et émotionnellement pour ne pas mettre sa vie et celle des autres en danger. Cette responsabilité mutuelle, cette fraternité, cet amour qu'ils ont l'un pour l'autre est magnifique et je voulais montrer cela.

*Pourtant, quand Mario se rend dans la mine après une confrontation avec Max, le contremaître lui demande si ça va et le laisse aller, bien qu'il ait des doutes...*

Oui, parce que Mario est ainsi, toujours un peu bougon... C'est Guillaume Cyr, qui joue le contremaître, qui a ajouté ça en s'inspirant d'un



Guillaume Cyr incarne le contremaître de la mine.



La dernière scène du film dans laquelle Théodore Pellerin est bouleversant d'authenticité.


contremaître qu'il avait vu dans une émission de télé sur une mine que l'on avait mise dans la documentation de recherche. C'était le genre « bon-papa » qui s'occupe de sa gang et qui a leur bien-être à cœur. Quand il demande à Mario : « Ça va bien ici, pis ça va bien là-dedans » en pointant sa tête, il l'invite à se confier. L'homme dont il s'est inspiré disait leur poser la même question chaque matin; c'était sa façon de montrer qu'il était là pour eux, qu'il les aimait, qu'il prenait soin d'eux.

*Il y a chez Mario un cheminement mortifère, une prise de conscience qui le mène de la colère au désespoir.*

Je voulais faire voir son incapacité à accepter que son fils soit handicapé à vie alors que Julien, lui, commence à se résigner. Mario ne parvient pas à se réjouir des petites victoires de Julien. Il aimerait que tout redevienne comme avant. Et de voir Julien avec Max, qu'il juge responsable de son état, lui est insupportable. D'où sa confrontation avec ce dernier, celui qui a tout ce que Julien n'aura jamais : une belle voiture, une grosse maison, une femme et bientôt un enfant.

*La dernière scène, entre Julien et Max, est très forte et le choix d'un long plan cadré serré a pour effet*

*d'aspirer le spectateur dans leur bulle. On est avec eux, sans possibilité de recul, confrontés à cet intense moment auquel les personnages ne peuvent échapper. Ces choix se sont-ils imposés d'emblée?*

À l'origine, on avait découpé cette scène et on l'a tournée dans cette optique, mais, finalement, on a choisi de ne pas la découper. Même chose pour la scène où Max et sa blonde sont dans la voiture et parlent d'adoption. On l'avait pensée en alternance champ/contrechamp, avant de constater que l'émotion passait mieux dans un long plan, avec ce vide entre eux que le spectateur peut interpréter. Dans la scène finale entre Julien et Max, le cadrage fait que l'on voit à peine Max, qui est quasiment de dos, alors que le film a essentiellement tourné autour de lui. Dans l'équipe, certains avaient des doutes sur ce choix, qu'ils voyaient comme un changement de point de vue; mais pour moi, c'était clair que Max restait le personnage central et que le monologue de Julien le confrontait à sa culpabilité, l'obligeant à se demander comment il allait pouvoir vivre le reste de sa vie avec ce sentiment. 

Souterrain de Sophie Dupuis

# Camaraderies minières

FRÉDÉRIC BOUCHARD


Dès les premières secondes du film, la caméra est braquée sur Maxime. Ses collègues s'activent autour de lui, la musique retentit et la tension est déjà à son comble : c'est l'état d'urgence. Le jeune homme est le premier en file pour descendre dans la mine et tenter de sauver ses confrères qui sont peut-être toujours en danger. Catastrophe naturelle ou tragique accident?

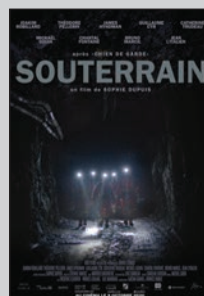
Dans **Souterrain**, son second long métrage, Sophie Dupuis ne s'intéresse pas tant aux prémisses de ce drame annoncé qu'aux dynamiques internes d'un noyau de travailleurs forcés de négocier avec les conséquences d'une autre tragédie antérieure, celle qui a laissé Julien handicapé et Maxime rongé par la culpabilité à la suite d'un accident de voiture. Un passé qui hante cette communauté d'ouvriers et que le jeune mineur tente d'apaiser, surtout auprès de Mario, le père de Julien.

En choisissant une structure en *flashback*—le spectateur retrouvant le protagoniste deux mois avant les événements dans la mine—, la réalisatrice met en évidence les profondes séquelles de ce sombre accident de voiture sur le quotidien des deux jeunes hommes. Si celui de Maxime s'apparente à une vie rangée avec sa copine enceinte, les journées de Julien se composent, quant à elles, d'exercices de réadaptation physique et de communications vidéo avec ses anciens collègues. Néanmoins, par le prisme de leur indéfectible amitié, et en établissant l'évident contraste entre leur réalité, Sophie Dupuis illustre l'orgueil qu'ils doivent défendre, à différents degrés, pour demeurer au sein de cette fratrie que représente la troupe de mineurs. Qu'il s'agisse de redéfinir les codes de la paternité ou de subir le malaise d'anciens collègues face à son handicap. La cinéaste trace les contours d'une masculinité blessée pour mieux souligner la sensibilité dissimulée d'une cellule qui se révèle au bout du compte indéfectiblement solidaire.

Ce parti pris s'opère jusque dans la mise en scène immersive et particulièrement maîtrisée de la caméra du directeur photo Mathieu Laverdière, qui capte les visages de cette bande dans le bus, sous la douche ou dans la mine, renforçant ce sentiment de fraternité et permettant par la même occasion à la réalisatrice de dessiner une foisonnante galerie de personnages secondaires. Dérogeant de ce choix stylistique à quelques reprises pour

privilégier le plan-séquence dans deux scènes déchirantes, elle dévoile également Maxime et Julien dans leur poignante vulnérabilité. Autrement, c'est cette même approche tendue que la cinéaste valorise lorsque son récit (re)plonge dans les profondeurs de l'ancre. Dans le dernier tiers du film, Dupuis embrasse l'environnement chaotique et l'angoisse de ses personnages grâce à une caméra à l'épaule nerveuse s'abandonnant avec succès au suspense d'action. Descendue avec son équipe sous terre à Val-d'Or, d'où elle est originaire, pour tourner dans des mines en activité, elle insuffle par ce choix vertigineux un réalisme original en plus de créer de puissants instants cinématographiques.

Malgré ce constant souci pour l'image, Sophie Dupuis, grande amoureuse du jeu, n'oublie jamais ses acteurs. Encore une fois, elle offre à Théodore Pellerin un rôle complexe, mais délicat et le jeune comédien propose un Julien particulièrement touchant, déchiré entre ses limitations physiques, son aphasie et son besoin d'appartenance. C'est toutefois Joakim Robillard qui est la véritable révélation de **Souterrain**. Entre virilité et fragilité, il incarne avec naturel et charisme ce tourmenté vingtenaire en quête de rédemption. Après **Chien de garde** (2018), il n'y a plus de doute : Sophie Dupuis s'affirme comme une exceptionnelle directrice d'acteurs. Cette fois-ci, elle frappe encore plus fort. Non seulement ce deuxième long métrage pénètre dans un univers quasi inédit au cinéma, mais, par sa puissance et sa cohérence formelles, il célèbre l'inébranlable compassion et l'émouvante résilience de ces hommes—et des femmes qui les côtoient. 



Québec / 2020 / 94 min

**RÉAL. ET SCÉN.** Sophie Dupuis **IMAGE** Mathieu Laverdière **SON** Frédéric Cloutier, Patrice Leblanc et Luc Boudrias **MUS.** Gaëtan Gravel et Patrice Dubuc **MONT.** Michel Grou **PROD.** Étienne Hansez **INT.** Joakim Robillard, Théodore Pellerin, James Hyndman **DIST.** Axia Films



Charles Chaplin en Charlot dans *Les Lumières de la ville*

Charles Chaplin

# Un pionnier en exil

MICHEL COULOMBE

S'il est relativement facile d'établir une liste de grands cinéastes, en placer un tout en haut est plus ardu et ne devient possible que si l'on accepte l'absolue subjectivité de l'exercice. Bien que parfois compétitifs, les réalisateurs ne sont pas des athlètes dont on mesure les performances au chronomètre. On les admire ou les critique en vertu de critères qui varient selon les observateurs. Rien de quantifiable...

J'ai donc choisi Charles Chaplin, dit Charlie, que j'associe à des souvenirs d'enfance et à mon éveil au cinéma. Émerveillement innocent devant des films tournés des décennies plus tôt, ce dont je n'avais qu'une vague idée. Son cinéma était irrésistible, j'avais aussitôt envie de revoir ses films. Cela me suffisait. Moustache noire et pieds en canard — une démarche chaloupée qu'il avait créée à la scène —, ce Charlot sans âge était immédiatement reconnaissable et par conséquent inoubliable, à la manière de Mickey, mécanicien, golfeur ou cowboy. Leurs silhouettes en noir et blanc ont défié le temps et les modes. Des années plus tard, j'apprendrai, sans surprise, que Walt Disney s'était inspiré de Charlot pour concevoir sa souris.

En tournant le dos à l'enfance, je me suis éloigné de Chaplin. Je l'ai retrouvé longtemps après m'être plongé dans le cinéma de Bergman, Hitchcock, Tarkovsky, Truffaut, Perrault et Fellini. J'avais changé et, à mes yeux, lui aussi. Son œuvre n'avait plus rien d'un complément de programme. Je distinguais l'artiste derrière le vagabond, le pionnier, acteur doué, autodidacte perfectionniste. J'ai alors remonté le fil de sa filmographie, du court au long, du muet au parlant, revu plusieurs films en version concert, lu à peu près tout ce qui me tombait sous la main, visité le musée qui lui est consacré en Suisse et même, en début d'année, à Paris, avant le confinement, une exposition thématique sur la place qu'occupent la danse et la musique dans ses films. Appelons cela une fascination. Aujourd'hui, les films de Chaplin m'amuse autant qu'ils me touchent. Son parcours en montagnes russes me donne le vertige. Une ascension fulgurante, un succès mondial, une chute abrupte. Peu de cinéastes ont monté si vite. Aucun n'a connu pareille disgrâce.

Au début de 1914, quelques jours après ses débuts au cinéma, le jeune acteur anglais imagine le personnage qui le rendra célèbre en piochant dans un costumier. Il en sort un chapeau melon, une veste trop étroite, des souliers trop grands et une canne, qu'il pourra faire tourner. Peu de temps après, Chaplin devient réalisateur (**Charlot et le chronomètre**), Charlot, une gloire planétaire. Hollywood vient à peine de naître.

Le cinéaste fait rire (et bientôt pleurer) avec des histoires qui puisent régulièrement dans son passé, un père alcoolique, une mère internée, l'extrême pauvreté. Ainsi, il joue les hommes ivres, un numéro de comédie qu'il a réglé à la perfection au théâtre et qu'il reprend notamment dans **Charlot fait une cure**. Dans **Charlot policeman**, où il se fait Robin des Bois, son personnage est confronté à la pauvreté et à la violence conjugale. Misère et richesse hantent l'œuvre de Chaplin. Dans **Les Lumières de la ville**, une fleuriste aveugle se méprend au sujet d'un sans-le-sou qu'elle croit fortuné, dans **La Ruée vers l'or** une femme offre son aide à un prospecteur millionnaire, persuadée qu'il s'agit d'un passager clandestin. Les apparences sont trompeuses, les méprises fréquentes.

Le succès et la longévité de Chaplin et de son Charlot sont sans équivalents dans l'histoire du cinéma. Pourtant, en 1952, alors qu'il est en route pour l'Europe, le cinéaste, qui n'a jamais pris la nationalité américaine, apprend qu'il n'est plus chez lui aux États-Unis. Le patron du FBI, J. Edgar Hoover, voit en lui un dangereux communiste. Autant dire le diable. Chaplin sera sur écoute jusqu'à la fin de sa vie. Ce délire de l'inquisition maccarthyste m'a à jamais rangé dans le camp de Chaplin. Ses détracteurs passent même sa filmographie au crible pour lui faire un procès. En 1917, dans **L'Émigrant**, n'a-t-il pas donné un coup de pied à un agent d'immigration...

Chaplin est pourtant un immigrant modèle, l'image même de la réussite. Les amateurs de cinéma de partout dans le monde reconnaissent immédiatement son génie de la comédie. Derrière la caméra, ce maître de la pantomime privilégie les plans fixes et les larges cadrages. Ils reproduisent la convention



Charles Chaplin prenant la parole à Washington en 1918 dans un rassemblement pour souligner l'effort de guerre des États-Unis. — Photo: Shutterstock

visuelle des salles de spectacle qu'il fréquente depuis l'enfance et lui permettent de s'exprimer avec tout son corps. À la fois réalisateur, scénariste, acteur et monteur, bientôt producteur, l'homme-orchestre impose son rythme, différent de celui du studio qui l'a embauché, Keystone, qui se spécialise dans les poursuites effrénées et les tartes à la crème.

Dans ses films des années 1910, Charlot pratique tous les métiers et s'habille à l'avenant. Il est tour à tour pompier, policier, garçon de café, démenageur de piano ou dentiste. Il secoue ce modèle en tenant deux rôles dans **Charlot au music-hall** et **Charlot et le masque de fer** ou en se travestissant, terreur en jupon dans **Madame Charlot**, une comédie de Mack Sennett, jolie femme au manchon dans **Charlot grande coquette** et **Mademoiselle Charlot**.

Le cinéaste, qui a appris son métier sur les planches, s'entoure d'acteurs typés, très petits ou très grands, de femmes platureuses, d'hommes affublés de sourcils insensés et de moustaches spectaculaires. Tout ce beau monde se donne des coups de pied aux fesses, se tape sur la tête, se gifle, se cogne, se pousse à l'eau ou par terre, se pourchasse inlassablement, gratte des allumettes sur la tête ou le corps d'inconnus et se lance des objets au visage, surtout de la nourriture. Toutefois, comme dans les dessins animés, ces multiples agressions sont sans conséquence. On se relève et l'on n'y pense plus. De même, le dénouement des aventures de Charlot n'engage pas la suite. Qu'importe s'il se marie ou s'il fonde une famille, on remet le compteur à zéro aussitôt le film terminé.

Le premier film où Chaplin revêt les habits de son personnage, **Charlot est content de lui**, est tourné en trois quarts d'heure. Son dernier moyen métrage, **Le Pèlerin**, d'une durée de 46 minutes, exige 42 jours de tournage. Entre-temps, devenu

indépendant, le cinéaste s'est mis à multiplier les prises de façon obsessionnelle. Il en faudra 342 pour la rencontre entre le vagabond et la fleuriste dans **Les Lumières de la ville!**

Au fil des années, Chaplin fait également évoluer son personnage, puéril, étourdi, querelleur et malicieux avant qu'il n'en adoucisse les angles. Dans la tradition du burlesque, l'acteur s'en tient, durant plus de 20 ans, à ce seul emploi, ce personnage, souvent vagabond, obstinément muet, solitaire et romantique. Ce Charlot sans attaches, son prolongement, lui ouvre toutes les portes. La transformation de Charlot se devine dans **L'Émigrant** où Chaplin présente le rêve américain. Entassés sur un bateau, des candidats à l'immigration retrouvent le courage à l'apparition de la statue de la Liberté. En mer, Chaplin fait tanguer la caméra, comme dans **Charlot marin**, et chorégraphie les haut-le-cœur, trouvant matière à rire là où d'autres ne verraient que désagrément. Même privé de tout, Charlot se montre chevaleresque. Il ne cessera jamais de se porter à la défense des jeunes femmes en détresse.

L'année suivante avec **Charlot soldat**, le cinéaste atteint un nouveau sommet. Il fait taire ceux qui doutent que l'on puisse tirer une comédie d'une guerre qui fait des millions de morts. Lorsque le film est projeté, avant l'armistice, les soldats sont d'ailleurs les premiers à rire des malheurs de ce petit soldat qui utilise une râpe à fromage comme gratte-dos et dort dans l'eau sans se plaindre. Chaplin illustre son courage. Charlot lance l'attaque avec un fromage qui pue, s'avance en territoire ennemi camouflé en arbre et triomphe dans l'uniforme allemand.

Chaplin va plus loin encore dans **Le Dictateur**, sorti en 1940. Le film fait écho à la Seconde Guerre mondiale. Né quatre jours avant Hitler, avec qui il partage une moustache, le cinéaste défie ouvertement le chef du Troisième Reich selon lequel il serait juif, ce qui doit le discréditer aux yeux des Allemands. L'humour de ce premier film parlant se passe parfois de mots, comme cette image du dictateur s'amusant à faire rebondir un globe terrestre ou à le faire tourner au bout de son doigt avec insouciance jusqu'à ce qu'il éclate. Les mots y ont également du poids, à commencer par le discours humaniste que tient le barbier juif quand il se substitue au tyran : « Il faut nous battre pour libérer le monde, pour abolir les frontières et les barrières raciales, pour en finir avec l'avidité, la haine et l'intolérance. Il faut nous battre pour construire un monde de raison, un monde où la science et le progrès mèneront vers le bonheur de tous. Soldats, au nom de la démocratie, unissons-nous! » L'amuseur public fait preuve là d'un courage qui fait encore défaut aux États-Unis. On le lui reprochera.

Plusieurs vedettes du muet n'ont pas survécu à l'arrivée du parlant. Chaplin y parvient, mais a du mal à s'y faire, en partie



Paulette Goddard et Charles Chaplin lors du tournage des **Temps modernes**

parce qu'il n'aime pas sa voix et parce que le silence, croit-il, lui assure l'universalité. En 1936, dans **Les Temps modernes**, la première fois qu'il parle enfin au grand écran, brièvement, bien après que le parlant ait balayé le muet, c'est dans une langue inventée. De même, l'acteur met du temps à s'affranchir de Charlot, derrière lequel il a pris l'habitude de s'effacer. Il faut attendre 1947 et **Monsieur Verdoux** pour qu'il range au placard le vagabond et sa moustache.

Les longs métrages des années 1930 diffèrent à bien des égards des courts des années 1910. Chaplin y puise tout de même quelques idées. Il chausse des patins, acrobatique, dans **Les Temps modernes** comme il l'avait fait, 20 ans plus tôt, dans **Charlot patine** et remonte dans l'arène dans **Les Lumières de la ville**, après avoir été arbitre dans **Charlot et Fatty sur le ring**, puis combattant dans **Charlot boxeur**. Lorsque Buster Keaton, souvent perçu comme son rival, enfile les gants dans **Le Dernier Round**, en 1926, il saute dans les bras de l'arbitre, encaisse les coups, cogne au hasard et tente de s'enfuir. Chaplin imagine plutôt une chorégraphie pour deux pugilistes et un arbitre, hilarante et très proche de la danse.

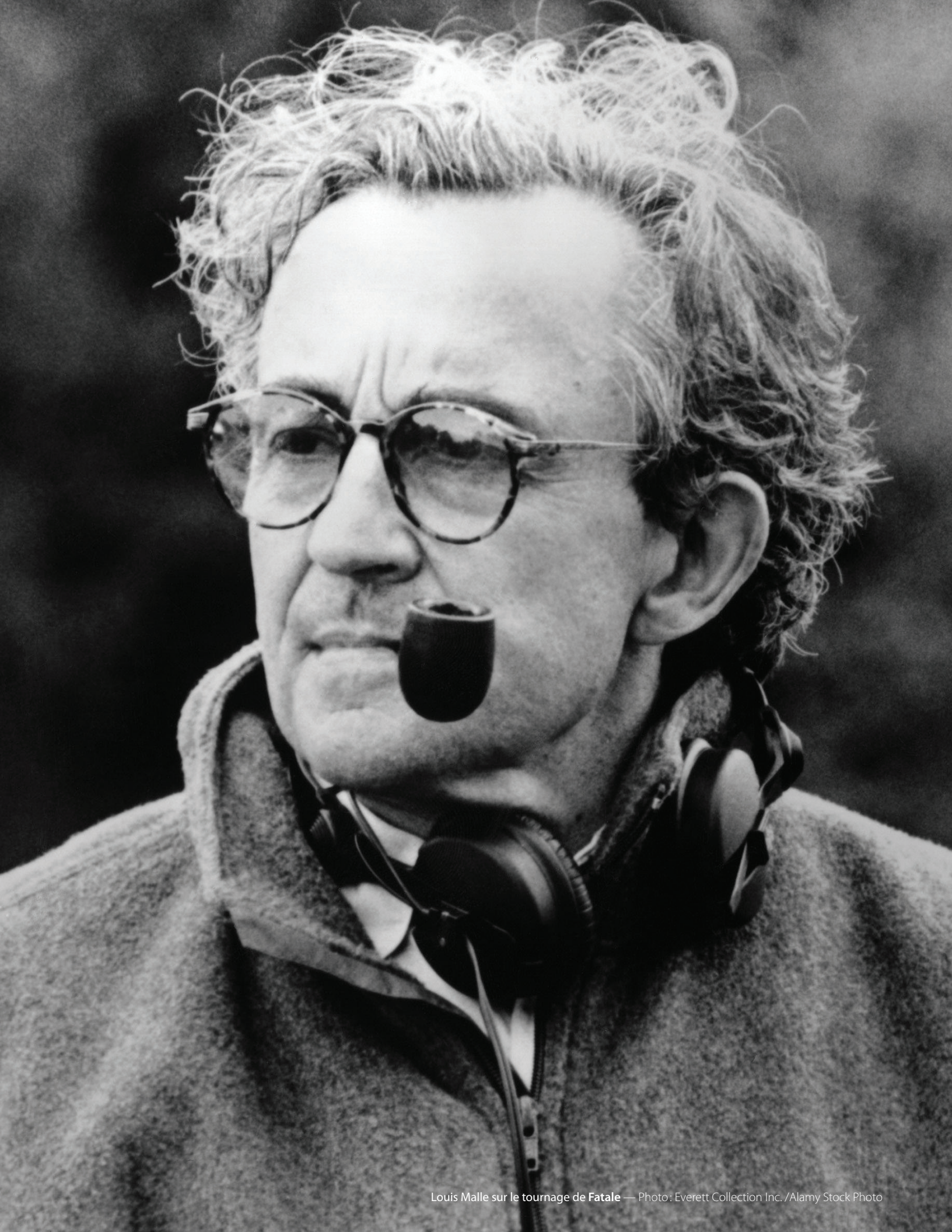
Dans l'univers cinématographique de Chaplin, l'invention est reine et l'on est souvent à deux doigts de la folie, jamais très loin de l'enfance. Un chapeau se métamorphose en gâteau, un dormeur crache des balles de golf, une maison vacille au-dessus d'un précipice, une machine survoltée gave un travailleur d'usine. Même lorsqu'il emprunte une idée à un collègue, ce qu'il fait à l'occasion — c'est pratique courante — Chaplin surprend. Entre ses mains, la danse des petits pains plantés dans des fourchettes imaginée par Fatty Arbuckle devient un pur moment de grâce et de poésie.

L'œuvre de Chaplin comprend des bijoux de comédie et des images fortes. J'ai toujours en mémoire la détresse d'un enfant arraché à son père adoptif (**Le Kid**), le désespoir de prospecteurs qui se font un repas d'une chaussure (**La Ruée vers l'or**), l'absurdité d'une poursuite dans une galerie de miroirs

(**Le Cirque**), la déshumanisation d'un travailleur d'usine happé par les engrenages d'une machine (**Les Temps modernes**). Mais s'il est une scène parfaite et émouvante entre toutes chez ce cinéaste, c'est la finale des **Lumières de la ville**. La fleuriste y reconnaît au toucher, sa main bienveillante posée sur le visage d'un inconnu, celui à qui elle doit d'avoir retrouvé la vue. Gêné, gratitude, frémissement. Brio. J'y ajoute une scène d'anthologie, quasi un épilogue, tirée des **Feux de la rampe**, où deux vieux clowns montent sur scène, l'un au violon, l'autre au piano. Le premier est joué par Chaplin, l'autre par Keaton. Les deux cabotins rivalisent d'astuces pour amuser le public. Leur rencontre est mémorable.

Ironiquement, c'est grâce à la musique de ce film que Chaplin remporte, avec 21 ans de retard, car **Les Feux de la rampe** met tout ce temps à sortir aux États-Unis, son premier Oscar. Soucieux de contrôler tous les aspects créatifs de ses films, le cinéaste dirige lui-même les sessions d'enregistrement des musiques qu'il compose pour ses longs métrages à partir des **Lumières de la ville**. À la fin de sa vie, il fait de même pour plusieurs œuvres antérieures, dont **La Ruée vers l'or**, **Le Cirque** et **L'Opinion publique**. Loin de rechercher l'effet comique, Chaplin souhaite que sa musique soit élégante et romanesque. Certaines de ses mélodies deviennent des succès populaires, notamment *Smile* (**Les Temps modernes**) et *This Is My Song* (**La Comtesse de Hong-Kong**).

Ces dernières années, j'ai donné de nombreuses conférences sur Chaplin. Les réactions spontanées que provoquent ses films ne mentent pas. Les rires fusent, l'émotion est palpable. Le roi du muet est aussi un homme du XXI<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne le succès du musée de Corsier-sur-Vevey, ouvert en 2016. Dès sa création, Chaplin's World attire 300 000 visiteurs par an. Pendant ce temps, loin, très loin de là, à Adipur en Inde, on célèbre chaque année l'anniversaire du cinéaste en organisant un populaire défilé d'imitateurs de Charlot. Le génie est intemporel et universel. ☞



Louis Malle sur le tournage de *Fatale* — Photo: Everett Collection Inc. /Alamy Stock Photo

Louis Malle

# Louis Malle et moi

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Truffaut ne parvenait pas à s'extirper de ses obsessions. Les personnages de Godard s'observaient à une distance qui les assimilait à des cas sociologiques. Tous deux créaient, malgré les libertés qu'ils s'accordaient, dans d'étroites limites qui imposaient leur identité d'auteur. Loin de tout cela, affranchi de ce genre de contraintes, fier et serein libre penseur, je pense que Louis Malle est, a été, le meilleur cinéaste français de sa génération : son auteur le plus complet et le plus libre parce que le plus équilibré. Il a souvent dit que faire des films lui apprenait à mieux voir les choses et les êtres, et que la création rehaussait le sentiment de sa propre existence. S'il est un lien qui unit chacun des films de sa production éclectique — qualifiée, superficiellement, d'insaisissable par quelques-uns —, c'est bien qu'ils réussissent à transmettre, à leur tour, ce sentiment d'ouverture du regard et du rapport au spectateur. Du moins, au spectateur que je suis.

Je dus en avoir l'intuition dès le visionnement d'**Au revoir les enfants** (1986), alors que j'avais sensiblement le même âge que son héros, Julien Quentin (interprété par Gaspard Manesse). Le lien d'amitié qui se noue avant de se rompre tragiquement par la découverte du mal et de la guerre, la perte d'innocence qui en découle : tout cela était en symbiose avec mon cheminement de conscience à ce moment précis. Je n'avais pas la même naïveté que le jeune Julien Quentin, j'étais au fait des pires réalités de la Seconde Guerre mondiale, des camps de concentration et des chambres à gaz. Mais Louis Malle, en faisant entrer ces grands sujets par la petite porte d'une cour de récréation, était parvenu à rendre sensible ce qu'était de les découvrir depuis la lucarne d'un souvenir d'enfance. **Au revoir les enfants** est un film qui sait s'adresser à l'enfance, qui sait se montrer parfaitement intelligible au spectateur en pleine préadolescence. Longtemps après, des décennies plus tard, le jeune homme devenu adulte saisit soudainement comment, au-delà du simple récit, le film est entièrement porté par un

regard adulte qui sait se poser, sans épanchement ni sensiblerie, sur ses jeunes protagonistes et qui les comprend. Le film, comme tous ceux qui comptent parmi les meilleurs de Louis Malle, progresse et change en même temps que notre regard au fil des âges de la vie.

Il en fut de même, vers mes 14 ou 15 ans, avec **Pretty Baby (La Petite en français, 1978)**, regardé lors d'une télédiffusion de 19 h ou 21 h à Télévision Quatre-Saisons, programmation qui serait, aujourd'hui, inconcevable. Et nous pouvions apprécier aussitôt avec quelle adresse Louis Malle maniait l'art de dégonfler le potentiel scandaleux de ses choix de sujets, comme la collaboration (**Lacombe Lucien, 1974**), l'inceste (**Le Souffle au cœur, 1971**), le suicide (**Le Feu follet, 1963**), l'adultère et la jouissance féminine (**Les Amants, 1958**), ou ici, la prostitution d'une mineure dans un bordel de la Nouvelle-Orléans, sujet explosif s'il en est. Mais le chaland attiré par l'odeur de soufre en sortirait, parions-le, déconcerté, frustré dans ses attentes dépravées. Le scandale derrière **Pretty Baby** n'étant pas tellement dans le choix de son sujet, que dans le refus chez Malle de réduire son héroïne, pas plus que les prostituées du bordel, à son seul statut de « victime ». Violet (Brooke Shields) est plutôt une gamine qui ne porte pas de jugement sur l'univers et l'entourage familiaux dans lesquels elle évolue non sans résilience. Et c'est nous, le public, qui devons nous dessiller le regard de tout ce qu'il comporte de préjugés : entrés dans cette maison close en s'attendant à du sordide, pour découvrir un microcosme de femmes souvent fières et fortes, un lieu d'appartenance que, faute de mieux, la jeune Violet considère comme sa famille, proposition à laquelle il faut adhérer à notre tour, du moins en partie, pour saisir le « message » du film.

De quel « message » est-il question, d'ailleurs ? Un courant de fond semble traverser la filmographie de Louis Malle malgré,



Louis Malle (deuxième en partant de la droite) en compagnie de Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, François Truffaut et Roman Polanski au Festival de Cannes en 1968 au moment de l'interruption de l'événement

ou grâce à, ces nombreuses métamorphoses dans la forme comme dans le fond, qui l'ont souvent fait se qualifier d'insaisissable, voire d'auteur incomplet, parce que trop imprévisible. Grave erreur. Ce qui fait tenir ses films dans un continuum fascinant, c'est la question de l'immaturité. Qu'ils soient enfants par leur âge, telle la Zazie de **Zazie dans le métro** (1960) ou le Julien d'**Au revoir les enfants**, ou « enfants » malgré l'âge adulte, par leur décalage, leur excentricité, le statut de marginaux que la société leur affuble et où elle les place, l'immaturité paraît en étroite relation avec une liberté existentielle dont on peut payer le prix fort (comme cette passion adultère et charnelle de **Fatale**, sorti en 1992, qui montre un Jeremy Irons s'éprendre de celle qui serait sa future belle-fille, Juliette Binoche), mais aussi — et c'est là, à mon avis, l'une des grandes beautés de ses films, qui les rend uniques autant qu'indispensables à fréquenter — ne payer aucun prix du tout.

La plupart du temps, chez Louis Malle, il fait bon d'être marginaux et « immatures » : c'est, en outre, la condition *sine qua non* de la liberté. Il peut arriver que de cette immaturité, résulte la tragédie d'un personnage allant à sa perte et scellant son destin, victime des circonstances. **Lacombe Lucien**, le personnage, 17 ans, entraîné dans la collaboration, incarne cette immaturité négative d'un personnage qui a une très faible intelligence tant de lui-même que du contexte dans lequel il vit, où il se laisse prendre et enfile le costume du tourmenteur, avant de finir victime. Un « innocent impur » que, comme le dirait le tailleur juif chez qui il s'invite et dont il séduit la fille, « nous ne parvenons jamais à entièrement

détester ». Personnage fermé, Lacombe « Luciéngue » est aussi un naïf qui endosse l'uniforme de la police allemande comme on se coule impersonnellement dans un rôle. Encore une fois, l'aptitude extraordinaire de Louis Malle à comprendre le personnage, sans y plaquer quelque jugement que ce soit (ce qui est laissé à la conscience du spectateur), a suffi à créer le scandale, à bouleverser les certitudes frileuses et, somme toute, assez lâches de l'opinion publique.

Pareillement, **Le Feu follet** est peut-être le plus beau et le plus triste des films jamais faits au sujet de l'alcoolisme. À côté de lui, le **Shining** de Kubrick (1980) paraît une caricature, malgré toute l'affection que je lui porte. Il faut regarder et comparer la scène, capitale, que les deux films présentent : celle de la première gorgée d'alcool bue par le personnage après des mois d'abstinence. Pour Jack Torrance/Nicholson, nous voyons le démon à l'œil abruti qui se réveille. Chez Alain Leroy (extraordinaire Maurice Ronet), c'est le soulagement tourmenté d'un retour à la patrie de l'oubli (« depuis que je suis abstinent, je n'oublie jamais rien », l'entend-on dire, je cite de mémoire). Car l'abstinence, Malle l'a compris comme Drieu La Rochelle qu'il adapte, se compare parfois au fait de se sortir d'un rêve pour se trouver dans un cauchemar qui s'appelle la réalité : des amis oisifs auxquels on ne s'identifie plus, un espoir auquel on cherche à s'accrocher, mais qui ne cesse de nous échapper, le fait que la guérison ne sera jamais entière et que nous serons toujours, fondamentalement, des malades : tel est le cauchemar et le prix de la sobriété retrouvée. Tout, dans ce monde, me heurte, notre « soif de consolation est impossible à rassasier » et, dans pareil cas, le suicide de l'esprit semble avoir précédé, et de loin, celui du personnage, qui ne souhaitait rien de moins que de demeurer pour toujours dans l'univers confiné de sa maison de santé.

Mais pour un Lucien Lacombe ou un Alain Leroy, les films de Malle comptent bien une douzaine de personnages libertariens impénitents, comme la petite Zazie (Catherine Demongeot) et son oncle Gabriel, travesti et « hormosessuel » (Philippe Noiret, déjà un cousin flegmatique d'**Alexandre le bienheureux** d'Yves Robert, sorti en 1968). Les deux Maria (Brigitte Bardot et Jeanne Moreau) de **Viva Maria!** (1965), ce pétaradant western féministe chargé d'explosions et de fusillades que Quentin Tarantino adore sûrement, ou ce personnage d'un de mes Louis Malle préférés, Laurent Chevalier (Benoît Ferreux), dans **Le Souffle au cœur**, et dont il me semble que le Milou de Michel Piccoli présente la version âgée et intacte dans **Milou en mai** (1990) : figure du jouisseur incorrigible qui vit à la hauteur de (enfin, qui honore) ses privilèges de classe.

**Le Souffle au cœur** est certainement la réponse aux films sur l'adolescence tourmentée bâtie d'après le modèle autobiographique des **400 Coups** de Truffaut, selon lesquels l'adolescence est monstrueuse, cruelle et pénible, un traumatisme

pour la vie, dont quelque cinéaste débutant fera sa première œuvre et la plus forte, en forme de revanche. Arrive Louis Malle, dont l'autobiographique *Laurent* commet les 400 coups lui aussi... sans s'en prendre un seul: la haute bourgeoisie à laquelle il appartient se fait la complice amusée de cette immaturité oisive qu'il partage avec ses frères et surtout sa mère, qui est loin d'être une mère, plutôt une éternelle adolescente dont le caractère justifie, en toute logique, la consommation de l'inceste sur laquelle le film se clôt dans un climat d'hilarité générale et complice. Encore une fois, Malle procure avec son film un tonifiant antidote à tous les clichés négatifs de l'adolescence. Y avoir des privilèges constitue, certes, un indubitable avantage, encore faut-il prouver que l'on est à leur hauteur, et tout comme personne ne parvient à « entièrement détester » Lucien Lacombe, personne, je pense, ne peut parvenir à condamner l'existence privilégiée du jeune Laurent et de son clan, si cette dernière continue de présenter un terrain ludique d'exploration de la liberté.

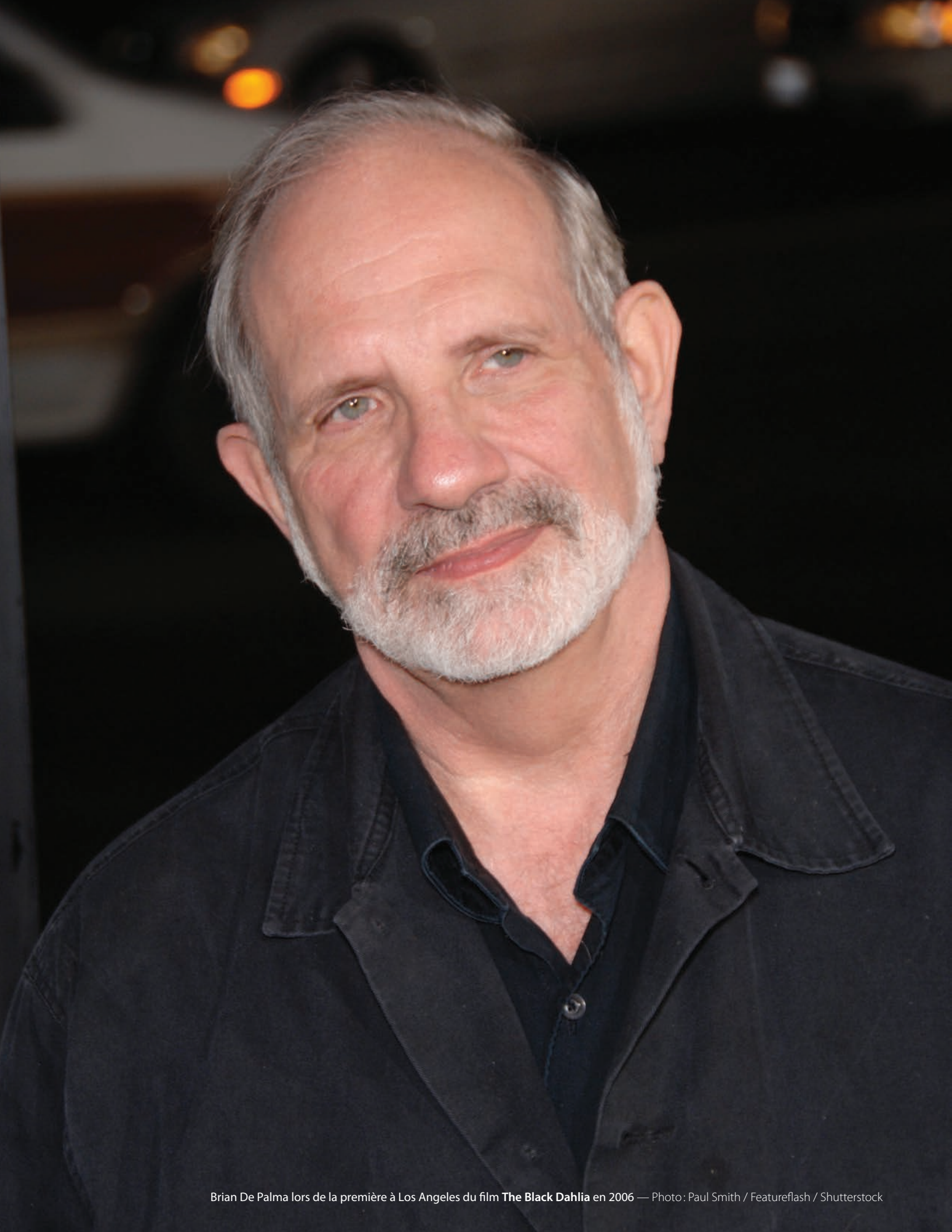
C'est peut-être une des plus grandes et des plus belles leçons que m'enseigne le cinéma de Louis Malle: sache demeurer conscient de tes privilèges et vis de manière à être à leur hauteur. Il ne faut pas se raconter d'histoires. Bien que n'étant pas des plus fortunés, je dois me rappeler vivre dans un pays du premier monde, avoir des parents aimants, avoir joui d'une éducation qui, en bien comme en mal, m'a permis de mieux me connaître et de disposer d'un fonds culturel capable de me projeter au-delà de moi-même. Le monde extérieur, malgré ses frilosités, demeure pour une grande part un terrain de jeu sans limites. Comme Zazie, je peux rêver d'être un instituteur pour « faire chier les mômes » ou employer une langue verte empruntée à Céline et Lautréamont, dans l'espoir de « mettre les gros mots à la portée des grandes personnes ». Aussi bien que je peux dire à certains, sur les réseaux sociaux ou ailleurs: « tu causes, tu causes, mais c'est tout ce que tu sais faire! » L'amour? Je sais avoir le cœur assez extensible pour en avoir plusieurs à la fois, sans toutefois avoir accompli l'exploit de vivre sous le même toit que Candice Bergen et Alexandra Stewart, bien que ce ne soit pas faute d'avoir essayé. Je n'y parviens pas tout le temps, mais chose certaine, comme avec les films de Malle, je m'efforce de comprendre mes frères humains et mes sœurs humaines, non d'après mes valeurs ou préjugés, mais conformément à leurs vérités et circonstances, fussent-ils être travestis homosessuels, alcooliques sur le retour, femmes adultères, adolescents inconscients compromis avec l'ennemi, et j'en passe et des meilleures. Même « l'assoiffement » de certains pour les expériences de vie les plus *flyées* passe par la bienveillance du regard critique de Louis Malle. Sa réponse à *Ma nuit chez Maud* de Rohmer (1969), ce grand film sur l'art de la conversation, s'appelle *My Dinner with Andre* (1981), un film qui constitue tout autant un défi formel — représenter une conversation entre deux amis au restaurant, en temps réel — que celui, techniquement



Louis Malle sur le tournage d'*Au revoir les enfants*

complexe, de *Zazie dans le métro* qui rendait hommage aux dessins animés de Tex Avery et aux comédies de Chaplin, tous deux remportés haut la main. Tous les cinq ans environ, *My Dinner with Andre* est un rendez-vous, dont chaque occasion procure des découvertes différentes. La dernière fois, il m'a semblé que la voracité d'André Gregory pour les expériences limites dissimulait mal un dégoût de la vie moderne — cette société de robots aux réflexes conditionnés — qui confinait à la névrose phobique, heureusement contrebalancée par le gros bon sens de son ami (Wallace Shawn), fort peu épris de ce genre d'exotisme et parfaitement content de s'endormir la nuit sous une couverture chauffante. Mais quel parti prendrai-je la prochaine fois que, en confinement ou non, je reverrai le film? Je n'en sais rien. Et c'est pour ça que j'ai hâte.

Louis Malle est mort à 64 ans, peu après la sortie de *Vanya on 42<sup>nd</sup> Street* (1994): il n'aura donc pas profité longtemps de la vieillesse épicurienne et heureuse qu'il avait imaginée pour Michel Piccoli dans *Milou en mai*. Mais il tombe sous le sens qu'il ait clos son œuvre par l'adaptation d'une pièce de Tchekhov. La boucle était bouclée. Malle semblait reconnaître sa dette, ou du moins sa fraternité, envers le regard généreux du grand ausculteur de la conscience de ses contemporains, le petit médecin de campagne russe habité par le brillant génie de pouvoir comprendre et embrasser tous les comportements, les espoirs comme les déceptions, de ce mystère qui s'appelle l'être humain. ☞



Brian De Palma lors de la première à Los Angeles du film **The Black Dahlia** en 2006 — Photo: Paul Smith / Featureflash / Shutterstock

Brian De Palma

# Le franc-tireur

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Pour plusieurs cinéphiles, il est de bon ton de dilacérer l'œuvre de Brian De Palma. Oui, cet États-Unien est un virtuose de la caméra; oui, certains de ses longs métrages sont devenus des classiques (**Blow Out**, réalisé en 1981, en est l'exemple obvie). Pourtant, ces détracteurs persistent: De Palma n'est rien d'autre qu'un épigone d'Alfred Hitchcock. Son approche, basée sur la citation des chefs-d'œuvre du maître anglais, ne sert qu'à masquer son incapacité à créer des films personnels. Pis encore, elle fait de ce cinéaste un horrible fossoyeur, dont le cynisme n'a d'égal que le brio technique. Mais de telles accusations ne tiennent pas la route dès que l'on s'intéresse vraiment au travail de ce brillant esthète. Car sa façon de concevoir le septième art est à l'image des peintres maniéristes du XVI<sup>e</sup> siècle: il imite le style d'un grand artiste — en l'occurrence Hitchcock — pour ensuite apporter ses propres variations. De celles-ci naît une autre façon de traiter le cinéma qui, *de facto*, suscite l'émergence d'un métadiscours sur celui-ci.

Malheureusement, ses dénigreur restent inébranlables, si bien que l'on se demande s'ils ne seraient pas de mauvaise foi. Toujours est-il que les efforts déployés pour défendre, bec et ongles, le réalisateur provoquent l'occultation d'une facette importante de son univers artistique: la satire sociale. Parce que non content d'être un formaliste de génie, De Palma est aussi un critique perspicace du comportement humain. Sa vision caustique est d'autant plus manifeste que l'on se surprend qu'elle n'ait pas été davantage abordée. C'est ce que l'on propose de faire ici, ajoutant notre modeste contribution aux analyses déjà existantes.

## Le plaisir des factieux

Débutons cette réflexion avec **Hi, Mom!**, sorti en 1970. Le récit relate les mésaventures de Jon Rubin (Robert De Niro), un personnage déjà présent dans une précédente œuvre de De Palma, **Greetings** (1968). Cette fois-ci, le protagoniste, qui vit à New York, envisage la réalisation d'un film érotique basé sur le voyeurisme. Son projet n'aboutissant pas et ne sachant plus où donner de la tête, l'homme décide de se joindre à une organisation révolutionnaire, dont les prises de position politiques évoquent celles du Black Panther Party<sup>1</sup>. Le temps

des actes séditieux est venu, ne serait-ce que pour conscientiser les bourgeois épris de leur sybaritisme.

À l'instar de **Greetings, Hi, Mom!** est un long métrage assez éloigné des créations d'Hitchcock. Certes, comme dans **Rear Window** (1954), on y retrouve une propension à la pulsion scopique, mais cette dernière ne se lie jamais à l'élégance formelle des œuvres de l'artiste anglais. Caméra à l'épaule, *jump cuts*, rythme impétueux... tout ici évoque à la fois les expérimentations de Jean-Luc Godard et des documentaristes du cinéma direct. Cela n'est pas un hasard: De Palma tourne **Hi, Mom!** (et ses quatre films précédents) au moment où la miniaturisation des caméras s'intensifie, soit dans les années 1960. Ces innovations techniques permettent aux documentaristes de sortir des studios afin de renouer avec la réalité objective du quotidien. Mais bientôt, des créateurs de fiction, comme Godard, s'approprient ces nouveaux outils pour réfléchir sur cette même réalité. Une démarche, hautement pertinente, que revendique d'emblée De Palma: « [Je] suis entré dans le milieu du cinéma quand les premières caméras légères [...] sont apparues. Avec ces caméras, on pouvait suivre les gens un peu partout. Comme le faisaient les frères Maysles ou des gens comme D. A. Pennebaker [et] Richard Leacock. On voyait tous leurs fabuleux documentaires et on se disait: "Ces types filment vraiment la réalité, leurs caméras sont vraiment en train de capter la réalité." [Mais] en devenant réalisateur, je me suis rendu compte à quel point il était facile, même dans un documentaire [...], de manipuler les images [...]<sup>2</sup>. »

Et c'est ce que fait le réalisateur, laissant l'esthétique documentaire s'immiscer à même l'univers fictionnel de son film **Hi, Mom!** Le segment emblématique de cette hybridation montre l'enregistrement, par une chaîne télévisuelle, d'un *happening* des plus singuliers. On se souvient que Rubin, après avoir délaissé son projet cinématographique, décide de rallier

1. Créé en 1966, le Black Panther Party est un mouvement antiraciste s'inspirant du marxisme-léninisme et du maoïsme.

2. LAGIER, Luc. *Les Mille Yeux de Brian De Palma*, Paris, Dark Star, 2003, p. 27.

les rangs d'un mouvement contestataire. Or, les militants de ce groupe (presque tous des Noirs) ont pour objectif d'éduquer la bourgeoisie blanche, conviant cette dernière à assister à une pièce de théâtre intitulée *Be Black, Baby*. Toutefois, les individus acceptant l'invitation doivent se conformer aux exigences des organisateurs. Ainsi, sont-ils obligés de se faire maquiller le visage en noir, contraints de subir moult avanies et d'endurer les foudres d'un policier interprété par un Rubin faussement atrabilaire. Il en résulte une expérience éprouvante, fabriquée de toutes pièces — les spectateurs participants, troublés par tant de haine, découvrent la vérité à la fin du *happening*.

Ce qu'il faut retenir de cette séquence est l'incontestable virtuosité dont fait montre De Palma. *Primo*, il imbrique le documentaire télévisuel d'un canular théâtral à même l'intrigue de la fiction qu'est **Hi, Mom!**; *secundo*, ce même documentaire est, à l'échelle du long métrage, un élément fictif comme les autres présents dans la structure narrative. Or, ce redoublement du mensonge a ceci de fascinant qu'il propose un discours idoine sur la manipulation. De fait, si l'on s'attarde à la pièce organisée par les militants, on constate que tout a été

orchestré de manière à faire réfléchir les participants aux impacts délétères du racisme — le temps d'une soirée, des Noirs infligent à quelques Blancs les sévices qu'ils subissent au quotidien. Cette approche, des plus ironiques, permet à De Palma d'esquinter la discrimination raciale présente aux États-Unis. Toutefois, cet aspect satirique, gracieuseté d'un jeu de faux-semblants, se combine à une étude du pouvoir qu'exercent les images sur chaque individu qui les regarde. En clair, le fait que le documentaire télévisuel du *happening* soit finalement un faux (du moins, si l'on épouse le point de vue du spectateur du film) confirme que l'enregistrement audiovisuel de la réalité peut facilement trahir cette dernière pour peu que l'on sache manipuler les plans. Or, dans ce cas précis, De Palma s'approprie les codes du documentaire, créant l'illusion d'une captation objective du réel. Certes, cela peut s'avérer noble (le réalisateur utilise d'abord les deux niveaux de tromperie pour clarifier sa réflexion antiraciste), mais aussi nocif quand celui-ci sert des desseins immoraux. L'artiste met donc en garde le spectateur sur les tares que le cinéma militant porte en lui, rendant explicite le mensonge qu'il a lui-même échafaudé.

#### Du faux au vrai

Trente-sept ans plus tard, après plusieurs films aux tendances hitchcockiennes (**Obsession**, 1976; **Dressed to Kill**, 1980; **Femme fatale**, 2002), De Palma poursuit la réflexion entamée avec **Hi, Mom!**, tout en l'affinant. **Redacted** aborde la guerre d'Irak menée, dans l'illégalité, par les dirigeants états-uniens. Se déroulant en 2006, soit trois ans après le début du conflit, le récit se concentre sur quelques soldats responsables d'un poste de contrôle à Samarra. Alors qu'un accident absurde met fin à la vie de leur supérieur, deux militaires, Flake (Patrick Carroll) et Rush (Daniel Stewart Sherman), décident de venger ce dernier en perpétrant une série d'actes innommables : ils pénètrent par effraction dans une résidence, violent une jeune



**Hi, Mom!** et **Redacted**

Irakienne de 15 ans et l'assassinat. Une ignominie qui, aussitôt commise, est découverte par les médias locaux. Cette prémisse, digne d'un film d'horreur, rappelle étrangement celle de **Casualties of War**, un autre film de De Palma. Sorti en 1989, il s'attarde aussi à l'effroyable viol d'une jeune fille, mais dans le contexte d'une tout autre guerre : celle du Vietnam. Et ce long métrage, à l'instar de **Redacted**, a pour point de départ des faits authentiques — preuve que l'histoire regorge d'infamies itératives.


Mais là s'arrête la comparaison, car **Redacted** n'arbore pas des oripeaux du classicisme hollywoodien. Non, non ! Contrairement à son prédécesseur, l'œuvre se dévoile sous la forme d'un film-collage aux sources diverses. Journal vidéographique d'un militaire, extraits d'un documentaire français, reportages télévisuels, vidéos issues de YouTube et de blogues en tout genre sont la véritable colonne vertébrale du métrage. Toutefois, ce qui est vu à l'écran est de l'ordre de la fiction, puisque les sources auxquelles se réfèrent De Palma ne pouvaient être utilisées telles quelles. Le cinéaste explique : « J'ai plus ou moins inventé **Redacted** à mesure que [les] divers modes d'expression se présentaient à moi. Je les ai assemblés à la manière d'un *patchwork*. [...] Dans la plupart des cas, pour des raisons légales, je ne pouvais pas utiliser les vraies informations. J'ai donc inventé des situations similaires avec des dialogues similaires [...] »<sup>3</sup>.

Comme dans **Hi, Mom!**, De Palma utilise l'esthétique du documentaire, et ce, dans le cadre d'une fiction. Cependant, il y a une différence de taille puisque **Redacted**, malgré son aspect factice, s'appuie sur une solide documentation. Le faux documentaire qui en résulte est donc moins un mensonge (dans **Hi, Mom!**, le segment *Be Black, Baby* est une pure construction fictionnelle dénonçant le racisme) qu'une copie légèrement altérée de la vérité. L'exemple prégnant de cette méthode développée par le cinéaste : la reproduction précise d'une vidéo réalisée par une jeune militante états-unienne. Cette activiste, mise au courant du viol perpétré contre l'adolescente irakienne, se lance dans un monologue éristique, allant jusqu'à souhaiter les pires souffrances aux agresseurs. Plus encore, elle joint à sa série d'invectives un salut nazi ironique, dont l'objectif est de dénoncer le racisme (encore une fois) qui ronge les États-Unis. En apparence caricaturale, cette scène, d'une violence inouïe, n'a rien de fictif : « [Le] document d'origine est l'un des rares que nous ayons pu acquérir. Il vient d'un vrai [blogue]. Je l'ai simplement donné à une actrice pour qu'elle en lise le texte<sup>4</sup>. » Ainsi, De Palma ne fait que reproduire, le plus fidèlement possible, ce qui était déjà présent sur Internet. La volonté du réalisateur ne réside plus alors dans

l'invention totale, mais bien dans la récupération du matériel existant. Et ce recyclage (au sens mélioratif du terme) lui permet de s'attaquer de deux manières à la bêtise humaine. D'une part, il dénonce avec véhémence, par l'entremise de la militante, les deux violeurs de l'Irakienne; d'autre part, et c'est là tout son génie, il s'en prend à cette même factieuse, dévoilant la dangerosité de son discours. Car il ne faut pas se leurrer : ses appels à la violence n'aident en rien la situation. Ils alimentent plutôt les flammes de la haine, lesquelles dansent suffisamment en temps de guerre. Ainsi, l'attitude de cette femme démontre à quel point la (sur)démocratisation engendrée par Internet mène souvent aux pires excès. Ici, il est question d'une seule vidéo, mais ce phénomène trouve écho dans les réseaux sociaux comme Facebook et Twitter. Ce qui compte d'abord : cracher son fiel sur une certaine engeance, au risque de devenir soi-même un être abject. La vindicte populaire gagne du terrain et ce n'est pas une bonne nouvelle.

### Omniprésence du mal

Il est donc clair que De Palma est un authentique moraliste, vitupérant les agissements les plus vils de ses contemporains. Il traque le mal en chaque individu, le débusque au risque de passer pour un misanthrope. En un sens, il perçoit l'être humain comme une calamité égalant le Diable — du moins c'est la thèse soutenue par Jean-Philippe Costes : « Le Démon, [selon le cinéaste] porte l'étendard de notre propre disgrâce. Il n'est pas le coupable trop parfait pour être crédible. Il ne cristallise pas tous les maux de la Terre sur sa seule personne. En réalité, il est le "procureur" de l'humanité. Il révèle, par ses vices, notre manque de vertu<sup>5</sup>. » Bref, le metteur en scène se fait pourfendeur de la décadence morale, par l'entremise de créations cinglantes et fortement engagées.

Bien sûr, certains diront que **Hi, Mom!** et **Redacted** sont des exceptions dans la filmographie du cinéaste états-unien; que notre interprétation est, de ce fait, hautement captieuse. À ceux-là, on répliquera que même les œuvres explicitement maniéristes du réalisateur s'attaquent toujours aux pires infamies. Que l'on songe à **Body Double** (1984), cette relecture sulfureuse de **Rear Window** et de **Vertigo**. Ces deux chefs-d'œuvre d'Hitchcock, respectivement sortis en 1954 et 1957, servent de prétexte à De Palma pour souligner la perversité dans laquelle baigne l'industrie du cinéma hollywoodien (l'analogie entre cette dernière et la pornographie est manifeste). En somme, l'esprit critique du metteur en scène ne flanche jamais, même lorsqu'il s'agit de reprendre à son compte certaines idées hitchcockiennes. N'est-ce pas là la marque d'un véritable artiste ? Assurément ! Reste à savoir si les cinéphiles les plus rétifs finiront par admettre cette évidence... 

3. BURDEAU, Emmanuel. « En ligne avec Brian De Palma », *Cahiers du cinéma*, n° 631, février 2008, p. 13.

4. *Ibid.*, p. 16.

5. COSTES, Jean-Philippe. *Les Subversifs hollywoodiens – L'Esprit critique du cinéma grand public*, Montréal, Liber, 2015, p. 319.



Hayao Miyazaki à la Mostra de Venise en 2008 pour y présenter *Ponyo sur la falaise* — Photo: Denis Makarenko / Shutterstock

Hayao Miyazaki

# Cinéaste de l'imaginaire et de l'espoir

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Au moment de proposer un cinéaste occupant une place importante dans ma cinéphilie, deux réalisateurs contemporains se sont rapidement imposés : Jim Jarmusch et Hayao Miyazaki. Si j'ai hésité à présenter ce dernier à cause du type de cinéma qu'il crée, j'ai fini par le choisir pour la même raison. Inconsciemment, l'animation est encore, dans une vision plutôt nord-américaine, fortement associée au monde de l'enfance. Pourtant, plusieurs films et cinéastes s'aventurent hors de ces balises en offrant une imagerie et des thématiques plus matures qui s'adressent à tous. C'est le cas d'Hayao Miyazaki qui, découvert pour ma part au début de l'âge adulte, continue d'accompagner mon parcours cinéphilique. bercée que j'étais par les Disney, les présentations Ciné-cadeau et les dessins animés du samedi matin — passage obligé de tout enfant millénial —, ce premier contact avec le cinéma de Miyazaki m'a permis d'assumer avec plus d'assurance mon amour coupable pour l'animation. Depuis, je visionne inmanquablement ses nouvelles réalisations et revisite régulièrement ses productions plus anciennes, toujours portée par le même émerveillement esthétique et le même intérêt pour sa narration.

Hayao Miyazaki est né en 1941 à Tokyo, au cœur de la Seconde Guerre mondiale. Très rapidement, il développe un goût pour la littérature jeunesse et les avions. Il complète une formation universitaire en économie, mais sa passion pour le dessin le guide vers une autre voie. En 1963, il commence une carrière dans le milieu de l'animation au studio Tōei comme intervalliste (assistant-animateur dont le travail consiste à dessiner les images intermédiaires entre deux images clés d'un dessin animé traditionnel, préparées par l'animateur principal, afin d'en assurer la fluidité). Gravissant lentement les échelons, il

quitte éventuellement Tōei pour collaborer avec plusieurs studios d'animation nippons. C'est en 1979 qu'il entame la réalisation de son premier long métrage, **Le Château de Cagliostro**, alors qu'il reprend le personnage de Lupin III, protagoniste de la série animée télévisée qu'il avait réalisée en 1971 et 1972. En 1984, inspiré de sa populaire série manga, il se lance dans **Nausicaä de la vallée du vent**, qui reçoit un accueil favorable du public. Fort de cette réussite, il fonde l'année suivante le Studio Ghibli avec Isao Takahata, cinéaste et collaborateur de longue date, et le producteur Toshio Suzuki. Au sein de ce qui deviendra un des plus célèbres studios du Levant, il réalise de nombreux courts métrages et neuf longs métrages (un dixième est présentement en préparation), tout en œuvrant à la scénarisation, à la production et à l'animation d'autres films.

Durant sa prolifique carrière, le cinéaste développe une esthétique qui s'inspire certes de la forme plus conventionnelle d'animation qu'il a pratiquée auprès des studios japonais, mais son goût pour les grandes histoires étayées par des préoccupations sociales l'amène à s'en distancier progressivement. En créant tous ses films en animation 2D et en limitant l'usage des effets spéciaux numériques pour privilégier le dessin, il insuffle rapidement à ses productions un réalisme qui l'éloigne des représentations exacerbées au comique caricatural qui avaient dominé **Le Château de Cagliostro**. Mais il serait inexact de croire que l'humour disparaît entièrement des films de Miyazaki, qui met souvent en scène des personnages au caractère loufoque — les pirates de l'air dans **Le Château dans le ciel** (1986) ou **Porco Rosso** (1992) en sont d'excellents exemples. Il incorpore fréquemment une touche de légèreté drolatique dans ses récits, même si certains de ses films

abordent des thèmes plus denses (**Nausicaä...**, **Le Voyage de Chihiro**, **Le Château dans le ciel**).

Le cinéma d'animation souffre encore de déconsidération comparativement au cinéma en prise de vue réelle, le public s'intéressant davantage à l'esthétique, à l'histoire et à la morale qu'au travail de composition d'images et de mise en scène, qui devrait pourtant être considéré sur un pied d'égalité dans l'un comme dans l'autre. Et Miyazaki est un grand metteur en scène. Grâce à l'attention minutieuse qu'il porte à la composition visuelle, aux cadrages, aux transitions, au positionnement des personnages dans les décors, aux mouvements (de caméra comme de personnages) et à la profondeur de champ, ses films sont incarnés et offrent plus qu'une simple enfilade de péripéties. L'élaboration des décors, avec leurs couleurs, leurs textures et leur complexité, contribue à créer un univers singulier où se côtoient le réel et l'imaginaire, ce qui participe grandement à la signature du cinéaste. Miyazaki ancre régulièrement ses histoires dans des territoires bucoliques verdoyants dont les ciels en cyan clair invitent à voler, s'éloignant des villes populeuses, dominées de gratte-ciels imposants, du Japon contemporain. Le cinéaste inscrit le plus souvent ses histoires dans un lieu indéfini en dehors des frontières géographiques et historiques habituelles, à l'exception, notamment, de quelques films comme **Le Vent se lève** (2013) et **Mon voisin Totoro** (1988). Si les personnages peuvent évoluer au pays du Soleil-Levant, comme l'indiquent les idéogrammes, il n'est pas toujours essentiel de préciser l'espace géographique où se déroulent les récits, qui arborent généralement un caractère universel.

Bien que l'animation ait toujours été propice à l'intégration d'éléments fantasmagoriques, il faut souligner le rapport qu'entretient Hayao Miyazaki à l'imaginaire, alors que l'ensemble de ses productions met en scène des composantes extraordinaires, même celles qui se veulent plus réalistes, tel que **Le Vent se lève**. Il fait constamment se côtoyer une luxuriante surréalité et la simplicité du quotidien, l'étrangeté irréelle et les petits moments banals de la vie. Dans l'univers de Miyazaki, la magie, les malédictions, les robots, les esprits, les fantômes et autres créatures fantastiques sont intrinsèquement inscrits dans ce « nouveau réel ». Les magiciens et les sorciers sont choses habituelles dans le monde de **Kiki la petite sorcière** (1989), qui enfourche son balai dans les villes sous les yeux fascinés, mais non surpris, des passants. Les éléments relevant de l'imaginaire permettent par ailleurs au cinéaste d'accorder une place de choix à sa deuxième passion : les avions et leur vol. Car tout vole ou flotte dans les films du cinéaste : les sorcières sur leur balai, les esprits de la rivière, le village de Laputa, les avions de guerre, les dirigeables, etc. Défiant la gravité, ces nombreuses incarnations volantes dynamisent l'animation et rappellent le travail minutieux apporté à la construction audiovisuelle des films, qui

parviennent à faire ressentir aux spectateurs de puissantes sensations, et ce, par le biais du dessin.

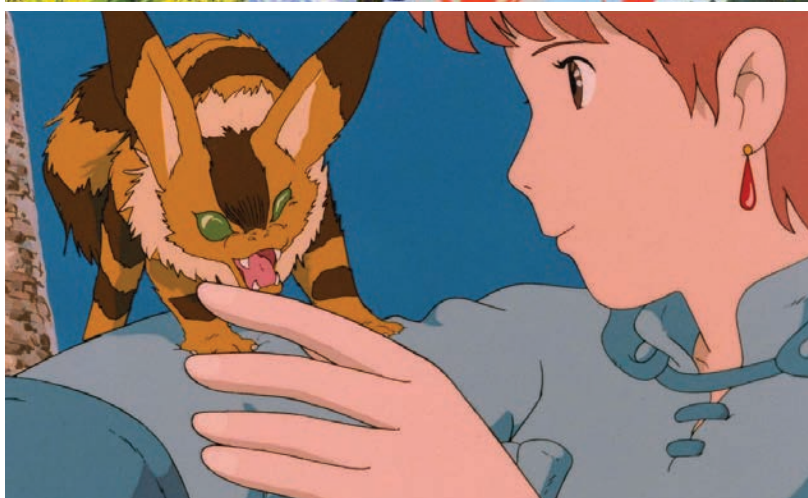
De plus, le cinéaste sait tirer tout le profit de ces univers personnels qu'il enrichit de personnages comiques ou dramatiques. Ceux-ci déploient une complexité psychologique qui évite le manichéisme primaire si souvent associé au cinéma jeunesse ; ainsi, certains héros peuvent arborer des zones d'ombre alors que des antagonistes se teinteront d'une profondeur permettant de mieux comprendre leurs motivations. Tôt dans sa carrière, Miyazaki accorde la prépondérance aux personnages qui s'inscrivent en dehors des grands créneaux narratifs. Pour le cinéaste, la vieillesse n'est jamais synonyme de dépassement et les personnes âgées ont une place de choix dans le développement de ses histoires. Ce sont parfois des sages dont l'expérience et les connaissances sont bénéfiques, mais ils prennent aussi les traits de figures protectrices qui maîtrisent l'art du combat à l'épée ou qui peuvent résister à l'envahisseur. Dans **Le Château dans le ciel**, un couple âgé est à la tête d'une bande de pirates, lui s'occupant de la mécanique, elle conduisant les manœuvres et les attaques des troupes, alors que Yubaba, sorcière dont la puissance n'a d'égal que celle de sa jumelle, dirige une prestigieuse maison de bain pour les esprits dans **Le Voyage de Chihiro** (2001).

Dans l'œuvre de Miyazaki, les femmes sont aux premières loges et, si cette pratique est fréquente chez les princesses de Disney, elles sont ici des moteurs fondamentaux de l'action. Chez le cinéaste, nombreuses sont les protagonistes féminines qui incarnent des individus solides, humains, prenant en main leur existence et capables de vivre des émotions sincères tout en les contrôlant dans l'adversité. Et si ces femmes trouvent souvent le soutien et l'accompagnement d'un acolyte masculin, ce dernier emprunte rarement les traits du héros salvateur, grand protecteur des donzelles en détresse, sans qui la réussite de la quête n'aurait pu se concrétiser. Ces films mettent en scène de véritables modèles de force comme de sensibilité et offrent au public une représentation foncièrement féministe de leurs héroïnes. Dès son premier long métrage personnel, Miyazaki choisit de donner vie au personnage de Nausicaä, une princesse de la vallée du vent qui a appris à maîtriser cet élément pour explorer librement le territoire sur son planeur. Capable de se battre avec agilité et puissance, elle refuse toutefois le combat et la guerre afin de suivre ses convictions et de promouvoir la paix et le « vivre ensemble » entre les communautés humaines et les différentes espèces. Habitant un monde postapocalyptique inhospitalier qui a été détruit par les humains il y a plusieurs décennies, la jeune fille s'adapte à chaque nouvelle situation, tient tête aux armées qui cherchent la confrontation et affronte avec énergie les brûlures des cours d'eau et de l'air acidifiés afin de protéger ce qui lui tient à cœur. Possédant le don de calmer les insectes, créatures géantes

protectrices de la planète, elle est une figure salvatrice dont la détermination viendra à bout de la colère par laquelle les ravages auraient pu causer la perte de l'humanité.

L'œuvre de Miyazaki regorge ainsi de jeunes gens qui constituent les principaux protagonistes de ses films et qui traduisent les préoccupations du cinéaste quant à l'avenir : ils sont la voix de la raison autant que celle des oubliés. Cette omniprésence de la jeunesse lui offre l'occasion d'approfondir avec nuance les rites de passage, le développement émotionnel et les premières amours, tout en affirmant la maturité et les capacités d'action des personnages. Lauréat de l'Ours d'or en 2002 et de l'Oscar du meilleur film d'animation en 2003, **Le Voyage de Chihiro** incarne magnifiquement l'évolution et la persévérance de la jeunesse, alors que Chihiro est confrontée à un environnement hostile où elle doit lutter pour sauver sa vie et celle des siens. En effet, tandis qu'ils emménagent dans une nouvelle ville, la fillette et ses parents découvrent accidentellement un monde des esprits. Se gavant inconsciemment du buffet qui leur était destiné, ces derniers sont transformés en cochons ; seule, Chihiro doit parvenir à survivre et éviter que son père et sa mère ne soient mangés. Film phare dans l'œuvre de Miyazaki, il condense tous les éléments chers au cinéaste : un univers bouillonnant d'originalité où se succèdent une galerie de créatures fantastiques, une héroïne tenace confrontée à mille et une difficultés, des scènes extraordinaires côtoyant des moments simples, tel ce long voyage silencieux en train, un esprit de la rivière englué par la pollution accrue des cours d'eau, etc.

En parfaite symbiose avec les valeurs de ses héroïnes et de ses héros, le réalisateur table sur la créativité inhérente à l'animation pour mettre de l'avant ses préoccupations sociales et environnementales. Qu'ils constituent le sujet central de l'histoire ou seulement sa toile de fond, ces réflexions et ces questionnements transparaissent dans l'ensemble de ses films. Miyazaki aborde avec récurrence les dommages écologiques engendrés par les activités humaines, la quête de pouvoir et de richesse qui mène aux conflits, les relations bénéfiques ou néfastes que peut entretenir l'humanité avec la nature et les êtres qui l'habitent, le rapport à la technologie, etc. Avec **Princesse Mononoké** (1997), le cinéaste connaît un premier grand succès critique comme populaire qui le fait découvrir plus largement aux publics internationaux. Maudit alors qu'il a dû abattre une divinité possédée par un démon pour protéger des enfants de son village, le prince Ashitaka part, espérant obtenir le pardon de l'Esprit de la forêt et assurer sa survie. Pour y parvenir, il tente de mettre fin au conflit qui oppose les humains d'un village minier, menés par la guerrière Lady Eboshi, aux divinités de la nature jointes par Mononoké, la princesse louve. Alors qu'Eboshi cherche à augmenter l'accès aux minerais pour fournir du travail aux lépreux et aux prostituées qu'elle a accueillis, Mononoké, elle, veut empêcher



Le Château de Cagliostro, Nausicaä de la vallée du vent et Le Voyage de Chihiro

la destruction de la forêt et des créatures qui l'habitent. Déchiré, Ashitaka traverse constamment les lignes ennemies afin de venir en aide aux deux côtés dans l'espoir de sauver le plus de vies possible. Sans faire la morale et en proposant des personnages à la frontière entre le bien et le mal, Miyazaki signe une fable qui met subtilement en exergue les enchevêtrements interrelationnels complexes qui régissent le monde. Preuve que le cinéma d'animation, lorsqu'il est envisagé autrement que comme un pur divertissement enfantin, peut donner lieu à une expérience méditative et transcendante qui habite le spectateur au-delà du générique de fin, peu importe l'âge. 🎬



Denys Arcand sur le tournage du *Règne de la beauté* en 2013 — Photo: Jan Thijs

Denys Arcand

# L'âge de raison

ORIAN DORAIS

Lors d'une classe de maître donnée par Sophie Deraspe dans le cadre des Rendez-vous Québec Cinéma 2020, la réalisatrice affirmait qu'elle aime le cinéma, car un film est « une œuvre d'art totale, qui rassemble le visuel, la musique, l'écriture », mais il contient aussi bien souvent « de la philosophie, de la psychologie, de l'histoire, même du sport... » Le septième art serait donc la forme d'expression ultime. Lorsque Deraspe énonçait la vision de son art, une constatation s'est imposée à moi : l'œuvre de Denys Arcand est une de celles qui correspond le mieux à cette idée que le film est à la fois le médium esthétique le plus complet et un véhicule privilégié pour les réflexions en sciences humaines. Et c'est ce qui fait d'Arcand mon cinéaste favori. Il est le réalisateur québécois qui a le mieux réussi à canaliser dans son œuvre toutes les possibilités créatrices et intellectuelles du septième art. Sur le plan des idées, l'œuvre d'Arcand n'a rien à envier à celles de grands écrivains comme Hubert Aquin ou Pierre Vadeboncoeur, mais cette richesse érudite ne diminue en rien l'émotion qui habite ses longs métrages. Arcand y atteint un équilibre entre le cérébral et la création artistique pure. On pourrait faire le même constat du cinéma de Lars von Trier, un cinéaste que j'affectionne tout autant.

J'ai toujours apprécié du cinéma arcanien que chaque film me semble avoir été pensé comme un hommage à une discipline artistique. Cela s'observe dès son premier long métrage de fiction, le film noir **La Maudite Galette** (1972), qui se situe à mi-chemin entre le drame social et l'histoire sordide de bandits. Avec ses dialogues comiques à la Michel Tremblay — qui captent toute la richesse et la vigueur du parler ouvrier canadien-français —, avec ses longs plans-séquences fixes qui laissent les acteurs improviser, nul besoin de chercher longtemps de quelle discipline le film s'inspire. C'est une pièce de théâtre! Du théâtre de boulevard avec une intrigue reposant sur des éléments criminels et un enchevêtrement de situations mélodramatiques qui finissent par causer la perte des personnages. **La Maudite Galette** se situe dans la lignée du boulevard, un genre théâtral se déroulant dans le milieu populaire — comme les protagonistes du film — qui montre souvent

des histoires de gangsters et a pour but premier d'impressionner les spectateurs par tous les moyens (acrobaties, bagarres, farces grivoises). Arcand utilise ici la surenchère gore pour marquer l'esprit du public, puisque le film se transforme vite en cavale meurtrière où plusieurs personnages se disputent une somme d'argent.

Un autre film d'Arcand qui poursuit l'hommage au théâtre populaire : **Gina** (1975), qui relate également un récit criminel, soit la vengeance d'une danseuse nue contre une bande de motoneigistes agresseurs, avec moult fulgurances violentes et érotiques destinées à ébahir le spectateur. Il propose une scène de *striptease* de plusieurs minutes, une scène de viol collectif et une séquence finale où les violeurs sont massacrés, dont un au moyen d'une souffleuse à neige. Par ailleurs, ces deux films d'Arcand expriment une critique sociale dénonçant la pauvreté des Québécois, la misogynie, la criminalité rampante dans la province et la censure gouvernementale. Rusé, le cinéaste sait que ses dénonciations passeront plus facilement s'il y a du sexe et de l'hémoglobine, ce qu'il inclut dans son film avec un plaisir évident.

Bien entendu, il est impossible de parler de banditisme dans le cinéma arcanien sans mentionner **Réjeanne Padovani** (1973), que je considère l'égal québécois de **The Godfather** (Francis Ford Coppola, 1972). Le film débute chez le mafieux Vincent Padovani, qui reçoit son avocat, le maire de Montréal, un ministre provincial et son conseiller politique, tous accompagnés de leurs épouses, pour inaugurer un nouveau tronçon d'autoroute construit par les entreprises Padovani. Les choses se corsent lors du retour de l'ex-femme du caïd, qui donne son titre au film. Le long métrage est un portrait au vitriol de l'influence du crime organisé dans la sphère politique québécoise, révélant l'ampleur de la corruption gouvernementale et le contrôle de l'information pratiqué par les décideurs. **Réjeanne Padovani** rend bien entendu hommage à un art, cette fois la peinture. D'abord, la demeure du mafieux Padovani prend l'allure d'une galerie d'art, tant sa décoration contient de splendides tableaux d'art moderne. La direction

artistique du film inclut plusieurs toiles automatistes, accrochées sur d'amples tapisseries de velours noir, ce qui confère à l'image une grande richesse. Les codes de la peinture se retrouvent aussi dans la magnifique direction photo d'Alain Dostie, qui s'accorde parfaitement avec les décors de velours et qui baigne tout le film dans un doux clair-obscur digne des peintres du Siècle d'or. En fait, **Réjeanne Padovani** m'apparaît comme un défilement de tableaux rubéniens montrant une cour d'aristocrates modernes au sommet de leur puissance et de leur élégance, dans la logique de l'art classique qui a longtemps eu pour but de magnifier la classe dirigeante. Par ailleurs, l'influence du théâtre est encore forte dans ce film, un huis clos tourné au moyen de plans statiques.

Le réalisateur fera un autre film dans lequel les environnements reflètent la personnalité des personnages. Il s'agit du **Règne de la beauté** (2013). Les décors, signés par l'architecte Pierre Thibault, correspondent au regard qu'Arcand porte sur la génération Y. Les protagonistes du film— tous beaux — vivent des existences d'esthètes qui reposent uniquement sur la sexualité et les apparences. Leurs maisons, des constructions minimalistes, vides et aérées par l'omniprésence de baies vitrées, sont une incarnation du mode de vie et de la pensée de leurs propriétaires. **Le Règne de la beauté**, injustement vu comme un film dénué de propos, est pour moi une œuvre méditative, un hommage à l'architecture, qui laisse le cadre visuel exprimer la lecture du cinéaste de la réalité contemporaine.

Dans le cas du **Déclin de l'empire américain** (1986) et des **Invasions barbares** (2003), Arcand rend hommage à la littérature. Les discussions entre les personnages d'universitaires sont truffées de références à des auteurs aussi divers que Claude Lévi-Strauss, Edward Gibbon, Alexandre Soljenitsyne, Sophocle et Aristophane. Dans le premier, Arcand propose en fait la version cinématographique d'un essai littéraire, ce qui est audacieux, si l'on considère que comparativement à la poésie ou au roman, l'essai est un genre assez peu revisité par le cinéma de fiction. Une bonne partie du film est ainsi composée de

personnages échangeant des théories sur leur époque et sur les relations hommes femmes. Arcand peaufine ici son talent inégalé, au Québec, pour l'écriture des dialogues, faisant de ce film, qui aurait très bien pu tourner à l'exercice de style stérile, une œuvre passionnante et rythmée par la simple force de ses dialogues. Notons par ailleurs que cet amour de la parole se retrouve dans le documentaire **Le Confort et l'Indifférence** (1981) dans l'apparition de Jean-Pierre Ronfard qui récite, avec une élégance consommée, des passages de l'œuvre du philosophe Nicolas Machiavel.

Le côté littéraire du cinéma d'Arcand ne se situe pas seulement dans ses références, mais aussi dans le soin apporté à la langue parlée, à la qualité de l'expression. **Le Déclin de l'empire américain** est un film qui dépend presque uniquement des qualités oratoires de ses personnages et, en cela, il fonctionne. Les comédiens parviennent à incarner la dimension littéraire du scénario à la perfection, avec un naturel, une énergie et une euphorie rarement atteints dans le cinéma québécois. **Les Invasions barbares** poursuit dans la même ligne esthétique de références littéraires et de théories intellectuelles sur l'époque, mais se teinte de considérations philosophiques plus sombres sur la fin de vie, les angoisses du nouveau millénaire et l'état de la société québécoise. Chose certaine, avec ce diptyque, Arcand est à son meilleur dans la monstration de sa compréhension profonde des travers, des solitudes, des paradoxes et des désillusions qui marquent son époque.

Mais par-dessus tout, l'art qui traverse tout l'œuvre arcanien est la musique. Le cinéaste porte une attention particulière au rapport entre la mélodie et l'image. Déjà, dans son court documentaire **Volleyball** (1966), il utilise une musique électronique produite par des synthétiseurs pour rythmer un match olympique entre les Russes et les Américains. Les mouvements des athlètes semblent produire le son. Plus tard, dans **Réjeanne Padovani**, Arcand fait intervenir un air d'opéra de Gluck, d'abord chanté par une invitée de Padovani, puis repris avec une beauté lancinante, lorsque le mafieux parcourt en

limousine l'autoroute qu'il a construite, en surplomb d'un quartier défavorisé de Montréal (le Faubourg à m'lasse) qui a été rasé pour faire place au projet. Le chant renforce la dimension tragique de l'événement. La musique est aussi emblématique dans **Gina**, où les riffs agressifs de guitare électrique soulignent le côté inhospitalier du bar de motoneigistes où se trouve la danseuse. Enfin, **Le Déclin de l'empire américain** débute sur un plan-séquence dans les couloirs de l'Université de Montréal, au son d'une musique de Haendel arrangée par



Denys Arcand (au centre) en compagnie de Bernard Landry lors du tournage du **Confort et l'Indifférence**



Réjeanne Padovani

François Dompierre, l'une des scènes d'ouverture qui m'ont le plus marqué dans ma jeune cinéphilie. Scène reprise dans **Les Invasions barbares**, cette fois dans les couloirs d'un hôpital, où la musique est entrecoupée par les plaintes des malades, témoignant de l'assombrissement de la trame narrative.

Parlant d'assombrissement, beaucoup d'encre a coulé sur la prétendue rupture dans l'œuvre d'Arcand au moment du **Confort et l'Indifférence**, où il serait passé de l'idéalisme au pessimisme. À mon sens, le cinéaste a toujours eu la même posture intellectuelle: celle de l'historien, qui, conscient du passé, ne peut être que pessimiste par rapport à l'avenir, et qui y va d'observations acerbes, mais justes, pour nous obliger à nous remettre en question. Dès **Québec: Duplessis et après...** (1972), chronique politique fascinante qui suit plusieurs acteurs de l'élection provinciale de 1970, Arcand fait un parallèle entre cette élection et celle de 1935, qui a porté Maurice Duplessis au pouvoir une première fois. Dans les deux cas, un parti libéral ultracorrompu et élitiste est défié par un jeune parti nationaliste et progressiste, car, comme le rappelle ironiquement Arcand à travers des passages du *Petit catéchisme de l'électeur* — pamphlet politique de Duplessis —, l'Union nationale de 1935 était en fait très moderne... avant de s'habituer au pouvoir et de reproduire tout ce qu'elle dénonçait. Le documentaire fait un parallèle entre l'UN et le tout jeune Parti québécois de 1970, insinuant que rien ne change et que le PQ est destiné à refaire les erreurs de son prédécesseur. Arcand constate que les problèmes dénoncés en 1935 sont exactement les mêmes qu'en 1970, ce qui témoigne de l'immobilisme québécois et de l'échec de la Révolution tranquille.

Le pessimisme domine également dans **On est au coton** (tourné en 1970, diffusé pour la première fois en 1976 dans une version tronquée... et dans son intégralité en 2004 seulement), où les dénonciations marxistes de la condition ouvrière au Québec s'accompagnent de constats beaucoup plus pragmatiques voulant qu'il « n'y aura pas de grande révolution prolétaire dans la province ». En fait, le film inclut des passages assez déprimants sur l'aliénation inconsciente des travailleurs, comme dans cette scène où une employée confie naïvement qu'elle ne veut pas plus que son salaire de misère, puisque cela l'angoisserait d'avoir trop d'argent à dépenser. Pour ce qui est du **Confort et l'Indifférence**, il prend la forme d'une chronique politique qui suit la campagne référendaire de 1980,



Le Règne de la beauté

mais la narration cynique de Machiavel révèle que le gouvernement fédéral a toutes les clés du pouvoir en main pour tuer le projet souverainiste et se garantir la fidélité des sujets. Goguenard, Arcand montre aussi toutes les activités consuméristes et les divertissements insignifiants, du Salon de la roulotte à la Coupe Stanley à Montréal, qui meublent la vie des Québécois et les distraient des véritables enjeux de la campagne référendaire.

L'idéalisme n'est pas non plus l'apanage des fictions d'Arcand. Après tout, ses premiers films présentent un Québec pauvre comme une nation du tiers-monde et rongé par la corruption, où les mafeux couchent — littéralement — avec les politiciens et *vice versa*. **Le Déclin de l'empire américain** montre un Québec dont l'individualisme et l'embourgeoisement sont relatifs à la décadence de la civilisation impériale de l'époque, un Québec qui doit se contenter d'être une province frontalière de cette civilisation boitillante. **Les Invasions barbares** constitue une attaque en règle contre les ratés de la modernité québécoise développée depuis les années 1960 et dénonce le reniement des traditions, religieuses, notamment. Les attentats du 11 septembre 2001 y sont la preuve ultime que la civilisation occidentale bâtie autour des États-Unis est brisée, ce qui condamne notre petite province, incapable de prendre son sort en main, à l'archaïsme et à la perte. **L'Âge des ténèbres** (2007) confirme que la Belle Province, au XXI<sup>e</sup> siècle, est en pleine régression, et que le travail bureaucratique aliénant incarne une nouvelle forme de servage tandis que la guerre en Irak est une version actuelle des Croisades. **Le Règne de la beauté**, quant à lui, montre des jeunes gens fortunés qui prennent des allures de nobles contemporains réfugiés dans leurs domaines ruraux. De façon assez amusante, le protagoniste de ce film, tel un seigneur du Moyen Âge, gagne le respect de ses pairs en construisant une abbaye. **La Chute de l'empire américain** (2018) pose le dernier clou du cercueil de la postmodernité en affirmant qu'au final, la seule valeur collective qui reste est la poursuite du profit.

Il est facile de se méprendre sur le pessimisme d'Arcand, mais force est de lui reconnaître une perspicacité dans sa lecture sociale et une capacité à dénicher la beauté, même dans un monde chaotique. Et c'est justement ce qui fait de lui un grand artiste, du moins à mes yeux. ☒



Robert Guédiguian à la Mostra de Venise en 2016 — Photo: Andrea Raffin / Shutterstock

Robert Guédiguian

# Le cinéma est un service essentiel

H-PAUL CHEVRIER

On a l'âge de sa bibliothèque, c'est pourquoi mes cinéastes préférés sont toujours actifs et m'apparaissent nécessaires parce qu'ils témoignent de leur société et de leur époque. Des cinéastes engagés comme Ken Loach, Aki Kaurismäki, Nanni Moretti, les frères Dardenne et Robert Guédiguian réfléchissent à la manière dont nous vivons les uns avec les autres, selon qui et où nous sommes. Ils revendiquent une société à visage humain, avec moins d'inégalités et plus de solidarité. De ce petit groupe, le Français Guédiguian est le plus convaincu de ne pouvoir faire qu'une chose : tenter de rendre le monde plus supportable.

Robert Guédiguian se définit comme un cinéaste de quartier. Depuis 1980, Il réalise tous ses films à Marseille, parce que toutes les histoires du monde peuvent se passer à Marseille, et plus particulièrement dans le quartier populaire de l'Estaque, dont les mutations géographiques et sociales s'avèrent universelles. Guédiguian tourne tous ses films avec la même équipe de techniciens et de comédiens, entre autres ses amis Gérard Meylan, Jean-Pierre Darroussin et Ariane Ascaride (qui est aussi son épouse). Par ailleurs, le cinéaste produit lui-même ses films, dans un collectif, Agat Films & Cie<sup>1</sup>.

Le cinéma de Guédiguian rend compte de l'évolution de la société française. Depuis 40 ans, le cinéaste a témoigné de la fin de l'ère industrielle et de la disparition des droits des ouvriers tout comme il dénonce actuellement l'ultralibéralisme et l'« uber-exploitation » des travailleurs. Il filme de petites gens qui essaient de comprendre ce qui leur arrive et qui se préoccupent des autres. Il sait leur rendre leur dignité et leur donner de grandes aventures. Dans le film **Dieu vomit les tièdes** (1991), il leur fait prêter serment : « Nous, fils de pauvres, jurons de nous battre jusqu'à la mort... pour que vienne un jour où tout le monde sera riche sans être capitaliste. »

1. La coopérative a produit, entre autres, **My Sweet Pepper Land** (Hiner Saleem, 2014) et **Le Jeune Karl Marx** (Raoul Peck, 2017).

## Il faut réenchanter le monde

En 1993, Guédiguian réalise pour la télévision **L'Argent fait le bonheur**. L'histoire se déroule dans une cité de Marseille qui compte 953 habitants, 456 chômeurs, 302 alcooliques, 251 voleurs, 220 fascistes, 220 intégristes musulmans, 190 drogués, 59 séropositifs... et un curé qui ramasse les seringues. Porte-parole du cinéaste, celui-ci navigue entre les valeurs chrétiennes et les utopies communistes. Quand deux bandes rivales décident de séparer physiquement la cité en traçant sur le ciment la ligne jaune du racisme, les conflits s'enveniment, surtout à cause de la drogue. Simona réquisitionne l'église en tôle du curé, convoque les mères de famille; ensemble, elles tentent de redonner aux gens une conscience de classe. Pour réconcilier les enfants avec leurs pères (tous en prison), elles organisent un voyage en autobus scolaire... pour leur permettre de dévaliser une banque. Parce qu'il faut leur apprendre l'essentiel, la devise du film va comme suit : « Ne soyez pas mendiants, soyez voleurs... et solidaires. »

En 1997, Guédiguian obtient la reconnaissance internationale avec **Marius et Jeannette**, une histoire d'amour entre deux quadragénaires, Jeannette, la grande gueule, mère de deux enfants nés de maris différents et caissière dans un supermarché, et Marius, le faux boiteux, gardien solitaire d'une cimenterie en démolition. La force du film, c'est de lier le thème du couple à celui du groupe et d'élargir le foyer aux dimensions du voisinage. Il y a Caroline la communiste qui organise des retrouvailles chez les rescapées des camps, Justin le professeur à la retraite capable d'expliquer aux enfants l'existence de Dieu ou la bêtise des intégristes musulmans, Monique qui harcèle son mari Dédé parce qu'il a déjà voté pour le Front national, lui qui ne comprend jamais rien... Bref, des gens préoccupés par les problèmes de chômage, de précarité, d'intolérance et de racisme. La cour mitoyenne des appartements, avec ses fenêtres ouvertes, devient le petit théâtre d'une vie communautaire chaleureuse. Cette célébration de la parole n'a pas peur des émotions, elle favorise des



Gérard Meylan, Ariane Ascaride et Jean-Pierre Darroussin dans **La Villa**

débats sur la vraie nature de l'aïoli et s'offre même une chorale d'ivrognes. Parfois distanciée comme dans le conte, la mise en scène n'a rien de folklorique et valorise même une certaine réflexion politique.

### Un retour à ses origines

À l'instar du Canadien Atom Egoyan, Robert Guédiguian part à la recherche de ses origines arméniennes. Dans **Le Voyage en Arménie** (2006), une cardiologue de Marseille recherche son père qui a fui dans son pays d'origine. Anna découvre la complexité d'un pays communiste devenu indépendant (en 1991) pour se livrer à toutes les corruptions du néolibéralisme. C'est devant le mont Ararat, confisqué par la Turquie, qu'elle finit par ressentir un sentiment d'appartenance à une Arménie en train de se faire. Le film **Une histoire de fou** (2015) raconte d'abord le génocide des Arméniens en 1915-1916 par l'Empire ottoman (la Turquie). Soixante ans plus tard, frustré par la non-reconnaissance de ce massacre avoué, Aram, un jeune marseillais d'origine arménienne, participe à un attentat à la voiture piégée contre l'ambassadeur de Turquie. Une victime collatérale y perd l'usage de ses jambes et quand la mère d'Aram cherche à demander pardon, on s'interroge à savoir s'il existe un terrorisme légitime.

Entretemps, Guédiguian réalise un autre film historique, **L'Armée du crime** (2009), sur un réseau de résistants com-

munistes réunis autour de l'Arménien Missak Manouchian, qui multiplia les attaques contre les Allemands dans la France occupée, avant d'être exécuté en 1944. Le film souffre de ses bonnes intentions et démontre que Guédiguian n'a rien compris à vouloir prendre le cinéma au sérieux. La preuve est que, la même année, Tarantino réalise un film de *fake news* sur un sujet similaire: **Inglourious Basterds** raconte les exploits d'un peloton de Juifs qui se vengent des nazis en les scalpant ou en leur faisant éclater la tête à coups de bâtons de baseball. Le cinéaste pousse la dérision jusqu'à assassiner Hitler, Goebbels et Goering dans une salle de cinéma à Paris. Ce qui distingue les deux films, c'est la décence ordinaire. Guédiguian a le courage de ses idées tandis que Tarantino se moque de tout parce qu'il ne croit en rien.

### Un cinéaste de résistance

Guédiguian ressent le poids de la responsabilité que cela représente de faire du cinéma. Qu'il réalise un film policier ou une histoire d'amour, il y va toujours d'une certaine réflexion morale ou politique. Et ce sont ces questions morales qui confèrent à ses films leur dimension politique. Militant communiste, il croit au partage des richesses et du pouvoir, et demeure convaincu que l'on peut changer les choses.

**Les Neiges du Kilimandjaro** (2011) commence par une cérémonie de licenciement dans une entreprise en difficulté.

Michel Marteron, représentant syndical, dirige le tirage au sort d'une vingtaine d'employés à congédier. Et se retrouve lui-même au chômage... avec des billets d'avion pour la Tanzanie (et le Kilimandjaro) offerts par ses amis pour souligner ses 30 ans de mariage avec Marie-Claire. Un soir que le couple joue à la belote avec des amis, un bandit les agresse et les dévalise. On découvre par la suite que le voleur est Christophe, le dernier mis à pied lors du tirage. Michel porte plainte, Christophe est condamné à la prison et ses deux jeunes frères dont il a la garde sont livrés à eux-mêmes. Lorsqu'il réalise à quel point la jeune génération vit dans la précarité, Michel se demande s'il s'est embourgeoisé. Comment doit-on agir quand la personne qui vous a agressé est plus faible que vous? Parce qu'il est engagé, Michel prend ses responsabilités et, avec la bénédiction de Marie-Claire, décide d'adopter les deux enfants.

Guédiguian fait un peu le bilan de sa vie dans **La Villa** (2017). Le film se déroule à la calanque de Méjean, près de Marseille, qui est quasiment un décor de théâtre. À la suite d'une attaque cardiaque qui laisse un vieux dans un état végétatif, ses enfants se réunissent à son chevet : Angela est devenue actrice, Joseph est professeur, et Armand, l'aîné, a repris le restaurant du père. Les retrouvailles ravivent chez Angela un ancien drame, la mort de sa fille dans un accident dont elle tient son père responsable. Par ailleurs, le suicide des voisins âgés et la ronde des agents de l'immigration soulèvent des questionnements existentiels. Comment demeurer fidèle à ses idéaux dans un monde qui change? Les migrants formant le nouveau prolétariat, être de gauche rimera désormais avec la gestion du flot migratoire. Et la rédemption de la fratrie s'incarnera dans l'adoption de trois réfugiés syriens.

Guédiguian concède qu'il a tourné **La Villa** sans véritable découpage. Il y a pourtant composé les éclairages les plus sophistiqués, ce qui en fait son film le plus lyrique. Il affirme aussi sans ambages que les dialogues de ses personnages pourraient être les siens et que sa famille de comédiens — Ariane Ascaride, Gérard Meylan et Jean-Pierre Darroussin — a largement contribué à l'élaboration de ses films. Ils ont vieilli ensemble, d'un film à l'autre. Si bien que lorsqu'il évoque leur jeunesse à travers des images tournées en 1985, c'est pour inscrire son film dans un récit beaucoup plus large qu'il a bâti et nourri depuis 40 ans et une vingtaine de films<sup>2</sup>.

### L'Internationale en plusieurs langues

La conception du monde de Guédiguian a survécu à la mort des idéologies (dans les années 1990) et il envisage toujours

l'action politique comme une prise de conscience d'un destin commun. Ce dont les écologistes essaient de nous convaincre. Il écrit régulièrement dans les journaux comme *Le Monde*, *Libération* ou *L'Humanité* pour expliquer la perte de la notion de service public, parce que le néolibéralisme s'approprie la santé, l'éducation, la recherche, etc. Le militant déplore aussi que sa génération n'ait pas réussi à transmettre ces valeurs de bien commun aux suivantes.

Présenté à la Mostra de Venise l'an dernier, **Gloria Mundi** (2019) dénonce l'individualisme forcené d'aujourd'hui. Daniel sort d'un long séjour en prison et retrouve son ex-femme, qui l'informe qu'il est grand-père : leur fille Mathilda a donné naissance à une petite fille prénommée Gloria. Daniel découvre une famille recomposée qui lutte par tous les moyens pour survivre. Mathilda est à l'essai comme vendeuse, son mari est chauffeur Uber et sa belle-fille Aurore gère avec son mari un magasin de revente d'objets d'occasion. Il n'y a plus entre les gens que des rapports d'argent, ils vivent les uns contre les autres. C'est le triomphe du capitalisme quand les individus croient pouvoir s'en sortir tout seuls et qu'ils tiennent le discours des exploités. Le cinéaste témoigne de leurs luttes pour survivre, mais surtout de leur bêtise naturelle. Le film se termine par le sacrifice de Daniel qui choisit de retourner en prison afin de sauver Gloria.

Le cinéma social est encore vivant, comme le prouvent les films **Parasite** (Bong Joon-Ho, 2019), **Les Misérables** (Ladj Ly, 2019) ou **Une affaire de famille** (Hirokazu Kore-Eda, 2018). Et la filière des cinéastes militants, toujours très active. Dans le film britannique **Sorry We Missed You** (2019), Ken Loach dénonce l'ubérisation du travail et l'appauvrissement des travailleurs. Dans le film finlandais **L'Autre Côté de l'espoir** (2017), Aki Kaurismäki échoue à protéger un réfugié syrien contre la violence des institutions. Dans le film belge **Le Jeune Ahmed** (2019), les frères Dardenne racontent l'embarquement dans l'extrémisme islamiste et la difficulté d'en sortir. Dans leurs chroniques sociales, leurs récits d'apprentissage ou leurs relectures historiques, les cinéastes Ken Loach, Aki Kaurismäki, Nanni Moretti, Jean-Pierre et Luc Dardenne et Robert Guédiguian se battent contre l'ignorance de ceux qui ne veulent pas savoir. Cela relève du service essentiel. La dictature du divertissement les condamne quasiment à la clandestinité. Leurs films ne sont accessibles qu'en format DVD zone 2, chez Diaphana<sup>3</sup>. Comme certains de ces cinéastes prendront bientôt leur retraite, je réclame que leur cinéma soit classé au patrimoine mondial de l'humanité de l'UNESCO. 

2. Guédiguian tourne au Mali (comme s'il voulait retourner aux sources de l'immigration) un film intitulé **Twist à Bamako**. Le tournage a été interrompu en mars dernier à cause de la pandémie de la COVID-19.

3. Dans les bibliothèques, sur les réseaux de diffusion, sur les sites pirates, on trouve seulement cinq ou six titres du répertoire de Guédiguian, encore moins pour les autres.



Andrea Arnold au Festival de Cannes en 2016 pour **American Honey** — Photo: Denis Makarenko / Shutterstock

Andrea Arnold

# Les champs minés de l'ambiguïté

NICOLAS GENDRON

Le soleil est perçant et le ciel, si vaste. Mais Star replonge vite fait le nez et les deux mains dans les ordures, à la recherche d'aliments digestes à se mettre sous la dent. Ou plutôt leurs dents, les siennes et celles de ses deux enfants. Que dis-je, celles de ses jeunes frère et sœur. Avec la dégainée de mère-enfant de Star, que les responsabilités indues ont fait vieillir avant l'heure, j'avoue avoir douté un instant de leur lien de parenté. Dans ces quelques secondes qui ouvrent **American Honey** (2016), le quatrième et plus récent long métrage d'Andrea Arnold, se dégagent deux axes majeurs de son cinéma : l'art délicat du contraste et les champs minés de l'ambiguïté. Son regard sur le monde, lucide, empathique, sans compromis, se conjugue admirablement à son talent de metteuse en scène. Chacun de ses films, aussi radieux que terreux, m'est confrontation morale, pulsation lancinante, imparable tango sur le fil du rasoir. Et les revoir n'en atténue nullement la portée.

Née à Dartford en 1961, issue du milieu télévisuel britannique, la réalisatrice signe en 1998 un premier court métrage, **Milk**, et fait son entrée du même coup au Festival de Cannes, à la Semaine de la critique. Elle y suit un couple apparemment harmonieux — surprenant, quand on analyse l'objet à rebours —, entachée par un deuil cruel, que la femme ne voudra pas affronter tout de suite, jusqu'à cette finale symbolique que ne renierait pas André Forcier! Si le motif de la rencontre fortuite s'y trouve déjà, il faut se tourner vers deux autres de ses courts, aussi remarquables en festivals, pour y déceler quelques obsessions thématiques : l'insouciance et la violence, l'une ne menant pas forcément à l'autre; un démantèlement de la misère humaine qui refuse le misérabilisme; et le portrait d'une jeune femme qui, sans l'avoir anticipé, en est à un carrefour de son existence, arpentant les grandes artères d'une banlieue grise. **Dog** (2001) évoque l'abus de biais, puis de plein

fouet, tandis que **Wasp** (2003) semble vouloir nous donner des munitions pour juger son héroïne, mais en nous murmurant à l'oreille cette question rhétorique : qui n'a jamais erré sous le coup de la solitude ou du manque d'amour? Il n'y a pas que la banlieue qui soit grise et la cinéaste l'a bien compris. Sa maîtrise des zones d'ombre vaut à **Wasp** maints honneurs, dont l'Oscar du meilleur court métrage de fiction.

L'année 2006 marque un tournant dans la carrière de la cinéaste alors qu'elle livre **Red Road**, un long métrage rugueux, tout sauf pensé « pour être aimé », qui expose le quotidien de Jackie (Kate Dickie), une employée de vidéosurveillance qui s'évertue à prévenir toute forme de délit ou d'incident à Glasgow, par le biais des caméras. Mais lorsqu'elle s'aventure sur le terrain, parce qu'elle croit avoir reconnu un visage de son passé qu'elle tentait d'oublier, elle devient malgré elle une image « surveillée », perd pied et voit rouge. Le film épouse souvent la couleur de son titre, dans la proximité d'une danse ou le vin qu'un corps nauséeux expulse, et permet à sa créatrice de décrocher le premier de trois Prix du jury qu'on lui décernera à chacune de ses sélections au Festival de Cannes — un abonnement méritoire! Si l'on compare régulièrement son style à celui de ses compatriotes Mike Leigh et Ken Loach, d'autres habitués de la Croisette, il me semble que c'est là un raccourci autour du réalisme social britannique qui, s'il est certes tangible d'un point de vue narratif dans son attention aux marginaux et aux laissés-pour-compte, ne rend pas justice à la voix unique et propre à Arnold; elle appartient presque autant à la famille danoise de **Dogme 95**, **Red Road** décollant, entre autres, d'un exercice de création imaginé pour l'Écosse par Lars von Trier.

Mais c'est par **Fish Tank** (2009), son second long métrage, que je découvre dans le désordre — et le chaos sourd qui s'en

dégage —, son œuvre libre et courageuse. Je suis désarçonné, sans mots devant tant d'acuité, tant de gants blancs abandonnés au profit des gants de boxe qu'elle refile à sa protagoniste désœuvrée, du moins sur papier. Le désarroi « ordinaire » de Mia (Katie Jarvis), ses ambitions dansantes et sa rage à combustion spontanée, tout en elle interpelle l'adolescent colérique que je ne me suis jamais permis d'être, même si je suis un homme, même si je n'ai pas grandi dans un environnement toxique comme le sien, même si mon beau-père n'a pas profité de ma naïveté, même si... Je suis épaté par l'aptitude de la scénariste et de la réalisatrice — une seule et même personne, dois-je le préciser — à susciter un sentiment d'identification chez moi, à des milliers de kilomètres de ma réalité, non pas par une habile manipulation, mais par une transparence aussi douloureuse que bienveillante.

Je lui dois indirectement une fière chandelle, car au moment de signer ma première mise en scène de théâtre, en 2014, je ne pouvais faire autrement que de voir de nombreux points communs entre sa Mia et Aïcha, la jeune héroïne du roman *Et au pire, on se mariera*, de l'autrice québécoise Sophie Bienvenu, que j'avais décidé d'adapter pour les planches. Non seulement partagent-elles un tempérament frondeur, mais leurs créatrices ont également ce talent rare de poser des bombes de manière responsable! J'assume l'image, comme elles assument l'inconfort créé par leur sujet épique, ne fournissant pas le manuel d'instruction pour les désamorcer, mais nous laisse toute la latitude possible au sortir de la projection ou de la lecture pour réaliser que, comme une bombe a déjà explosé, il nous faudra plutôt être alerte aux prochaines. Et le fil à couper pour flairer, puis conjurer le danger, est-il bien noir ou rouge? La parenté entre ces deux histoires m'aura permis de mieux guider la comédienne Kim Despatis dans ce solo vertigineux — je l'avais gentiment obligée à visionner **Fish Tank** — et rappelé les vertus intangibles d'une œuvre universelle, dont celle de bâtir des ponts entre le Centre-Sud de Montréal et la banlieue de Londres.

Impossible pour moi de vous vanter son adaptation, avec la coscénariste Olivia Hetreed, du roman d'Emily Brontë, **Wuthering Heights** (2011), inédite au Québec sauf erreur, si ce n'est pour souligner que c'est là son seul long métrage lancé ailleurs qu'en compétition cannoise — il remporta à Venise le prix Osella de la meilleure contribution technique —; qu'elle a été la première à oser dépeindre la figure de l'étranger qu'est Heathcliff comme un homme noir; et que ce classique de la littérature lui permettait de creuser des sillons connus: le choc des classes sociales, les relations tumultueuses homme-femme et la soif de vengeance. Pas plus que je ne vous raconterai sa percée à la télé américaine, où elle a tourné quelques épisodes de *I Love Dick*, *Transparent* et surtout *Big Little Lies*, dont elle dirigeait la saison deux, succédant à Jean-Marc Vallée — il faut suivre le fil du mot-clic #ReleaseTheArnoldCut pour com-

prendre l'étendue des dégâts, qu'elle ne méritait pas. Conséquemment, on devrait la voir évoluer en dehors de la machine hollywoodienne pour un temps; grand bien nous fasse, puisque sa dernière offrande cinématographique remonte à 2016.

Avec **American Honey**, film-fleuve *on the road*, la cinéaste traverse l'océan pour sonder la jeunesse états-unienne du Midwest, avec Star (Sasha Lane) en son centre, un prénom très connoté pour cette jeune femme qui laisse derrière sa famille éclatée pour une vie de bohème et de vendeuse ambulante, avec une troupe de purs inconnus tout juste plus vieux qu'elle, et dont la future rivale s'appellera Drema — littéralement à une lettre du rêve; car que doit-on attendre d'une jeunesse qui se croit invisible et à qui l'on n'a jamais demandé quelles étaient ses aspirations? Si cette Drema ne fait que passer, on ne doit pas sous-estimer la propension d'Arnold à disséminer du sens dans les sons comme les images et ainsi solliciter notre subconscient. Et ce film-ci fourmille d'instantanés arrachés à l'ordre normal des choses, entre ce gamin qui s'autoproclame « le Spiderman des vidanges », un flirt joyeux au Kmart gâché par l'arrivée de la sécurité, une compassion avouée pour Darth Vader « le cœur brisé », une fillette qui insiste pour chanter son air préféré (*I Kill Children* des Dead Kennedys!) en trinquant au Mountain Dew et ce superbe final, évanescent, où Star s'apaise, inspirée par... une tortue.

Chez Arnold, le monde animal rôde tout près de l'univers humain, tour à tour intuitif et bestial, craintif et viscéral. C'est le chien qui écope, mais aussi celui que l'on a intériorisé et dont les aboiements nous protègent des coups (**Dog**); la guêpe qui nous ramène brutalement à nos obligations parentales (**Wasp**); le renard qui fuit dans la nuit (**Red Road**), tel un mensonge malicieux et fugace qui voudrait en masquer un autre; la jument vieillissante dont la captivité fait violence à notre indépendance (**Fish Tank**); et les hurlements de ce loup pour le moins anthropomorphique, qui s'immisce dans la bergerie (voir la figure de Jake dans **American Honey**). Car au milieu de ce bestiaire non exhaustif, c'est l'humain qui s'impose en roi (et reine) de la jungle et le personnage de Shia LaBeouf en est une incarnation manifeste. Tantôt enjôleur, tantôt possessif, il prétend agir pour le bien de la meute, mais néglige rarement ses pulsions personnelles. Sa nature de caméléon le rend insaisissable et hypnotisant, et comme c'est lui qui déniche et initie toute nouvelle recrue aux « méthodes de vente », il a tout le loisir de les modeler à l'image du clan.

D'ailleurs, la représentation de la sexualité, généralement très terre à terre, pour ne pas dire « animale », chez Jake comme chez la plupart des personnages imaginés par Arnold tous genres confondus, n'en exclut pas moins une charge explosive et sa part de rapprochements véritables, qui composent un large spectre des relations intimes, entre l'abus, l'objectification

sexuelle et l'*empowerment*. Illustrant, dans la sueur ou entre les draps (métaphoriques, car pratiquement absents des ébats), l'énergie vitale qui s'y trouve : celle-là même qui peut nous perdre, nous (re)donner le pouvoir, ou prouver que l'on existe puisqu'on est touché, regardé, désiré, à tort ou à raison. Sans la penser comme un objet graphique, la sexualité est abordée de front, dégagée des tabous dans sa mise au jour, mais pas dans sa moralité. Ainsi devient-elle un levier pour soulever de réels dilemmes dont l'écho ne risque pas de s'éteindre de sitôt : y a-t-il des situations où la vengeance est souhaitable, et si oui, à quel degré ? Un consentement tacite efface-t-il toute trace d'exploitation physique ou psychologique ? Du sexe épanouissant peut-il être le seul ciment d'une relation, dans tous les sens du terme, à la fois solide liant et poids qui vous fige net ? Des questions à cent réponses, à mille récits.

Il y en aurait long à dire sur le charme vénéneux qui émane des hommes dépeints dans sa filmographie. Outre Jake, que penser du Clyde (Tony Curran) de **Red Road** qui devient furieux lorsqu'il n'obtient pas ce qu'il veut, du Connor (Michael Fassbender) de **Fish Tank** qui séduit en parallèle mère et fille ? Pardonne-t-on à ces hommes d'abord parce qu'ils savent se montrer sous leur plus beau jour ? Arnold ne les condamne pas d'office et gratte le vernis de leurs mécanismes. Elle paraît n'avoir nulle envie d'être juge et partie. Mais ce qui frappe au-delà de tout, c'est la force brute des femmes qu'elle donne à voir : ni magnifiées ni angéliques, elles évoluent en porte-à-faux d'une société qui les a déçues ou meurtries, voire les deux, et s'entêtent à avancer dans le noir, à vouloir réparer l'irréparable, à exiger quelques miettes de liberté, si tant est que l'on puisse s'en procurer, même à fort prix. Et elles sont toutes, sans exception, portées par des interprètes volcaniques, capables d'endiguer l'émotion, de faire flèche de tout bois avec leurs personnages complexes qui s'ouvrent enfin à elles-mêmes (profitant de la verdure de Jarvis et Lane, découvertes grâce à un *casting* sauvage!), que le directeur photo Robbie Ryan, inséparable complice d'Arnold depuis **Wasp**, filme au plus près du visage, des infimes doutes aux désirs révélés. Leurs collègues masculins témoignent eux aussi d'une grande justesse, conférant un supplément d'âme à des « mâles » aux comportements répréhensibles, prouvant la vision infiniment contrastée de leur metteuse en scène.

Loin d'être anodins, tous ses longs métrages frisent les deux heures ou les surpassent largement (163 minutes pour **American Honey!**), en prenant le pari qu'un temps mort puisse être un « temps de vie ». L'équilibre entre dialogues, silences et musique est une alchimie de haut vol. Si les répliques sont régulièrement rèches ou corrosives, écorchant



Katie Jarvis (Mia) dans **Fish Tank**

au passage Dieu, son voisin et sa mère, et si les accalmies ne sont jamais superficielles, le soin avec lequel la créatrice sélectionne ses bandes originales la place dans une catégorie à part. Pas une chanson qui ne soit là par hasard, pour faire joli. La musique est une écriture de plus et son parti pris pour des airs essentiellement diégétiques m'enchantent : le *Hey Baby (Uhh, Ahh)* qui pimente les côtes levées de **Wasp**, le son trop fort du mariage qui peine à couvrir le malaise du beau-père dans **Red Road**, le rêve souillé de Mia sur *California Dreamin* façon Bobby Womack et celui de Star qui file à vive allure sur le *Dream Baby Dream* de Springsteen... Vous savez, ce cliché voulant que l'on se rappelle la trame sonore d'épisodes clés de notre existence, si elle surgit au bon moment ? Eh bien, Arnold se l'approprie à merveille, en ne plaquant rien, en faisant émerger les notes de la vraie vie, si fictionnelle soit-elle. Sauf peut-être à la tombée du rideau, alors qu'une musique précède souvent de peu le générique, pour accompagner quelque éclaircie à l'écran, une lueur à l'horizon. Pour tout dire, je n'aimerais pas le cinéma d'Andrea Arnold s'il était dénué d'espoir. Aussi sombres soient les tableaux que l'on me présente, j'ai besoin de croire que tout n'est pas perdu. Et je sens qu'Arnold y croit encore. Jusqu'ici. ☑



Noah Baumbach en compagnie de Greta Gerwig à la première de *Marriage Story* en novembre 2019 au Paris Theater à New York — Photo: Lev Radin / Shutterstock

Noah Baumbach

# Poésie du quotidien

AMBRE SACHET

C'est l'histoire d'un couple avant d'être celle d'un divorce. **Marriage Story** (2019) débute avec les raisons pour lesquelles chacun aime l'autre, énumérées en voix *off* sur fond de situations quotidiennes. Une tasse de thé qu'elle se prépare sans jamais la terminer, une partie de Monopoly qu'il prend trop au sérieux. C'est en comprenant la relation de Nicole (Scarlett Johansson) et Charlie (Adam Driver) qu'il est possible d'être touché par leur séparation. Avant de nous montrer le pire, Noah Baumbach nous laisse entrevoir le meilleur. À l'image de cette séquence, il y a chez ce cinéaste une indicible poésie du quotidien, toujours à la limite de la cruauté, qui fait de la plupart de ses films le parfait mélange entre comédie dramatique et cinéma d'auteur. Raconter l'essentiel derrière le banal, voilà ce qui fait de l'œuvre de ce réalisateur new-yorkais abonné au cinéma indépendant l'un de mes favoris.

Inutile de chercher dans sa filmographie des retournements de situation. La tragédie est ailleurs, au cœur de la réalité dans tout ce qu'elle a de dramatique. N'y cherchez pas non plus de héros, vous y trouverez plutôt des paumés (**The Meyerowitz Stories**), de jeunes professionnels immatures passés maîtres dans l'art de la procrastination (**Kicking and Screaming**, **Mistress America**, **Frances Ha**), des parents déconcertés (**Marriage Story** et **The Squid and the Whale**) et presque toujours — à l'image d'un cinéaste fils de critiques — des artistes, souvent en pleine crise existentielle (**While We're Young**, **Margot at the Wedding**). Irritants mais réalistes, comme ce père agacé qu'un voisin de table tienne la sienne pour acquise au restaurant (**The Meyerowitz Stories**), ratés mais touchants car imparfaits, les individus esquissés par Baumbach nous ressemblent, pour le meilleur et pour le pire.

Pour le meilleur quand tout est possible pour cette jeune Frances (Greta Gerwig) pleine de fougue, dévalant les rues de Manhattan entre course et pas de danse au rythme du *Modern Love* de David Bowie dans un long travelling en noir et blanc (**Frances Ha**, 2012). Une amitié fragilisée, un emploi du temps cadencé par le doute, de nouveaux colocataires et une soirée exaltante plus tard, l'avenir lui appartient encore. Pour le pire dans cet affrontement entre Nicole et Charlie, véritable scène

d'anthologie après que leurs avocats aient ramassé les miettes de leur union (**Marriage Story**). Elle dans un salon aussi beige que son gilet, lui devant une cuisine marron ton sur ton avec son pull. La discussion, d'abord cordiale, tourne au règlement de comptes. Les corps se déplacent au rythme des plans d'abord américains, puis de plus en plus proches de leurs visages progressivement crispés par les mots qui fusent : « Tu te comportes tellement comme ton père », « Tu me faisais toujours prendre conscience de comment je n'étais pas à la hauteur. »

Aujourd'hui boursoufflés par la haine, il fut un jour où ils se sont aimés. Dans cette scène, Baumbach ne se contente pas d'exposer les fêlures de ses personnages, il souligne la perversion inhérente au fait d'en savoir trop sur quelqu'un. Tout ce que vous direz pourra être retenu contre vous... Dix minutes essoufflantes en temps réel guidées d'une main de maître par Adam Driver et Scarlett Johansson à leur meilleur, dix minutes aussi longues que nécessaires, car semblables à un plongeon glacé dans l'intimité du couple et de ce qui peut le briser : l'épuisement de la parole, l'impact du regard de l'autre et le mot de trop, impossible à rattraper une fois prononcé. Le huitième long métrage du cinéaste ne fait pas exception : rien d'original dans cette rupture derrière laquelle se dessine en filigrane le couple dans toute sa complexité.

Qui dit épuisement de la parole dit leitmotiv de la filmographie du réalisateur et scénariste américain. Son œuvre, à l'image du réel, est un flot de conversations. Discussions incessantes, cacophonie permanente et brouhaha qui n'en sont pas puisque les dialogues y sont toujours parlants, aussi percutants que savoureux. Quoi de plus propice que le couple, l'amitié et la famille — microcosmes récurrents chez Baumbach — pour faire fleurir un cinéma dialectique où la logorrhée se pose en illustratrice des relations ? On l'a vu récemment chez Xavier Dolan avec **Juste la fin du monde** (2016) où des frères parlent de tout sauf de l'essentiel. On l'a vu moins récemment dans les films de Jean-Luc Godard que Baumbach cite souvent et qui rejoignent eux aussi cette idée de gens qui s'aiment et qui se perdent dans leur fuite de la conformité et leur quête d'éternité



The Squid and the Whale

(**Pierrot le Fou**, 1965). On le voit avec **The Meyerowitz Stories** (2017), chronique familiale sans événement majeur guidée par cette saturation de la parole.

Souvent chez Baumbach, la mosaïque de personnages compte autant sinon plus que le reste. L'essence du film réside dans le rapport au patriarce Harold, artiste déchu interprété à merveille par Dustin Hoffman. Si Baumbach met en scène des individus à son image — artistes, blancs, privilégiés — il est rafraîchissant d'y voir des hommes émotifs, loin de la définition hégémonique de la virilité, modèles de masculinité en (dé)construction. Uniques mais tout aussi épineuses les unes que les autres, ces relations au père passent par de continuels échanges synonymes d'une impossibilité à communiquer au sein de la famille Meyerowitz. Trois générations et un repas familial. Le rythme est rapide, la caméra passe d'une tête parlante à l'autre, tout le monde bavarde, mais personne ne s'écoute. L'absence du frère qui a réussi financièrement plane et Danny (Adam Sandler) est coupé ou ignoré, peu reconnu pour ce qu'il a accompli. À plusieurs reprises dans le film, une de ses phrases est arrêtée en cours de route par la fin d'une scène. Quand il demande de l'aide à sa fille pour se garer, elle lui parle d'autre chose. Un détail peu anodin puisque les personnages de Baumbach ont la fâcheuse manie de parler l'un par-dessus l'autre, à l'instar de cette scène d'ascenseur entre les deux frères qui parlent en décalé lorsqu'ils s'adressent à l'autre.

Si les dialogues sont constants dans **The Meyerowitz Stories**, la communication ne suit pas forcément, comme lorsque Matthew (Ben Stiller) tente d'établir une conversation avec son père, plus occupé à critiquer le menu trop cher ou son voisin de banquette qui empiète sur sa table. Tout est matière à distraction, mais le franc-parler prend le dessus lorsque vient le temps de la confrontation. Faut-il s'excuser d'avoir réussi? Peut-on se construire sans l'approbation paternelle? Mes insécurités sont-elles vouées à dégouliner sur mes proches? Que de questions abordées de front dans une dispute qui éclate entre Danny et Matthew à travers laquelle le phrasé, craché pendant de longues minutes, dévoile deux enfants qui essaient d'accéder à l'âge adulte. Un mal-être condensé dans cette phrase que Matthew prononce plus tard: «Peut-être ai-je



Frances Ha

besoin que mon père soit un génie, car je ne veux pas que sa vie soit sans valeur, et si ce n'est pas le cas, ça veut dire qu'il était juste un con.» La parole saturée va de pair avec l'honnêteté et, ici, aucune recette miracle. Preuve que la complexité émotionnelle et la recherche de vérité priment sur la dramaturgie.

Comme toujours dans l'art, le « comment » est aussi important que le « quoi » et Baumbach maîtrise l'art du désamorçage. Quelques minutes après ce corps à corps enfantin, l'un des frères est obligé de faire un discours sérieux dans un musée en l'honneur de son père, le nez en sang (**The Meyerowitz Stories**). Tout prendre avec légèreté, surtout les sujets les plus graves. Voilà le parti pris du cinéaste en matière de ton. Les dialogues cyniques et légendaires de **Frances Ha** en sont la plus belle preuve, teintés d'insouciance, mais frappant toujours en plein cœur des questions existentielles. Derrière chaque remise en question se profile un comique de situation. Échange de banalités au cours d'un dîner convenu. Le discours est lissé, socialement acceptable, jusqu'à ce que Frances — aspirante danseuse — explique posément que ce qu'elle fait dans la vie est compliqué, car elle ne le fait pas vraiment. Malaise général et résumé délicieux pour quiconque a déjà tenté de vivre de sa passion. Désinvolte et rafraîchissant, portrait d'une amitié, mais surtout morceau de vie d'une femme en quête de sens, **Frances Ha** résume à la perfection ce cinéma de l'instant présent capable de formuler les angoisses de l'avenir. Elle erre, elle danse, elle court, ragaillardie par des retrouvailles inattendues. On pourrait croire que Frances ne fait pas grand-chose de sa vie, à moins qu'elle ne fasse l'essentiel: se chercher. Désamorçage dans trois, deux, un... Frances refuse un bagel œuf-bacon, prétextant un dimanche chargé avant qu'on l'aperçoive dans le plan qui suit, attablée avec ses colocataires, croquant dans le fameux bagel à pleine bouche. Il serait injuste de ne pas rappeler le rôle joué par la fidèle scénariste du cinéaste, l'actrice et réalisatrice Greta Gerwig, dans ce sublime film, subtil et féministe, et dont le talent ne se répercute pas dans un projet similaire tel que le caricatural **Mistress America**. Si Noah Baumbach a réussi une chose, c'est de savoir porter à l'écran ces petits moments de vie qui racontent le réel, si bien mis en mots par le comédien et homme de radio



The Meyerowitz Stories

français Édouard Baer: « La vie, c'est tout ce qui se passe quand tout ce qu'on avait prévu n'a pas eu lieu. »

Vous l'aurez compris, tout est question de détails. La petite histoire raconte la grande dans cette filmographie imbibée de petits riens qui réconcilient avec la réalité sans cacher les inquiétudes qui la construisent. Si **Margot at the Wedding** (2007) et **Mistress America** (2015) passent à côté par leur superficialité, le charme de la maladresse est celui qui opère. Comme celle du morceau *Being Alive* chanté par Charlie et interprété par Adam Driver dans un plan-séquence de **Marriage Story** où les fausses notes se heurtent au personnage graduellement bouleversé par les mots qu'il prononce, écho direct à son divorce d'avec Nicole. Une scène époustouflante dont l'émotion réside dans son imperfection même. Le caractère irréversible de la séparation se fait à partir de cette scène du piano-bar, symbole d'une approche sincère de l'ordinaire dans ce qu'il a parfois de plus brutal.

Autre brouille significative, s'énerver en cherchant une place de parking. Par le biais d'une situation si commune se dessine, dans **The Squid and the Whale** (2005), une préférence du père pour l'un de ses fils, tous deux « soumis » au fameux test de patience alors que le divorce plane déjà. La séquence d'ouverture du film suit le même schéma: un match de tennis à quatre qui pose dès le début les bases d'une dynamique familiale fragilisée. Même si le cinéma de Baumbach grouille d'artistes, rien n'est plus éloquent que cette scène où le père Bernard cite maladroitement **À bout de souffle** de Jean-Luc Godard (1960) pour se rapprocher de sa femme après un accident, rattrapé par la réalité quand il n'a pas le temps de finir sa citation. Il est emmené dans l'ambulance avant d'avoir pu terminer ses explications, tentative échouée de raccommoier son couple. Ces moments de vérité cumulés y font pour beaucoup dans le caractère authentique de l'œuvre de celui qui a été le scénariste de Wes Anderson.


**The Squid and the Whale** rappelle l'une des forces du cinéma de Baumbach, à savoir le pouvoir de la perspective. Si le film évoque une désunion, il ne colle pas toujours au ressenti des parents et s'appuie aussi sur l'impact de leur divorce sur leurs



Marriage Story

filis. Un écho au splendide **Kramer vs. Kramer** de Robert Benton (1979), dont l'influence se répercute jusque dans **Marriage Story**. Baumbach s'inspire pour ce dernier, qui s'attarde au point de vue des parents, de son propre divorce tandis que **The Squid and the Whale**, inspiré par le divorce de ses parents, insistait justement sur la vision des enfants. Jamais **Marriage Story** ne diabolise pour autant l'un des partenaires, donnant autant de place et de monologues à l'un qu'à l'autre. *Idem* pour **The Meyerowitz Stories** qui change de regard en cours de route, adoptant d'abord le point de vue d'un frère, puis celui de l'autre.

Plus les points de vue se multiplient, moins les films souffrent de manichéisme. Si **While We're Young** (2014) est plus simple dans son approche des personnages, la nouveauté de la rencontre déterminante au sein du film permet de mettre en perspective un mode de vie déjà bien établi. La rencontre d'un jeune couple aide non seulement le documentariste Josh et la productrice Cornelia à percevoir le monde autrement, mais permet aussi au spectateur de pousser sa réflexion sur l'art et sa responsabilité, omniprésente dans le cinéma intimiste de Baumbach et énième couche du récit.

La dernière scène de **Kicking and Screaming** (1995) — portrait d'une jeunesse angoissée par l'avenir et parfait exemple de film où il ne se passe pas grand-chose, mais où les plus grands enjeux se jouent — est très éloquente en matière de perspective: le protagoniste masculin prend un certain recul sur le dialogue d'ordre romantique en cours auquel, grâce à une analyse de la situation qui désamorçait l'instant de séduction, il ajoute une touche d'éternité. Une belle illustration de ce que disait déjà Claude Chabrol en 1959<sup>1</sup>: « À mon avis, il n'y a pas de grands ou de petits sujets, parce que plus le sujet est petit, plus on peut le traiter avec grandeur. En vérité, il n'y a que la vérité. » Voilà qui résume parfaitement le cinéma profondément humaniste de Noah Baumbach. 

1. CHABROL, Claude. « Les petits sujets », *Cahiers du cinéma*, n° 100, 1959.



Jayro Bustamante à Amsterdam en 2015 lors d'un échange avec le public — Photo: Melanie Lemahieu / Shutterstock

Jayro Bustamante

# Affronter les interdits

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Choisir son cinéaste préféré. Voir l'évidence s'imposer : François Ozon. Puis, repenser à un texte rédigé au printemps 2017 pour *Ciné-Bulles* (volume 35 numéro 2) où j'avais survolé la filmographie du prolifique Français. Constaté que la répétition de cet exercice mènerait inévitablement à la redite. Laisser mijoter. Noter quelques noms de réalisateurs et réalisatrices dont les films m'ont particulièrement marqué. Plusieurs, voire presque tous, sont relativement jeunes. Voilà la piste à emprunter : un nouveau talent ou du moins une carrière à suivre. Enfin, se remémorer une inoubliable expérience au Festival international du film de Toronto en septembre 2019 soit la projection de **La Llorona**. La décision était prise.

Avec trois longs métrages réalisés en quatre ans, la mise en valeur d'un pays encore trop rare au cinéma, l'élaboration d'une signature visuelle forte et maîtrisée ainsi qu'une trilogie revendicatrice et engagée, le Guatémaltèque Jayro Bustamante s'impose depuis quelques années comme la figure de proue d'un cinéma national dont les balbutiements commencent à dessiner ses pourtours. Depuis que ses œuvres politiques et symboliques rayonnent à travers le monde, d'autres cinéastes, tel César Díaz (**Nuestras Madres**, 2019), emboîtent le pas, façonnant petit à petit les assises d'une industrie jusque-là quasi inexistante. Certains, comme Li Cheng avec son drame **José** (2018), se tournent même vers le Guatemala pour y situer leur récit et témoigner d'un contexte socioculturel qui demeure méconnu de la cinéphilie. À 43 ans, Bustamante s'impose comme le précurseur d'une toute nouvelle cinématographie.

Né à Guatemala City en 1977, Bustamante grandit dans le petit village de Panajachel, tout près du Lac Atitlán, à quelques heures de la capitale. Sans salle de cinéma à fréquenter, il passe ses journées dans la plantation de café de sa mère à écouter les légendes traditionnelles, les récits mystérieux et les histoires des conteurs venus travailler dans les champs. C'est à l'Université de San Carlos qu'il étudie les communications et la publicité avant de s'envoler en 2000 pour Paris où il entreprend une formation en cinéma au Conservatoire libre du cinéma français. Le jeune diplômé se spécialise ensuite en scénarisation

au Centro sperimentale di cinematografia de Rome pour enfin, en 2006, signer un premier court métrage d'animation, **Tout est question de fringues**, produit en France. Puis, il revient au Guatemala où il cumule des contrats en publicité. Entre son désir de faire du cinéma et l'absence d'une industrie cinématographique nationale, il cofonde La Casa de Producción en 2009. Il réalise alors **Cuando sea grande**, un court métrage à propos de deux fillettes dont la fausse amitié est révélée au grand jour alors que l'une d'entre elles découvre que l'autre est payée par sa mère pour lui tenir compagnie.

Épousant un style hyperréaliste qui laisse déjà entrevoir les signes d'un langage cinématographique concis, l'œuvre annonce surtout les prémises d'une réflexion sur les classes où les deux personnages principaux incarnent deux pôles de la société guatémaltèque. D'un côté, la première des deux jeunes filles grandit dans une famille aisée et bénéficie d'une éducation enrichissante. De l'autre, la seconde, issue d'une communauté autochtone, vit avec sa mère qui se révèle être la gouvernante de la petite fille riche. Remarqué sur le circuit festivalier et coproduit en France, le film illustre avec nuance et lucidité les inégalités d'un système que le cinéaste dénonce avec beaucoup de ferveur et qui fera de son art un œuvre contestataire.

C'est d'ailleurs l'un des groupes mayas qu'il met en scène dans **Ixcanul** (2015), son premier long métrage, également coproduit en France. Déployant une atmosphère évocatrice et allégorique, le réalisateur pénètre le quotidien de Maria, une jeune femme vivant sur une plantation de café avec ses parents. Elle est promise à Ignacio, l'homme pour qui sa famille travaille. Tourné en cakchiquel, langue indigène maya, le film est une fenêtre sur une réalité à peu près jamais évoquée au grand écran. Plus encore, ce film lui permet d'être le second réalisateur à représenter le Guatemala aux Oscars. Cette carte d'entrée sur le circuit festivalier permet aussi à Bustamante de s'imposer comme un talent inattendu du cinéma latino-américain. Ce qui le mènera, quatre ans plus tard, en 2019, à proposer non pas un, mais deux nouveaux films, toujours tournés en collaboration avec un studio de l'Hexagone.

D'abord **Temblores**, un drame intimiste où Pablo, père et mari respecté, se bute aux préjugés de sa famille lorsque son homosexualité est dévoilée. Puis, **La Llorona**, fable fantastique sur un génocide national vu à travers les yeux d'une famille perturbée par la présence d'une nouvelle et mystérieuse femme de ménage. Deux autres films où il expose les tabous et les contradictions de ses semblables. Une dénonciation où il ne se pose toutefois jamais en moraliste, mais bien en humaniste.

Car, même s'il aborde ces thèmes sous un angle politique, Bustamante, descendant de la communauté maya cakchiquel par sa mère, ne tombe pas dans la condamnation univoque. Qu'il s'agisse de religion, de spiritualisme, d'iniquité sociale ou des traumas collectifs dont souffre toujours le Guatemala, les récits de ses films révèlent l'hypocrisie et l'aveuglement d'une société fracturée, certes, sans jamais sacrifier son désir de justice.

C'est que dans cette trilogie qui fait référence aux trois pires insultes guatémaltèques — indigène, homosexuel et communiste —, le réalisateur refuse de se limiter au point de vue d'un seul personnage. Que ce soit en accordant une place considérable à la mère de Maria dans **Ixcanul**, figure à la fois dure et bienveillante, dont la perspective est mise de l'avant autant que celle de l'héroïne par les répliques émouvantes des proches de Pablo dans **Temblores**, ou encore par la présence de Natalia et Carmen, fille et épouse du général déchu accusé de génocide qui remettent lentement en question les motivations du patriarche dans **La Llorona**, Bustamante privilégie le chœur à la vision unique. Ses films captent les tensions familiales, les doutes fraternels et les malédictions filiales. Pour le cinéaste, ces liens du sang incarnent le microcosme de ce Guatemala en crise, mais également le lieu de profonds déchirements lui permettant d'exposer les multiples facettes de ces brûlants enjeux.

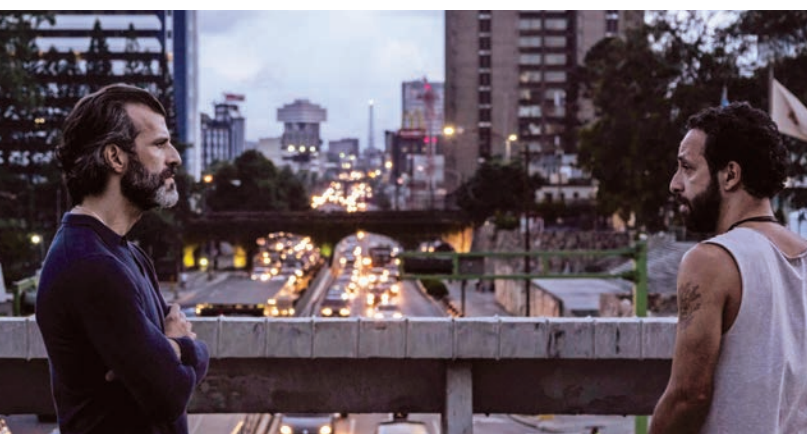
D'ailleurs, cette idée de clan se matérialise dans la démarche même du Guatémaltèque et, de film en film, ses acteurs et ses actrices repassent devant sa caméra, dans des rôles diamétralement opposés. Il y a d'abord María Mercedes Coroy, découverte dans le premier long métrage de Bustamante dans la peau d'une jeune femme en pleine quête existentielle, et qui fait une seconde apparition dans la peau du personnage-titre de **La Llorona**, « pleureuse » vengeresse revenue d'entre les morts pour châtier les coupables d'une horrible tragédie. L'actrice, que Bustamante a dénichée en faisant appel à des non professionnels au moment de tourner **Ixcanul**, passe ainsi d'un symbole à un autre, d'un destin oublié puis réactualisé à un autre, d'une quête intime à une autre plus vrombissante. Ensuite, Juan Pablo Olyslager, avec son imposant physique et sa moue mélancolique, se métamorphose en Pablo blessé et humilié dans **Temblores**, et prête ses traits à un garde du corps aussi dramatique qu'inefficace dans **La Llorona**, signe

d'un regard amusé du cinéaste sur les convenances poussiéreuses d'une masculinité idéalisée et virile qu'il dépeint comme vulnérable et fragilisée. Il y a également Sabrina De La Hoz, qui fait son entrée dans le cinéma de Bustamante en incarnant une pasteur intraitable dans le second volet de sa trilogie. Dans ce personnage prêchant la vertu et prônant la nécessité des règles plutôt que la morale chrétienne, la comédienne façonne le personnage grâce à qui s'articule la plus grande transformation psychologique dans le troisième long métrage du cinéaste. Inquiète, suspicieuse et sensible, sa Natalia devient, en quelque sorte, la conscience de toute une nation aveuglée par un douloureux passé, puis éveillée par les prémises d'un sentiment de culpabilité.

Il y a aussi et surtout María Telón, la seule de cette troupe à apparaître dans les trois films du triptyque. Mère incisive et protectrice dans **Ixcanul**, la comédienne maya subvertit le stéréotype de la gouvernante loyale et soumise dans **Temblores** et **La Llorona**. Bien plus qu'une simple aide pour la famille, elle s'avère un adjuvant essentiel dans le premier et trouve sa place méritée au sein du groupe dans le second. S'il y a un visage pour représenter l'œuvre du cinéaste guatémaltèque, c'est bien celui-ci. Un regard dévoué et résilient, accentué par la caméra d'un artiste déterminé à réparer les iniquités d'antan. Et à l'heure où les questions de représentativité déchirent toute une industrie, la présence à l'écran de Telón, mais aussi de Coroy, dans des rôles métaphoriquement très puissants, relève d'un acte nécessaire et assumé.

Il faut par ailleurs souligner que, en trois films seulement, Bustamante esquisse les pourtours d'une collectivité où les femmes ont une importance prépondérante. Dans **Ixcanul**, ce sont leurs quêtes et leurs tourments qui permettent d'exposer la réalité de toute une communauté. Les hommes, bien que dans des positions de pouvoir social, ne font que passer. Alors que dans **Temblores**, ce sont la matriarche et la pasteur qui tentent de ramener Pablo « sur le droit chemin ». **La Llorona** culmine dans un dénouement où seul un quatuor féminin reste debout. Décuplé par les dernières secondes où l'esprit de la défunte poursuit son impitoyable vendetta, ce parti-pris féministe semble confirmer les idées progressistes du réalisateur tout en matérialisant l'absurdité et l'obsolescence d'un régime patriarcal mortifère révolu.

Mais toutes ces considérations ne pourraient trouver un écho aussi fort chez le spectateur sans le déploiement méticuleux d'une démarche formelle par laquelle le cinéaste affine, au fil des œuvres, ses propres codes. Dans son premier long métrage, ce sont la beauté et le lyrisme des images qui frappent. Le décor pittoresque accompagnant Maria et sa famille est ici magnifié tandis que les images symboliques — le fameux volcan du titre en tête — se multiplient pour honorer un mode de vie traditionnel ainsi que des croyances ancestrales. Ses



Ixcanul, Temblores et La Llorona

plans de caméra, souvent en longues prises, confèrent à **Ixcanul** un effet éthéré où le récit demeure constamment à l'avant-plan.

Ce même souci esthétique est transposé dans **Temblores** alors que Bustamante s'amuse à jouer avec la lumière pour mieux appuyer le contraste entre l'existence privilégiée de la famille de Pablo et l'univers *queer* clandestin où il retrouve son amant Francisco. Plus encore, il déjoue les attentes en juxtaposant de nombreuses scènes qui dialoguent entre elles. Par exemple, un sermon promouvant la morale chrétienne donne suite à une session de chant et de danse dans un salon de massage *underground*. Deux scènes, deux formes de célébrations témoignant de cette nuance si chère au Guatémaltèque, tout en laissant poindre quelques signes de cynisme de sa part.

Toutefois, le coup de grâce survient avec cette relecture du fameux mythe américano-hispanique qu'est **La Llorona**. Si la légende veut que plusieurs variations du mythe existent, la plus connue est celle d'une défunte ayant noyé ses enfants et qui les pleure pour l'éternité. Bustamante revisite cette histoire folklorique dans une réactualisation du procès du général Ríos Montt — rebaptisé Enrique Monteverde dans le film — qui a dirigé le régime militaire ayant massacré des dizaines de milliers de citoyens mayas en 1982 et 1983. Pour y parvenir, il emprunte aux règles du cinéma d'épouvante. Dès les premières secondes, un sentiment inquiétant envahit le spectateur. L'incantation de prières par un groupe de femmes, le lent travelling arrière s'éloignant du visage terrifié de l'une d'entre elles et, surtout, l'apparition d'une musique originale — une première pour le réalisateur — installent une redoutable tension. Quelques minutes plus tard, des pleurs mystérieux se font entendre dans une demeure plongée dans les ténèbres.

Dans cette intrigante séquence, le film joue avec le cadre, la profondeur de champ, les couleurs et les contrastes afin de créer un climat de menace : un danger guette le protagoniste.

Ici, le cinéaste utilise les conventions, perfectionne son style et transcende son affection pour le symbolisme. Qu'il s'agisse du recours à l'onirisme afin d'évoquer les origines du terrible drame, de l'emploi du plan-séquence pour laisser la parole des victimes s'exprimer ou encore de la présence récurrente de l'eau, indice de la subversion du fameux mythe de « la Llorona », ce troisième long métrage est résolument politique et poétique dans son approche du fantastique. Le tout culmine avec l'inévitable conclusion de tout film du genre : l'entité maléfique n'est pas anéantie. Ici, ce dénouement prend une tout autre dimension. Ce n'est plus seulement le fantôme de cette « pleureuse » qui hante toujours les vivants, mais le début d'un cycle punitif ou, du moins, d'une prise de conscience pour toute une nation qui s'amorce enfin.

Voilà ce qui impressionne et émeut autant dans le jeune cinéma de Jayro Bustamante. Une corrélation organique et passionnée entre une volonté de briser le silence à propos d'une histoire trop souvent ignorée et une forme cinématographique raffinée, saisissante et corrosive. Son langage, qui se précise au cours de ces trois longs métrages — réalisés en cinq ans, faut-il le rappeler — force l'admiration. Tout comme le destin presque extraordinaire du cinéaste qui, en dépit de ressources limitées de son pays natal, travaille à modeler une cinématographie nationale où les créateurs peuvent enfin lever le voile sur leur talent. Bref, tout dans cet œuvre, déjà avant-gardiste et surprenant, s'imbrique harmonieusement. Ce qui laisse présager une suite des plus emballantes. 📺

# Une question de réputation

AMBRE SACHET

Nombreux sont les métiers du cinéma où les femmes sont toujours minoritaires. Après un premier volet sur la direction de la photographie, publié dans la précédente édition de *Ciné-Bulles* (volume 38 numéro 3), nous poursuivons notre série d'articles consacrée à ces métiers avec celui de la prise de son.

Dans un rapport de 2016 des Réalisatrices Équitables sur la place des créatrices dans les postes clés de création de la culture au Québec, Catherine Tessier explique que les femmes ont plus de difficulté que les hommes à accéder aux postes de chefs: «Il y a beaucoup d'assistantes caméra, peu de directrices photo; beaucoup de femmes perchistes, mais très peu de preneuses de son<sup>1</sup>.» Un portrait confirmé par les chiffres de l'Alliance québécoise des techniciens et techniciennes de l'image et du son (AQTIS) qui précise que 11 % des membres travaillant à la prise de son étaient des femmes en 2016 et 15 % en 2019.

Quand Catherine Van Der Donckt a commencé sa carrière dans les années 1980, rares étaient les preneuses de son au Québec. Mais grâce à des modèles comme Diane Carrière ou Esther Auger, qui œuvraient à l'ONF, être une femme à la prise de son lui paraissait néanmoins possible. À cette époque, une femme qui intègre le milieu représente la nouveauté, qui plus est si elle maîtrise l'espagnol, deux éléments qui jouent en sa faveur à l'aube de sa carrière. Piquée

par la forme documentaire quand Esther Auger lui demande de faire la perche pour un film de l'ONF, Catherine Van Der Donckt (**Ferron, Marcelle**, 1989; **Mon œil pour une caméra**, 2001; **Les Salopes ou le sucre naturel de la peau**, 2018) tournera ensuite au Brésil, au Nicaragua, en République dominicaine, en Martinique et au Mexique. «J'ai eu la chance d'être sélectionnée dans un programme d'affirmation positive de l'ONF — le Studio D —, ce qui m'a permis de devenir preneuse de son immédiatement et non assistante.» Une situation qui lui a donné confiance parce qu'il n'était pas rare qu'elle entende des collègues expérimentés accueillir ses interventions par des commentaires du genre: «Bon qu'est-ce qu'elle veut, la petite?» Et si les hommes avec qui elle a travaillé étaient contents de son arrivée, c'est surtout parce qu'elle ne menaçait alors en rien leur monopole sur la confection d'un film. «Ils ne m'ont pas prise au sérieux au début, ils ont trouvé ça *cute* à la rigueur. Il faut dire que le son n'était pas le premier choix de grand monde dans la hiérarchie du cinéma.»

Mentorée elle aussi par une femme, Mélanie Gauthier entre à l'ONF comme assistante au montage d'images. C'est à cette occasion qu'elle découvre l'univers du son en formant les monteuses sonores. Frustrée de constater qu'aucun son d'ambiance n'était capté sur le terrain pour une série de documentaires animaliers à laquelle elle travaille (*Walk on the Wild Side*, 1998), celle qui est aussi monteuse sonore est invitée à rejoindre le tournage. C'est alors qu'elle ajoute la prise de son à son bagage. Avec plus de 20 ans d'expérience, Mélanie Gauthier possède aujourd'hui une librairie d'ambiances sonores de plus de mille heures, Soundchick SFX. Être une femme aura aussi été un atout pour cette

1. TESSIER, Catherine. «Métiers de l'image et du son», *La place des créatrices dans les postes clés de création de la culture au Québec*, Réalisatrices Équitables, Montréal, 2016, p. 13.



Lynne Trépanier sur un toit de Montréal lors du tournage de *Fabuleuses* en 2018



Julia Innes lors du tournage du documentaire *L'île aux Pommes en héritage* en 2014  
Photo: Jean-Robert Faucher

preneuse de son qui sera souvent choisie au fil de sa carrière pour des projets traitant de thèmes délicats. « Dans les années 2000, j'ai fait beaucoup de tournages en Afrique, précise celle qui était, entre autres, sur le tournage du documentaire *De l'autre côté du pays* de Catherine Hébert (2007). La relation sur ces tournages passait beaucoup par les femmes pour faire la première approche et créer des liens. »

Julia Innes, pour sa part, a souvent l'impression désagréable d'être la dernière appelée après tous les hommes de la ville. « Quand j'embarque sur une production comme preneuse de son, je sais que je serai à la hauteur, mais on m'appelle souvent quelques jours avant le début du tournage d'un long métrage, et cela, malgré le fait que je sois connue dans le milieu. » Elle donne comme exemple une situation arrivée en début d'année pour un documentaire qui devait être tourné à l'étranger : « Ils ont obtenu le financement subitement et puisque tous les hommes travaillaient déjà à d'autres projets, ils se sont tournés vers moi. » Cette impression d'être le plan B se vérifie quand survient le deuxième long métrage de jeunes cinéastes. Celle qui a travaillé sur quelques premiers films (*Le Nid*, 2018; *Dead Dicks*, 2020) sait que les chances sont minces pour qu'elle soit rappelée pour les productions subséquentes. « Une fois qu'un cinéaste devient une valeur sûre, les gros canons rappellent, c'est le vieux *boy's club*, mais ce ne sont jamais eux qui participent à faire émerger les nouveaux talents qui sont appelés. »

Ce *boy's club* où règne une hiérarchie persistante récurrent dans le monde du cinéma, Lynne Trépanier peut également en témoigner. Après avoir goûté à la prise de son dans les projets de ses collègues universitaires, elle saute sur l'occasion que lui propose Tara Johns qui cherche, en 2003, une équipe technique composée de femmes pour le tournage du documentaire *The Secret Language of Girls* (2005). Mais elle trouve parfois difficile de s'imposer, de prendre sa place en tant que femme, surtout en fiction. Une place qui joue trop souvent sur la perception que l'on a des femmes, selon celle qui se souvient particulièrement d'une visite de lieux de tournage : « On embarquait dans un bus pour aller de location en location. Et puisqu'on ne se connaissait pas pour la plupart, on se présentait les uns aux autres et jamais personne n'a pensé que j'étais dans le département du son, raconte-t-elle. On me disait : "Êtes-vous dans les décors ou les costumes?" Il y a même une femme de la régie qui m'a posé la question, surprise de la réponse. Il y avait un parti pris du simple fait que j'étais une femme, ce qui signifie que tout n'est pas encore gagné. » Celle qui compte aujourd'hui sept longs métrages de fiction à son actif choisit ses projets minutieusement parce qu'elle souhaite que son travail soit véritablement considéré. Pour illustrer son propos, Lynne Trépanier évoque sa collaboration sur *Fabuleuses* (2019). « Je connais bien Mélanie Charbonneau, on a fait du documentaire et des émissions de télé ensemble. Elle fait aussi la caméra, donc elle mesure bien l'importance de tous les postes. » Après le

## Métiers Preneuse de son

tournage, Lynne Trépanier a même été invitée à rencontrer la conceptrice sonore pour écouter le premier *rough cut* et participer à la postproduction, une opportunité rare en fiction.

À ce propos, Catherine Van Der Donckt compare le milieu du cinéma de fiction à la cuisine d'un grand restaurant. « Pourquoi y a-t-il si peu de femmes chefs cuisinières alors que l'on a toujours fait la cuisine pour tout le monde depuis la nuit des temps? La structure de la fiction est une reproduction de la cuisine, constituée d'une brigade — un ensemble de cuisiniers dans un restaurant — qui suit une hiérarchie inspirée du système militaire. En haut, il y a le producteur, le réalisateur et le directeur photo et, en bas, les équipes qui n'ont droit qu'à certaines choses », détaille la preneuse de son

pour qui le documentaire s'apparente plus à la cuisine d'un petit restaurant où tout le monde fait tout. Lynne Trépanier abonde en donnant l'exemple du travail avec le réalisateur Yann Giroux pour son film **À tous ceux qui ne me lisent pas** (2018), bien qu'il s'agisse d'un long métrage de fiction: « Son approche est celle d'une équipe de documentaire. Il écoute et implique tout le monde dans le processus. »

Certaines pratiques en documentaire devraient inspirer la fiction, mais pas n'importe lesquelles. Les rares fois où elle a fait de la fiction, Mélanie Gauthier n'avait pas de perchiste. « Je faisais la prise de son et la perche, et je l'ai regretté. C'était une question de budget ou un soi-disant manque d'espace sur le plateau, mais c'est très exigeant physiquement et mentalement. Pendant ce temps à la caméra, il y avait un assistant qui faisait la mise au point... Une situation qui n'est pas rare en fiction, car on se dit que le son sera refait en postproduction. » Même son de cloche du côté de Julia Innes, seule au son pour **Le Nid** et **Dead Dicks**. Sentant son travail moins utile ou peu apprécié en fiction, Mélanie Gauthier s'épanouit davantage en documentaire. Mais Catherine Van Der Donckt insiste pour ne pas limiter les femmes à la production documentaire sous prétexte qu'il y a moins de pression ou de défis techniques. « On a envie d'être prises au sérieux dans notre travail en général. La fiction, par sa structure hiérarchique, ne semble pas prendre ça en considération. »

S'il y a un sujet sur lequel ces quatre preneuses de son se rejoignent, c'est que la personne que l'on est compte beaucoup dans ce métier. « Je suis une personne très em-




Catherine Van Der Donckt lors de séances de travail personnel de prise de son pendant des manifestations à Montréal : « Black Lives Matter » et « Veillée pour la suite du monde » — Photos : Carlos Ferrand / Fabien Dostie



Mélanie Gauthier lors de «deux expériences marquantes»: 110 jours de tournage pour *Nunavut* en 2001 et le tournage du film *Afghanistan* pour les 100 ans du Royal 22<sup>e</sup> Régiment en 2011

pathique, précise Mélanie Gauthier. On me le dit souvent et j'assume complètement cette sensibilité. Ça m'aide beaucoup dans mon travail en documentaire. » Pour Lynne Trépanier, il faut « 80 % de capacités et 20 % de personnalité, surtout en documentaire où les sujets sont souvent délicats », citant en exemple le film **Je porte le voile** (2009) auquel elle a participé. « Ce n'est pas tout le monde qui peut être à l'écoute des personnes filmées, notre travail implique régulièrement d'être dans l'espace intime des gens », précise celle pour qui un film sans son n'est qu'une suite d'images. « Le son est l'expression des émotions, c'est ce qui fait vivre et respirer un film. » Un constat que partage Catherine Van Der Donckt, elle qui par le son cherche à transmettre une émotion. Et lorsqu'elle parle de documentaire, elle est incapable de dissocier sa pratique du son de sa vie. « Je ne me suis jamais considérée comme une technicienne, plutôt comme une amoureuse du cinéma et du son qui utilise des machines. » Également conceptrice sonore, elle aime travailler au son d'un film jusqu'à la fin. « Je pense que le son est la moitié d'un film et que l'on se trompe en valorisant le cinéma comme un art uniquement à regarder, affirme-t-elle. C'est aussi un art à ressentir. On en parle moins, car le son est une partie invisible d'un film. » Ce constat selon lequel le son est rabroué par l'image trouve un écho chez Julia Innes. « La prise de son n'est pas considérée à sa juste valeur sur certains gros tournages et s'y imposer est quasiment impossible. Bien que ce ne soit pas propre aux femmes, je dois redoubler d'ardeur pour être prise au sérieux sur ces plateaux. » Passée par la musique et le métier de bibliothécaire, cette dernière aime mettre son expérience au

profit de la prise de son, une profession selon elle propice aux non-dits avec l'acteur. « Je me sens proche des acteurs, car j'ai fait de la scène lorsque je jouais de la clarinette », explique celle qui se consacre au cinéma indépendant. « Un bon réalisateur comprend rapidement que l'acteur est à l'aise avec moi parce que je le rassure sur sa voix. »

Les quatre femmes sont également d'accord pour dire qu'une plus grande équité se profile avec l'arrivée d'une nouvelle génération de cinéastes, plus ouverte à la diversité. Mais à propos de la situation actuelle, Catherine Van Der Donckt, qui a fait ses débuts en 1984, estime que c'est l'industrie en tant qu'entité qui discrimine, par paresse: « On encourage ceux que l'on connaît, les gars ont travaillé avec plus de gars que de filles, donc ils continuent à se soutenir. Il est nécessaire d'avoir de l'expérience sur de gros films et comme peu de femmes en ont, elles ne sont pas choisies, malgré leur talent. » Être entourée de femmes à des postes clés a fait une différence concrète pour la preneuse de son lors d'un tournage où elle était avec son conjoint caméraman, Carlos Ferrand. « Cet hiver-là, il y avait eu beaucoup de neige. En plein tournage, on reçoit un appel de nos enfants: l'école a été fermée de peur que le toit ne s'écroule... » La réalisatrice, la productrice et l'assistante étant des femmes, tout le monde se met d'accord pour annuler le tournage immédiatement et aller chercher les enfants. « Sur un tournage d'hommes, une telle décision n'aurait jamais pu se prendre », résume la preneuse de son. Preuve qu'il reste encore du travail à faire... 



Histoires de cinéma **Coal Miner's Daughter** de Michael Apted

# Loretta, incarnation du rêve américain

CHARLES-HENRI RAMOND

S'il est considéré par plusieurs comme l'une des meilleures biographies musicales américaines jamais produites, **Coal Miner's Daughter** est certainement l'une des très belles « success stories » de l'industrie hollywoodienne récente. Pour Universal, qui avait misé 15 millions de dollars dans l'aventure, sortir une biographie de la vedette de la country Loretta Lynn pouvait sembler un pari gagné d'avance. C'est loin d'être le cas si l'on en juge par les chemins chaotiques de quelques productions similaires distribuées peu de temps auparavant. Sur une histoire étrangement identique, **Nashville Girl** avec Monica Gayle (Gus Trikonis, 1976) se perd dans les limbes d'un cinéma de genre classé R<sup>1</sup>. Les évocations de la vie de Billy Holliday (**Lady Sings the Blues**, Sidney J. Furie, 1972) et de Buddy Holly (**The Buddy Holly Story**, Steve Rash, 1978) échappent de justesse à la déconfiture. L'échec est encore plus cuisant pour **Bound for Glory**, portrait du chanteur folk Woody Guthrie mis en scène par Hal Ashby en 1976<sup>2</sup>. Sorti aux États-Unis le 7 mars 1980 dans un circuit d'à peine 400 salles, le film de Michael Apted bénéficie d'un bouche-à-oreille très favorable qui lui permet de tenir l'affiche pendant près d'un an. En fin de parcours, 27 millions de spectateurs sont passés au guichet, générant des recettes de plus de 200 millions, en dollars constants. Un succès sans précédent dans cette catégorie qui incitera HBO à coproduire, cinq ans plus tard, **Sweet Dreams** (Karel Reisz) avec Jessica Lange dans la peau de Patsi Cline, mentor et amie de Loretta Lynn. Le résultat ne fut hélas pas à la hauteur des attentes. L'histoire de cette gentille fille de mineur a quelque chose de particulier et appartient à une classe bien à part.

À l'instar du récit historique d'Ashby, c'est dans les années 1930 que **Coal Miner's Daughter** puise ses origines. Née dans une modeste famille de mineurs, la sauvageonne Loretta Webb est mariée à l'âge de 13 ans à Doolittle Lynn (Doo), un garçon du coin solide et vaillant, mais peu instruit. Dès les premières images, le contexte de misère et de désespoir est installé dans les rues boueuses d'un village ouvrier du Kentucky où la Grande Dépression sévit toujours. L'avenir n'est pas rose pour ces sans-grades dont le principal objectif est de ramener le pain quotidien et d'éviter soigneusement le coup de grisou. La scène

insoutenable de la nuit de noces, filmée sans surcharge, mais avec une incroyable force évocatrice, marque le premier jalon de la vie d'adulte de la très naïve jeune femme, qui trouve dans ce mariage la seule porte de sortie qui s'offre à elle. Devant la caméra du directeur photo germano-américain Ralf D. Bode (**Saturday Night Fever**, 1977), les paysages défilent et s'aèrent quelque peu tout au long d'un interminable ruban d'asphalte qui emmène les protagonistes dans une guimbarde poussive

Basé sur l'autobiographie éponyme que Lynn a écrite avec George Vecsey, **Coal Miner's Daughter** (transformé en **La Fille du mineur** au Québec et en **Nashville Lady** en France) est le premier film réalisé en sol américain par Michael Apted. Ce cinéaste anglais reconnu, qui venait tout juste de terminer le guindé **Agatha** (1979), inspiré d'un événement mystérieux de la vie d'Agatha Christie, est choisi — avec l'insistance de la *star* elle-même, dit-on — en raison de son regard neuf et de son absence de préjugés sur la société américaine. Pour mettre en images cette histoire aux antipodes de ses précédentes réalisations, on lui adjoint au scénario l'écrivain et auteur de théâtre Thomas Rickman, qui a la particularité — ce n'est pas anodin — d'être natif du Kentucky.

en direction de la ville, où le travail est encore disponible. Puis, les premiers bébés arrivent. Pour les apaiser et les divertir, Lynn sort la guitare que Doo lui a achetée. Loretta Lynn est devenue chanteuse en étant une mère aimante et attentive.

Basé sur l'autobiographie éponyme que Lynn a écrite avec George Vecsey<sup>3</sup>, **Coal Miner's Daughter** (transformé en **La Fille du mineur** au Québec et en **Nashville Lady** en France) est le premier film réalisé en sol américain par Michael Apted. Ce cinéaste anglais reconnu, qui venait tout juste de terminer le guindé **Agatha** (1979), inspiré d'un événement mystérieux de la vie d'Agatha Christie, est choisi — avec l'insistance de la *star* elle-même, dit-on — en raison de son regard neuf et de son absence de préjugés sur la société américaine. Pour mettre en images cette histoire aux antipodes de ses précédentes réalisations, on lui adjoint au scénario l'écrivain et auteur de

1. Située au temps présent, cette production indépendante à petit budget de la New World Pictures peut être considérée comme une histoire non officielle de la vie de Loretta Lynn.

2. **Bound for Glory** (1976) et **Sweet Dreams** (1985) ont tous deux été scénarisés par Robert Getchell (1936-2017), récipiendaire d'un BAFTA Award pour le scénario d'**Alice Doesn't Live Here Anymore** de Martin Scorsese (1974).

3. Journaliste sportif, auteur et biographe américain qui avait écrit en 1974 *One Sunset a Week: The Story of a Coal Miner*, portrait de Dan Sizemore, gérant de puits miniers, amateur de Dickens, de Das Kapital et « marxiste américain » autoproclamé.

théâtre Thomas Rickman, qui a la particularité — ce n'est pas anodin — d'être natif du Kentucky.

Avec sa série documentaire **Up**, Apted a démontré sa capacité à livrer de ses sujets des portraits justes et touchants, dépeints sans fard ni glorification. Il a également prouvé que du non-dit et du silence naissent souvent d'émouvantes représentations des failles, des blessures, mais aussi des espoirs qui nous habitent. C'est exactement ce qu'il parvient à faire avec l'illustration de la période transitoire dans le parcours de Loretta, à l'approche de la majorité. Avec rigueur, elle continue de composer ses propres chansons, en plus de devoir s'occuper de son mari et des quatre bambins. Doo, comprenant que sa femme est douée, l'incite à enregistrer un 45 tours dont il entreprend ensuite la distribution. Il s'est improvisé impresario et la force presque à se donner en spectacle dans les tavernes locales pour se faire connaître. Les premiers mois de sa carrière sont frustrants, l'absence des enfants est pesante, la route est longue, mais le succès est au bout du chemin.

En l'espace de quelques tableaux allant droit au but, une dramaturgie efficace s'est déployée, offrant une image très précise des contours des protagonistes. Filmées en mode cinéma-vérité, les scènes du quotidien émeuvent par leur simplicité, en n'oubliant pas pour autant de semer quelques zones d'ombres dans la vie de Lynn. Car même dans ses moments en apparence les plus sereins, la *star* a souvent fait l'aller-retour entre joie et désespoir. Entre le désir de sortir sa famille de la misère et la crainte de se retrouver à 30 ans, sans éducation, responsable d'un mari cavaleur et d'une ribambelle de bouches à nourrir. Outre l'illettrisme et la pauvreté, elle a dû se battre bec et ongles pour intégrer un milieu ultra sélect essentiellement composé d'hommes, en plus de devoir faire face à des problèmes psychologiques, à la dépendance et à un mariage pas toujours au beau fixe. Autant de déchirures en puissance que les auteurs placent avec délicatesse sur l'échiquier, de manière à ne jamais laisser le mélo misérabiliste prendre le dessus sur l'évocation d'un modèle inspirant pour les jeunes femmes de l'époque et plus généralement pour les gens de condition modeste.

Il n'est pas étonnant de reconnaître ici des schémas dramaturgiques similaires à ceux employés dans **Rocky**, distribué trois ans plus tôt. Car la réussite de Loretta, comme celle de Balboa, c'est avant tout l'affirmation que le rêve américain « from rags to riches » existe encore. Le scénario n'offre que peu de détails sur la technique du métier (enregistrements, répétitions, concerts, etc.) ou sur les dessous de l'industrie du disque. Ainsi, les séquences montrant les longs voyages en autobus ne servent pas tant à illustrer la pénibilité du travail qu'à faire part de leur impact sur la vie émotionnelle de Loretta. Le spectateur est donc en permanence en prise directe avec les affects des personnages. Brickman et Apted

rendent palpable la dimension mythique de leur héroïne, glorifiant à travers elle des valeurs morales individuelles et collectives qui collent à la peau de la société américaine depuis des générations. En rappelant à quel point l'attachement au terroir, l'abnégation, l'innocence et la bonté d'âme ont forgé le caractère de la jeune fille, ils parviennent à faire surgir une sorte d'authenticité rurale, essentiellement blanche et puritaine, qui parcourt le récit du début à la fin, sans pour autant verser dans le populisme.

Car **Coal Miner's Daughter** est un *feel-good movie* populaire dans le sens noble du terme, doté d'un fort pouvoir d'identification. Sa probante carrière n'y est évidemment pas étrangère, mais peut aussi être mise sur le compte du contexte socioéconomique américain dans lequel il voit le jour. Dès les années 1960, de multiples compagnies de production indépendantes donnent libre cours à la créativité d'une nouvelle vague d'auteurs désireux de sortir des sentiers battus. Ce changement de garde sera suivi de près par l'arrivée de la haute finance et des grandes corporations dans l'industrie du cinéma, la forçant à se restructurer et à se réinventer. Mais si bon nombre des œuvres apparues durant ce que l'on a appelé le Nouvel Hollywood parviennent à se distinguer dans les festivals et à éveiller l'appétit des critiques, il leur manque un atout de taille : le succès commercial. En outre, ces folles années 1970 ont été marquées par la démultiplication des films de genre et d'exploitation qui ont confirmé hors de tout doute que le public est de plus en plus friand de héros musclés, de jolies filles, de crimes ou de paranormal. L'action et le fantastique envahissent les scénarios, donnant naissance en quelques années à peine, entre autres, aux films **Alien**, **The Amityville Horror**, **Star Wars**, **Superman** ou encore aux séries *Star Trek*, *The Incredible Hulk*. La popularité de ces machines calibrées pour un auditoire jeune et international est telle qu'elle valide un modèle rentable que d'autres s'empresseront de suivre et de perpétuer. Par rapport aux univers inaccessibles de ces productions ronflantes, la belle destinée de cette figure marquante de la culture populaire américaine peut être perçue comme le retour à une normalité tangible, permettant au spectateur de se transporter au sein d'une classe qu'il ne voit pas souvent sur le devant de la scène, mais dont il se sent proche. Dans ses chansons comme dans son biopic, Loretta dégage une chaleur et une humanité qui s'adressent directement au public.

Au sortir des Trente Glorieuses, le tissu industriel est en train de vivre des changements profonds, en plus de plonger le milieu ouvrier dans la récession et de modifier durablement les assises manufacturières et sociales des économies occidentales. Cette période charnière de l'histoire contemporaine — le cinéma de fiction américain ne l'illustrera adéquatement qu'en de rares occasions (cf. **Norma Rae** en encadré page 55) — trouve écho dans les conditions de vie modestes de la jeune Loretta,

qu'elle n'oubliera jamais et qui feront l'objet de plusieurs de ses grands succès. Alors que le pays de l'Oncle Sam est de plus en plus malmené sur la scène locale et internationale, le parcours éclatant de Loretta distille l'idée qu'une forme de réussite individuelle est encore accessible. En effectuant un transfert du monde du travail « normal » vers un vedettariat gratifiant, on suit de près la notion de rêve américain, qui veut que même dans une société traditionnelle mise à mal, tout soit possible, même lorsqu'on vient d'une classe défavorisée. La confrontation entre ces sphères diamétralement opposées aurait été prometteuse, mais Brickman ne regarde pas son sujet sous un angle sociopolitique comme l'avait fait Robert Altman dans **Nashville** et ne s'aventure pas non plus dans la critique désabusée, à la manière des **Brubaker** ou **Tom Horn**. **Coal Miner's Daughter** reste avant tout une œuvre franche, facile d'accès, rejoignant ainsi les superhéros dans leur statut de divertissement patriotique, propice à faire oublier le temps d'une projection le marasme économique ambiant.

S'il est né au bon moment alors que son personnage principal est encore au sommet de la gloire, **Coal Miner's Daughter** n'aurait sans doute pas eu un tel parcours si son niveau de qualité n'avait pas été au rendez-vous. Or, malgré un dénouement très conventionnel, la cohabitation entre cinéma d'auteur et exigences mercantiles s'avère plutôt adroite. À sa sortie, les critiques sont généralement bonnes, même si son aspect hybride passe auprès de certains pour un manque de personnalité et d'audace... à l'instar de Roger Ebert qui dira que le film est de ceux que l'on aime tant regarder que l'on finit par le croire meilleur que ce qu'il n'est en réalité<sup>4</sup>. Au carrefour du Nouvel Hollywood et du classicisme, Apted et Brickman réussissent à composer un tableau pittoresque jonglant savamment avec la fantaisie, les passages musicaux et des moments plus sombres, saupoudrés au fil d'une intrigue par ailleurs vivante et dynamique. Et cela, tout en respectant à la lettre les codes de la biographie, genre ardu à maîtriser au cinéma puisqu'il doit proposer un récit suffisamment romanesque tout en prenant racine dans des événements réels, vérifiables et, de ce fait, sujets à comparaisons. En restant le plus proche possible de la « vérité », la mise en scène, les décors et la direction artistique renforcent grandement le sentiment d'authenticité qui se dégage de l'ensemble. La diva du country ayant un droit de regard sur la production, il a fallu obtenir un sauf-conduit avant de tourner, ce qui ne simplifie jamais les choses. Apted, qui avait connu des déboires avec la famille d'Agatha Christie pour son précédent exercice, ne voulait certainement pas répéter l'expérience. Il ne cherche donc pas à déconstruire un mythe encore vivant.

4. « One of those films people like so much while they're watching it that they're inclined to think it's better than it is », Ebert avait placé le film en huitième place de son palmarès 1980.



Scènes de **Coal Miner's Daughter**



Michael Apted avec Sissy Spacek pendant le tournage du film

Les problèmes personnels de la *star* sont sans doute adoucis, mais ne sont pas occultés. Ils font partie d'un processus de reconstruction héroïque menant tout naturellement vers une finale rassembleuse qui, bien que prévisible, évite de sembler trop « arrangée avec le gars des vues ».

Ce que l'histoire du biopic musical américain retiendra, c'est sans nul doute la performance remarquable de Sissy Spacek, qui confère au film une large part de son intérêt. Découverte six ans auparavant par Terrence Malick dans le néo-noir **Badlands** (1973), elle donnera en 1976 un visage mémorable à une célèbre lycéenne prénommée Carrie et brillera dans **3 Women** en 1977 chez Altman. Âgée de 30 ans au moment du tournage, elle parvient avec une égale maîtrise à donner vie à son personnage de femme déracinée sur une période de 20 ans. Spacek réussit le tour de force de se fondre en lui, autant en timide adolescente qu'en mère de famille épuisée. Une tâche d'autant plus ardue que l'actrice interprète elle-même toutes les chansons de la bande originale. Elle relève haut la main ces deux défis de taille. Dans la mémoire collective, le regard de Loretta est à tout jamais associé à celui de Sissy. La comédienne jouissait d'une très bonne réputation auprès de la critique et des cinéphiles, elle accède désormais

à une notoriété beaucoup plus large et inscrit son nom dans l'histoire du cinéma américain. Outre l'Oscar de la meilleure actrice, elle met la main sur un Golden Globe et une dizaine de récompenses internationales. L'album de la bande originale ne sera pas en reste puisqu'il terminera en seconde place des palmarès en plus de faire partie des finalistes aux Grammy Awards.

Étonnamment, 40 ans après sa sortie, **Coal Miner's Daughter** semble marqué du sceau de l'intemporalité, comme s'il était parvenu à se dissocier de son époque pour en garder les aspects les plus essentiels, les plus universels. Prenant à contrepied ce qui se faisait alors à Hollywood, la destinée éclatante de la petite fille du Kentucky a imprégné durablement les esprits, au point de figurer encore très haut dans les suggestions des médias et des internautes. Preuve de sa valeur, le film a été intégré, depuis décembre 2019, à la liste des œuvres les plus importantes selon le National Film Registry américain. Rien d'étonnant donc qu'il fasse toujours partie du catalogue Netflix et qu'il conserve une place privilégiée dans le cœur de nombreux analystes qui n'hésitent pas à en faire un modèle de référence en la matière. 📺


# Norma Rae, l'autre visage de l'Amérique

Au courant des années 1970, Martin Ritt prend connaissance des exploits de Crystal Lee Sutton, une jeune ouvrière ayant joué un rôle déterminant dans la syndicalisation de l'usine textile d'une petite ville de Caroline du Nord. Quelques années plus tard, le réalisateur met la main sur les droits d'adaptation du livre qui lui est consacré<sup>1</sup>. Fasciné par le combat des femmes de cette industrie et par l'opposition qu'elles ont dû affronter, il engage alors un bras de fer avec les patrons de la 20<sup>th</sup> Century Fox afin de le porter au grand écran. Le film, écrit par Irving Ravetch et Harriet Frank Jr., sera intitulé dans un premier temps « Crystal Lee », mais pour que le projet conserve une plus grande liberté, il deviendra **Norma Rae**, tout comme le personnage central (Norma Rae Webster), une mère célibataire de deux enfants, qui travaille depuis plusieurs années dans une vieille manufacture qui n'a pas amélioré ses méthodes ni ses outils depuis des lustres. Faute de mieux, elle subit la loi des cadences infernales, d'un environnement malsain, de l'indifférence et du chantage de ses employeurs. Reuben (Ron Leibman), un organisateur syndical venu de New York, débarque dans sa vie et l'incite à prendre le taureau par les cornes, en dépit de l'antipathie de ses collègues, effrayés à l'idée de perdre leur emploi.

Sally Field est l'autre visage phare de l'Amérique de 1980. Bien que leur contexte soit différent, **Coal Miner's Daughter** et **Norma Rae** partagent de nombreux éléments formels et narratifs, à commencer par la manière de dépeindre leur

personnage principal. À l'instar de Loretta, Norma est une jeune femme qui choisit de changer son destin de misère pour un avenir incertain. Le mécanisme de la rencontre fortuite qui se transforme progressivement en relation amoureuse est également utilisé comme moteur de ce changement. En outre,

Norma est une personne altruiste pour qui le bien-être collectif est tout aussi important que le bien-être individuel. Toute son existence, elle s'est effacée au profit de ses enfants. Aussi, lorsqu'elle se bat pour repenser le rapport des classes, la lutte ne peut être que globale. Subtil et non mani-chéen, le récit évoque par le biais de son combat la complexité du processus de syndicalisation des ouvriers et détaille les stratégies employées par les patrons (terreur, pratiques déloyales, mensonges, etc.) pour se soustraire à leurs responsabilités. Comme Apted, Ritt s'appuie sur l'authenticité et la précision pour rendre compte du milieu ouvrier, pour dépeindre des conditions de travail dignes du XIX<sup>e</sup> siècle et pour illustrer la difficulté des organisations à faire face à la mondialisation. À la sincérité du

propos s'ajoute la volonté de faire œuvre didactique, ce qui est essentiel pour comprendre les enjeux et les défis de l'industrie américaine au sortir des années 1970, tout en posant une question fondamentale: comment concilier la productivité et la rentabilité avec le bien-être des salariés dans un contexte de surconsommation à bas prix. À ce titre, le film est un témoin privilégié de l'histoire états-unienne, ce qui lui vaut l'honneur d'être encore largement étudié dans les universités américaines. **Norma Rae** a été couvert d'éloges par la critique, en plus d'avoir grandement participé à établir la carrière dramatique de Sally Field. Laquelle sera récompensée par un Prix d'interprétation féminine à Cannes, un Golden Globe et un Oscar. (Charles-Henri Ramond) 



1. LEIFERMANN, Henry P. *Crystal Lee – A Woman of Inheritance*, Macmillan, 1975.

# CONFÉRENCES SUR LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

Plus de 300 présentations dans 50 villes du Québec

## DU LIVRE AU FILM

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



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



## DERRIÈRE L'ÉCRAN

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

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

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



# **FOU DE CULTURE?**

**LEDEVOIR**

**MAGAZINE**

**Chaque samedi,  
dans l'édition papier**

**LEDEVOIR**



39<sup>e</sup> FESTIVAL DU   
**CINÉMA**  
INTERNATIONAL EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE  
**ROUYN-NORANDA**

31 OCTOBRE AU 5 NOVEMBRE 2020



Présentateur officiel